

Enzo Collotti, L. Spagnoli
S. Bojko, Mario de Micheli
J. Rykwert, Bonfanti
Reyner Banham, Scolari
Tomás Maldonado

bauhaus

Comunicación

Bauhaus

*El presente volumen es una selección del número que
CONTROSPAZIO dedicó al tema*

Traducción de Dolores Fonseca

© *de la edición original, EDIZIONI DEDALO*

© *de la edición en castellano, Alberto Corazón, editor.
Comunicación, Madrid, 1971
Roble, 22. Madrid-20. Teléfono 270 43 78*

Depósito legal: M. 30.929-1971

INDICE

| | <i>Páginas</i> |
|---|----------------|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| LA BAUHAUS EN LA EXPERIENCIA POLÍTICO-SOCIAL DE LA REPÚBLICA DE WEIMAR. | |
| <i>Enzo Collotti</i> | 15 |
| ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN ALEMANIA. | |
| <i>Lorenzo Spagnoli</i> | 35 |
| LA BAUHAUS EN LA ARQUITECTURA EUROPEA: DE STIJL, CONSTRUCTIVISMO, BAUHAUS. | |
| <i>Renato Nicolini, Gianni Accasto, Vanna Fraticelli</i> (del Grupo 9) | 61 |
| ① EL VCHUTEMAS: ORIGINALIDAD Y CONEXIONES DE UNA EXPERIENCIA DIDÁCTICA EN LA U.R.S.S. | |
| <i>Simón Bojko</i> | 77 |
| LOS AVATARES DE LA BAUHAUS: GROPIUS Y "SUS" ARTISTAS. | |
| <i>Mario de Micheli</i> | 89 |
| ② EL LADO OSCURO DE LA BAUHAUS. | |
| <i>Joseph Rykwert</i> | 103 |
| GROPIUS Y LA BAUHAUS VIRTUAL. | |
| <i>Enzio Bonfanti</i> | 115 |
| HANNES MEYER Y LA ESCUELA DE ARQUITECTURA. | |
| <i>Massimo Scolari</i> | 141 |
| MIES, EL EPÍLOGO. | |
| <i>Renato Nicolini</i> | 163 |
| EL EVANGELIO DE LA BAUHAUS. | |
| <i>Reyner Banham</i> | 169 |
| ③ OTRA VEZ LA BAUHAUS. | |
| <i>Tomás Maldonado</i> | 177 |
| DOCUMENTOS DIDÁCTICOS | 193 |

1. Sometida a revisiones parciales, cuando no grotescas, la Bauhaus ha sido desvinculada de su lugar histórico para devenir testigo milagrero de un racionalismo sospechoso. Este lamentable proceso de fetichización —y ocultación, al mismo tiempo— operado en revistas profesionales y escuelas de arquitectura, parece arrancar de dos circunstancias: a) la propia muerte de la Bauhaus: un fin trágico (200 policías nacionalsocialistas, etc.), ya que no heroico (en Alemania, los héroes habían sido masacrados algunos años antes), demencialmente justificado por una acusación de bolchevismo que no consigue convencernos, como tampoco la pretendida participación de Van der Lubber en el incendio del Reichstag; b) su piadoso embalsamamiento a manos de Gropius y otros ex miembros, que desde el exilio han manipulado hábilmente la información, aferrándose al espejismo de una "Bauhaus virtual", victoriosa después de muerta.

Conjurar tanto el fantasma de una Bauhaus izquierdista, como el de una Bauhaus que haría converger sobre sí todas las "virtudes" del Movimiento Moderno, es la condición ineludible de un posible planteamiento crítico. Condición hasta ahora eludida, sin embargo, en la medida en que las contradicciones concretas de la Bauhaus no han sido resueltas aún.

La Bauhaus sigue siendo un cadáver molesto. Se ignora su muerte (las motivaciones reales —históricas— de su liquidación), y se proclama una "continuidad" ficticia, la de su imagen autointerpretativa: el racionalismo.

La autointerpretación escamotea la evidencia de un crac ideológico en el proyecto de la Bauhaus al tiempo que su perpetuación bajo forma de mercancía cultural (funcionalismo) encubre la disensión profunda entre arquitectura y sociedad.

2. El fraude de una Bauhaus racionalista ha sido consumado en una aceptación cómplice por parte de la moderna crítica. Cuando Fusco reconoce que los "acontecimientos históricos y políticos desmintieron... esta perspectiva (la del racionalismo alemán)", no cuestiona los fundamentos mismos de la instancia racionalista, sino que se limita a

evidenciar sus errores, errores que hoy casi nadie está dispuesto a ignorar.

Pero neutralizar e hipostasiar el fracaso en un alarde de edipismo crítico, aboca a la aceptación devota del legado más represivo del padre: su pedagogía. Quienes hoy pretenden recusar la práctica concreta de la Bauhaus promoviendo, sin embargo, la supervivencia de sus presupuestos educativos, reproducen las contradicciones del psicologismo que les caracterizaba.

3. La adecuación a las exigencias sociales, que constituía para Gropius la dimensión revolucionaria de la Bauhaus, sólo podía articularse sobre una condena del artista romántico marginado e inútil. Aunque en el Manifiesto de 1919 esta condena queda expresa en las reivindicaciones de "productividad" y "profesionalidad", el planteamiento era anterior; procedía de los sectores de la vanguardia alemana que apoyaron la revolución proletaria, en concreto, del Novembergruppe, al que Gropius pertenecía (filiación a menudo ocultada o ignorada).

Las propuestas para una arquitectura popular, o para una educación antiacadémica, ambiguas, sin duda (lo revelará la crisis del constructivismo en la U.R.S.S.), pero parcialmente coherentes en base a la transformación de las relaciones de producción y del sistema de vida, eran inviables en los límites de la república de Weimar. Gropius no comprendió nunca que sin el control efectivo de los medios de producción, la intervención del artista en la industria, reivindicada por la vanguardia revolucionaria, no es sino dependencia de los intereses de la clase dominante.

El programa de la Bauhaus de Weimar (publicado dos meses después de la entrada de Noske en Berlín) ha desplazado las tesis radicales del Arbeitsrat für Kunst hacia las posiciones reformistas de la Confederación del Trabajo en 1912: Síntesis de arte y técnica, recuperación del artesanado, etc.; todas las tartas de crema de un humanismo ambiguo y resignado que concibe el arte como antídoto para una sociedad enferma.

4. Identificando la marginación real del artista con la argumentación ideológica del romanticismo oficial, la Bauhaus ha creído construir una alternativa racionalista adecuada a las exigencias de "humanización" de la tecnología industrial.

Un arte racionalizado era la garantía del compromiso social el sólo medio para "salvar el desastroso abismo entre realidad e idealismo" (Gropius). Las contradicciones de este planteamiento comienzan en el uso instrumentalizado, metahistórico, de conceptos básicos: la Bauhaus ha propuesto como razón y como exigencias de la realidad social, lo que no era sino ideología de la clase en el poder e intereses de la producción capitalista.

5. El falaz racionalismo de la Bauhaus se ha desenmascarado en el proyecto de un "lenguaje" visual objetivo, a la medida del hombre universal y genérico que la Bauhaus se proponía redimir. La objetividad y universalidad de este "lenguaje" radicaba en su entronque con los contenidos profundos de la sensibilidad, es decir, con la "fuerza creativa" que la mística expresionista imaginaba sepultada en las convenciones del gusto, pero viva en algunos artistas geniales. Apropiándose del idealismo degradado característico del expresionismo (tal como viene formulado en los escritos de Marc, de Kandinsky o del propio Schönberg), la Bauhaus proclamaba una pedagogía activa, orientada a la sistematización de "aquellos intemporales fundamentos biológicos de la expresión que encierran un significado universal".

Si consideramos que este último texto pertenece a Moholy-Nagy el hombre que, de creer a los piadosos admiradores de la Bauhaus, en 1923 resolvería el "impasse" alucinatorio-oriental del Vorkurs de Itten, inaugurando el reino de la razón, estableceremos nuestra crítica no en un repartido banales de un reparto discriminatorio de verdad y error entre los miembros de la escuela (ver en este libro los planteamientos encontrados de Rykwert y De Micheli en torno a Itten), sino de una desconstrucción de la ideología de la Bauhaus.

Tanto Moholy-Nagy como Gropius o Schlemmer o Kandinsky, han partido en sus especulaciones teóricas y, más aún, en sus programas didácticos y en su trabajo en clase y talleres, de una renuncia a la instancia materialista:

- 1) el arte es una práctica transhistórica sometida a leyes universales y objetivas —naturales;
- 2) estas leyes (que son "leyes estructurales", según Gropius) materializan un "lenguaje", común a todas las artes plásticas;
- 3) en el momento creativo absolutizado se reduce el material a elementos "básicos primordiales A B C de la expresión mínima" (Moholy-Nagy); los "Grundelemente" de Kandinsky.

Al final, la "enseñanza objetiva de las leyes básicas de forma y del color, y las condiciones esenciales de sus elementos" que la Bauhaus oponía al "espíritu académico y a las ideas arbitrarias y subjetivas sobre el diseño", se resolvía en un repertorio de formas geométricas y combinaciones tediosas que puede ejemplificar el viejo asunto de las relaciones "objetivas" entre círculo-cuadrado-triángulo y azul-rojo-amarillo: "la trilogía geométrica sobre la que reposa toda creación humana tiene un valor eterno y universal" (Gropius).

Desde aquí se explican las acusaciones de constitución de un "estilo Bauhaus" (sistemáticamente rechazadas por Gropius, pues anularían la supuesta científicidad de su método), o de decorativismo aplicado burgués (tanto por parte del constructivismo ruso: Arvatov, como

de su autocrítica: Novicki), que, sin embargo, no consiguen explicar la situación de Hannes Meyer, detractor del Vorkurs.

6. La Bauhaus se proponía sepultar el romanticismo bajo los imperativos de la razón, pero ha sido burlada. Enemiga de la historia, ha ignorado la corriente revolucionaria del romanticismo para repetir sus errores; ha sido estrangulada por la historia (Benjamín ha denunciado en Valery la pseudoalternativa intuición-planificación, que sacrifica en la privaticidad del intelecto la generalización del arte —tal como Lautréamont había deseado—).

La propuesta racionalista de la Bauhaus no pasa de ser un turbio juego, semejante al de la teosofía y otras lindezas. Tras una visita a la Bauhaus en 1927, Ilia Ehrenburg comentaba: "... pienso que la locura seguirá siendo locura, y no puedo imaginarme la vida dictada por un alumno modelo".

7. Este libro no busca solucionar una deficiencia de información (es el caso del de Wingler, filológicamente correcto), sino pulverizar una falsificación compleja. Su interés es confirmado por quienes en las escuelas de arquitectura recomiendan los libros de Kandinsky como "detente-bala" de una triste situación, por quienes los reeditan, por quienes hablan del "humanismo de la razón" en Gropius (!) o por quienes perpetúan la existencia de especialistas de la incomunicación (pero de Abraham Moles hablaremos otro día).

COMUNICACION

LA BAUHAUS EN LA EXPERIENCIA POLITICO-SOCIAL DE LA REPUBLICA DE WEIMAR

Enzo Collotti

La experiencia del régimen nazi, entre otras consecuencias y a nivel intelectual, produjo la idealización de la república de Weimar, es decir, el hecho de dar a esta primera tentativa de instaurar un régimen democrático en Alemania, una imagen edulcorada y carente de las profundas tensiones políticas y sociales que, por el contrario, estuvieron en el centro del dramático caso weimariano. En lugar de intentar analizar si la república de Weimar llevaba en su mismo seno los agentes de su destrucción y los fermentos que alimentarían el nacional-socialismo, a menudo se ha preferido invertir el discurso y ver únicamente, en el atropello por parte del nazismo, la pálida desaparición de la república democrática, como si el recurso a la imagen de la "frágil democracia", tan frecuentemente invocada, fuera de por sí suficiente para dar razón de la catástrofe de 1933. El hecho es que, también muy a menudo, en la investigación misma sobre los orígenes del nazismo, se ha desplazado el acento sobre 1933, sin tener en cuenta que la verdadera investigación sobre sus orígenes ha de remontarse a los años 1918-19. Con esto no intentamos decir que haya que considerar la república de Weimar únicamente como un paréntesis en la continuidad de la tradición autoritaria de Alemania desde Bismarck a Guillermo II, a Hindenburg y a Hitler, sino únicamente llamar la atención sobre los que fueron los vicios de origen del experimento democrático, una premisa sin la que se corre el riesgo de caer en el genérico y, en definitiva, vacío discurso de la "frágil democracia".

La revolución de 1918 fue definitivamente vencida en 1933, pero ella misma había puesto las premisas de su propia derrota, precisamente porque no había sabido crear una decidida solución de continuidad con el pasado, sobre el cual gravitaba la hipoteca del régimen autoritario y militarista y el peso de los intereses agrarios e industriales, divididos en la dirección de los impulsos imperialistas, pero unidos en el propósito de impedir toda tentativa de democratización de la sociedad alemana. La guerra mundial había exaltado ulteriormente el desarrollo de las estructuras autoritarias: las miras abiertamente expansionistas de la industria pesada no podían dissociarse de la dictadura militar; la militarización de la nación en los frentes de combate y en las fábricas de una industria movilizadas para la producción bélica había sido posible, entre otras cosas, por la tregua de clase proclamada por la socialdemocracia con el voto de los créditos de guerra, el 4 de agosto de 1914 y garantizada de hecho por los sindicatos reformistas. Demasiado tarde, a impulso de la intolerancia de las masas trabajadoras, aplastadas por la disciplina de la guerra y por el hambre, bajo la presión de las primeras rebeliones de marineros y soldados, bajo la influencia de la propaganda y de la acción de la naciente izquierda radical y del eco de la revolución rusa, la socialdemocracia aceptó volver a emprender el camino de la parlamentarización del imperio. La proclamación de la república, que no entraba en los designios del partido social-demócrata mayoritario, fue impuesta por la difusión del movimiento revolucionario de los obreros y los soldados que saldaba la derrota militar y el cese de las hostilidades con la batalla por la renovación interna de la sociedad alemana.

Se ha dicho con razón que la socialdemocracia fue al encuentro del hundimiento del imperio sin una visión política propia, sin una concepción global propia del nuevo cuadro social. La socialdemocracia rechazó la perspectiva revolucionaria del movimiento de consejos sin conseguir llevar una propuesta alternativa propia y original. La fuerza de la socialdemocracia —la fidelidad, a pesar de todo, de la mayor parte de los trabajadores alemanes— fue también su límite: la tradición, la organización del partido que había sido el modelo de la Segunda Internacional, se habían convertido en fines en sí mismos, preludio de la sistemática renuncia a la utilización de las luchas de masas de las que daría prueba la SPD * durante todo el período weimariano. La elección a favor de la democracia parlamentaria cayó en definitiva por exclusión, más que por convicción, y fue el desenlace político lógico de la estrecha alianza contrarrevolucionaria con el mando supremo del ejército desde la primera década de noviembre de 1919, así como de la continuación de la tregua de clase estipulada el 15 del mismo mes de noviembre entre los jefes del sindicato y los

* S.P.D. Siglas del Partido Socialdemócrata alemán. Facción "mayoritaria".

representantes de la patronal, unidos en la preocupación de aislar las minorías radicales y de neutralizar el potencial destructor del movimiento de consejos.

La república y la parlamentarización de la vida política que entrañaba, respondían sobre todo a las exigencias de racionalización, de modernización y de democratización que los exponentes más ilustrados de la burguesía alemana habían advertido y teorizado, desde las primeras tentativas, abiertamente paternalistas, de realizar la síntesis entre pueblo e imperio, típicas de Friedrich Naumann, a las más sinceramente liberales de un Max Weber y del mismo Walter Rathenau, dos nombres, estos últimos, que no deben haber sido extraños a la formación política y cultural de Walter Gropius: hipótesis que se podría comprobar sobre la base de una reconstrucción más precisa de lo que es posible en este lugar. Al adherirse a la república parlamentaria, la socialdemocracia no fue capaz de introducir en el marco constitucional ofrecido por la Constitución de Weimar, que en su tiempo fue juzgada, incluso en el aspecto social, como una de las más avanzadas, alguna de las viejas instancias de reforma del socialismo alemán; de modo que los principios mismos de democracia económica contenidos en la carta constitucional, último y débil residuo de las reivindicaciones de los consejos obreros de la revolución de noviembre, quedaron como letra muerta. La república transformó las instituciones del imperio sólo a nivel político, y esto, sólo parcialmente. Las relaciones de clase permanecieron invariables; ninguno de los problemas de fondo de la sociedad y la democracia en Alemania, ni el problema de la tierra ni el problema de las grandes concentraciones industriales, fue afrontado: la república no realizó la reforma agraria contra el latifundismo ostelbisch ni la socialización de la industria. Faltó, y una vez más se pone el acento en las insuficiencias de la socialdemocracia, la voluntad política de actuar en aquella dirección y se buscó refugio detrás de la cobertura de razones técnicas y de las necesidades del momento. El slogan "primero reactivar la producción y después socializar", resultó el epitafio de la revolución alemana. Lo que en su vaga aspiración de renovación habían intuido los veleidados exponentes de la crítica y de la sátira social expresionista, Carl Sternheim escribía ya a finales de noviembre de 1919: "...La revolución alemana, como todo en lo que el alemán mete lamano, ha vuelto a convertirse en el negocio alemán, del que vuelven a ser gestoras las mismas figuras...", parecía escapar también al sentido político de los más expertos exponentes de la socialdemocracia, enredados ya en el compromiso social de fondo o prisioneros de preconcebidos esquemas doctrinales.

Es necesario partir precisamente de esta premisa del *statu quo* social fundamental —subrayado ulteriormente por la continuidad de la burocracia, de la magistratura y de la casta militar— para comprender las características de los desarrollos políticos y sociales de

la república de Weimar y los límites de la tentativa de democratización de la sociedad alemana que aquélla llevó adelante. Las consecuencias de la guerra, las dificultades de la posguerra, la pulverización de la moneda se abatieron ante todo sobre ciertas clases, sobre la pequeña y media burguesía y sobre el proletariado: durante todo el período weimariano, el desempleo alcanzó niveles bastante elevados (11,4 por 100 en 1924; 8,3 en 1925; 17,9 en 1926; 8,8 en 1927; 14,6 en 1929) antes de culminar en el vértice de la gran crisis (22,7 en 1930; 34,7 en 1931; 44,4 por 100 en 1932); la inflación pulverizó estipendios y salarios¹. La miseria urbana, que ya había acompañado en el período prebélico al impulso hacia la urbanización, indisociable del imponente proceso de industrialización², encontró a sus acusadores en las escenas populares de tugurios y suburbios de Henrich Zille, en los rostros de niños hambrientos de Käthe Kollwitz y en la violenta representación del mundo de nuevos ricos y prostitutas de Georg Grosz. La inflación, que afectó a la industria y frenó el ritmo de reanudación del trabajo de la producción industrial (sólo en 1928-29, y durante brevísimo tiempo, la producción industrial alemana igualó el nivel de preguerra de 1913), favoreció, por el contrario, a los poseedores de bienes inmuebles, la propiedad de la tierra y las fincas urbanas, reforzó incluso el poder político de los propietarios rurales y alimentó la especulación inmobiliaria. Las reparaciones impuestas por los vencedores (paralelamente a la pérdida de cuotas no indiferentes de materias primas en los territorios sustraídos al Reich, desde el Sarre y la Alsacia-Lorena hasta la Alta Silesia: 74,5 por 100 de los yacimientos de hierro, 68 por 100 de los minerales de zinc, 26 por 100 de la producción de carbón) tuvieron consecuencias negativas, no sólo en el terreno estrictamente económico, aunque los círculos económicos alemanes exageraron su alcance efectivo; dichas reparaciones proporcionaron un motivo y un pretexto para la fácil presa de la agitación nacionalista contra la paz de Versalles y los "criminales de noviembre" sobre todo entre las clases medias proletarizadas y prisioneras del mito de la grandeza imperial, para las cuales la república se había convertido en el sinónimo de su desgracia y su desclasamiento.

La imagen optimista que a menudo ofrece la democracia wei-

¹ Para los datos sobre la situación económica y social, cuando no se indique otra fuente, ha sido utilizado el material proporcionado por JÜRGEN KUCZYNSKI, *Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter den Kapitalismus*, Bd. 5, *Darstellung der Lage der Arbeiter in Deutschland von 1917-18 bis 1932-33*, Berlín, 1966.

² Hay indicaciones interesantes acerca de las consecuencias de la industrialización en la fisonomía y la estructura de las ciudades en Alemania desde la segunda mitad del siglo XIX (crecimiento de la población, especulación inmobiliaria, relación entre centro y periferia) en el reciente trabajo de KARL CZOK, *Die Stadt, ihre Stellung in der deutschen Geschichte*, Leipzig-Jena-Berlín, 1969, páginas 112 y ss.

mariana está unida en buena parte al desarrollo de la actividad artística y literaria que coincidió con el advenimiento de la república. Sin embargo, sería inexacto afirmar que la cultura alemana se adhirió en su conjunto a los ideales republicanos y democráticos. La situación era bastante más compleja. La guerra había puesto en crisis todo el viejo sistema de valores: la cultura socialista y democrática *grosso modo*, las corrientes anticonformistas y de vanguardia en arte y en literatura, que coincidían en el plano político con las corrientes más progresivas, saludaban en la llegada de la república, sobre todo, el fin de la atmósfera retórica y grandilocuente que había encontrado en Guillermo II su más teatral y arrogante encarnación, el fin del clima de conformismo patriótico y conservador blanco de las novelas de Heinrich Mann y de la acre sátira antiburguesa de Carl Sternheim. En este tipo de cultura, la experiencia de la guerra y el hundimiento del imperio habían revalorizado el antimilitarismo y el pacifismo: no sólo la retórica pacifista y sentimental, no sólo el sentido de fraternidad universal derivadas de un humanismo genérico, localizable a espaldas en las hojas del expresionismo, sino también la individualización precisa de la naturaleza de clase del militarismo. En este sentido, y para permanecer en el terreno de la arquitectura, son ejemplares la negativa a construir monumentos en memoria de la guerra, la propuesta de Bruno Taut de fundir y vender "todos los monumentos a reyes, guerras y generales"³ y, por otro lado, el monumento de Gropius a los caídos en la represión antiproletaria de marzo de 1921, y el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo de Mies van der Rohe en 1926⁴.

Sin embargo, sería bastante más difícil decir a qué modelo de sociedad aspiraban estos sectores de la cultura alemana, entre los cuales sólo una minoría combativa era fiel a la tradición espartaquista, unos pocos creían verdaderamente en un compromiso cultural de la socialdemocracia y la mayor parte se adherían quizá a un genérico ideal de democracia que permitiese una renovación de las instituciones culturales y de las conciencias en el ámbito de una visión sustancialmente racionalizadora del sistema capitalista con la adopción de las tecnologías más avanzadas. Es cierto, por ejemplo, que las grandes campañas de solidaridad con la Rusia bolchevique, que vieron comprometidos tantos nombres de intelectuales alemanes, no significaban necesariamente adhesión a la construcción de un régimen socialista: si se exceptúan los comunistas convencidos y un grupo de

³ De la respuesta de BRUNO TAUT al cuestionario del Consejo de trabajo para el arte (1919), en DIETER SCHMIDT, *Schriften deutscher Künstler der zwanzigsten Jahrhunderts*, Bd. 1, *Manifeste Manifeste 1905-1933*, Dresden, 1965, p. 226.

⁴ A propósito del monumento de Mies van der Rohe, no comprendemos por qué Hannes Meyer lo fecha en 1923: Cfr. HANNES MEYER, *Arquitectura o revolución. Escritos 1921-1942*, pp. 143-146 de la edición a cargo de F. dal Co. Padova, 1969.

socialistas no ligados a la KPD *, pero en cualquier caso solidarios con la revolución bolchevique, cualesquiera que pudieran ser las divergencias en aspectos particulares de su desarrollo, para los demás, la solidaridad con la Rusia revolucionaria, más que la adhesión a un modelo preciso, representaba el rechazo del pasado y la adhesión a la ruptura con el pasado, además de una exteriorización de sentimientos pacifistas y humanitarios contra la política antisoviética del cordón sanitario y del aislamiento. Y era también una prueba de confianza frente al inmenso laboratorio de experimentación humana y social ofrecido por la experiencia en acto en la Rusia bolchevique, más allá de cualquier forma de adhesión doctrinal o de partido al socialismo.

Pero la presencia de un amplio sector de la cultura alemana fundamentalmente solidario con la revolución de noviembre y con la aspiración a la renovación de la sociedad alemana, no debe dejar de lado la existencia y la obra de otro sector activo en la vertiente opuesta del frente cultural, residuo, no sólo de la Alemania guillermina, sino también anticipación y vanguardia, madurada con la guerra y con la crisis de la derrota y el paso institucional de la reacción cultural que acompañaría, al término de los años veinte, a la ascensión del movimiento nacional-socialista. La república y la tentativa democrática, no sólo habían provocado el retroceso de sueños cesáreo-monárquicos de restauración, de imposibles y mixtificantes conciliaciones, manifestaciones de aquel *Kulturpessimismus* que encontró uno de sus profetas en el Spengler de la "Decadencia de occidente", directamente sugerida por la experiencia de la guerra y la derrota de Alemania, que demasiado desconsideradamente y con fiebre nacionalista solía identificarse con la catástrofe de la humanidad. En 1920 se edita *Pruessentum und Sozialismus* de Spengler, en 1921 Carl Schmitt publica *Die Diktatur*, en 1923 *Das Dritte Reich* de Moeller van der Bruck: son las premisas intelectuales del nazismo. Pero de la guerra y de la mecanización de los armamentos, de la exaltación de la técnica que había implicado a todos los estratos de los pueblos movilizados por la guerra, se derivarían también otros filones de pensamiento, en parte recordando formas de oposición romántica a la industrialización y al mundo moderno, resueltas a menudo en la búsqueda de síntesis y de mediación entre tecnicismo y misticismo (el conde Keyserling, pero también Rathenau, y, en ciertos aspectos, el mismo Thomas Mann); se derivaron nostalgias de recomposición de la armonía social destruida por la revolución industrial y por el nacimiento de los movimientos de clase que desembocaron en la anticipación del Estado orgánico y en la restauración de la sociedad jerarquizada de la doctrina corporativa (desde Rathenau a los corporativistas austro-alemanes), en parte mitificado-

* K P D. Siglas del Partido Comunista alemán.

res y teorizadores en la experiencia bélica del nacimiento de nuevos valores, impresos en el acontecimiento exaltante de la guerra y en el rigor de la disciplina militar (el camino de Ernst Jünger desde las autobiográficas *Tempestades de acero* de 1920, al ensayo *Der Arbeiter* de 1932, que teoriza sobre el trabajador como "soldado del trabajo"). Son las dos almas de la "revolución conservadora": la oposición romántica a las consecuencias de la industrialización, a la democracia, al igualitarismo y a los regímenes de masa y su inversión en la aristocrática exaltación de las virtudes militares.

Es precisamente en este contexto político cultural, en el que la cultura académica mira esencialmente a los recuerdos del pasado o se solidariza con los nuevos profetas de lo irracional y con las corrientes antidemocráticas donde tenemos que considerar las experiencias de las nuevas corrientes artísticas y culturales que encuentran fértil terreno de afirmación y de experimentación en la república de Weimar. Todo el que se mueve en dirección de una nueva investigación y que afirma un compromiso directo de la actividad artística y creadora en la vida social no puede por menos de irritarse contra el conservadurismo de los guardianes de los valores tradicionales, aún más mezquinos por la identificación nación-tradición, con los que reaccionan ante la derrota y el hundimiento del imperio y contra los esquemas anacrónicos de una sociedad que relega las diversas funciones sociales a compartimentos estancos precisamente para poder conservar el sentido de los papeles y de las jerarquías. Desde este punto de vista, la concepción total del arquitecto que tuvo Gropius —arquitecto, y, al mismo tiempo, urbanista, sociólogo, historiador— representaba un elemento de novedad y de ruptura, un momento del conflicto que no hubiera sido concebido nunca entre división del trabajo y exigencias interdisciplinarias, y no sólo del conflicto entre el arquitecto como urbanista y las características del régimen capitalista (propiedad de la tierra y beneficio para el empresario).

Pero para intentar comprender qué lugar ocupó la experiencia de la Bauhaus en la vida de la república de Weimar, es necesario apelar a los rasgos sobresalientes de su desarrollo político-social. Admitido el hecho de que la república renunció a efectuar cualquier transformación de fondo de la estructura económico-social, hay que recordar que el dominio de la social-democracia misma en los trece años de vida de la república fue de breve duración: después de haber tenido la dirección del gobierno desde febrero de 1919 a junio de 1920, (cancilleres Scheidemann, G. Bauer y H. Müller), en coalición con los otros dos partidos de la llamada "coalición de Weimar", el Centro católico y el liberal partido democrático, la SPD formó parte, en cuanto minoría, de los dos gabinetes del canciller católico Wirth (mayo 1921-noviembre 1922), y después, de los dos gabinetes Stresemann (agosto-noviembre de 1923), en el cénit de la crisis y la inflación tras la ocupación del Ruhr. Volvió a la dirección del gobierno

solamente en junio de 1928, con el canceller Hermann Müller como jefe de una reedición de la "coalición de Weimar" que cayó en marzo de 1930, investida ya de los primeros síntomas de la gran crisis: éste fue el último gobierno parlamentario de la república, antes de los gobiernos presidenciales que debían revelar, también a nivel parlamentario, la profundidad de la crisis que hería a la democracia weimariana en los umbrales del advenimiento del nazismo. La incidencia política de la socialdemocracia, verdadero artífice de la contrarrevolución de 1918-19, fue, por tanto, relativamente escasa; el curso político fue influido, fundamentalmente, por los partidos burgueses del centro y de la derecha mucho más que por la socialdemocracia. En 1925, la elección presidencial del mariscal Hindenburg, a la muerte del presidente Ebert, subrayó de modo drástico la inversión de ruta y la cesura que se había realizado en la vida de la república: La socialdemocracia pagaba los gastos de la derrota y de la inflación, las derechas levantaban la cabeza e imponían al país al prestigioso jefe militar de la guerra mundial, cuya elección era de por sí la revalorización de un programa de restauración autoritaria y militar. En 1928-30 la socialdemocracia tuvo la posibilidad de recuperar el terreno y las posiciones perdidas, pero no tuvo fuerza para hacer un llamamiento a la política y al movimiento de clase, y precisamente en el terreno de clase fue vencida por sus propios aliados dentro de la propia coalición weimariana. La política de tolerancias adoptada por la SPD en 1930-32 respecto al gobierno Brüning había dejado de ser una política, no era más que el símbolo de la resignación y el último capítulo de esa elección sistemática del mal menor en la que parece resumirse la actitud de la SPD weimariana.

El reformismo de la SPD, que tuvo muy escasa incidencia a nivel de gobierno, encontró más concreta y feliz expresión en las administraciones locales y en las realizaciones del sindicato. Según una experiencia que se repetiría también después de 1945, la base de fuerza de la SPD estuvo representada en la república de Weimar por el poder local; sus mejores cuadros, a nivel de la dirección reformista, provenían de los gobiernos regionales y de las administraciones ciudadanas. Algunos de los mayores *Länder* fueron casi ininterrumpidamente gobernados por la SPD, con o sin el apoyo de otros partidos: así ocurrió con Prusia (que comprendía la propia capital del *Reich*), que hasta el golpe de estado de von Papen el 20 de julio de 1932 fue uno de los más fuertes sostenes de la república; con Sajonia, en poder de la socialdemocracia desde 1918 a 1929, que, por añadidura, en 1923 fue protagonista, con Turingia, de la tentativa de "gobierno obrero" con los comunistas, gobierno que fue barrido enseguida a través de la intervención del poder central y de la *Reichswehr*; con Hesse, ininterrumpidamente administrado por los socialdemócratas hasta la llegada de los nazis, lo mismo que Hamburgo. En otros *Länder*, la influencia socialdemócrata fue fuerte en los primeros años

de la República (en Württemberg, en Baden y, con aspectos particulares, en Baviera). También en Turingia la SPD tuvo un momento de suerte pero después de la caída del gobierno de izquierdas unidas en octubre-noviembre de 1923 (en el que representando a los comunistas estaba, entre otros, Karl Korsch, el teórico de los consejos, como ministro de justicia), Turingia se convirtió en uno de los baluartes de la reacción de extrema derecha: en 1930 fue el primer *Land*, después del nombramiento de W. Frick como ministro del interior y de instrucción pública, en anticipar la política cultural del nacionalsocialismo; en 1932 fue el primer *Land* en tener un presidente nazi en la persona de Kurt Sauckel, el futuro protagonista de las deportaciones en masa de trabajadores extranjeros en el Tercer Reich. Ahora bien, los aspectos más positivos de la democracia weimariana lo constituyen, fundamentalmente los *Länder* y las grandes ciudades gobernadas por los socialdemócratas que llevaron adelante algunas directrices reformistas (tanto en el terreno escolar como en el de edilicia popular).

Pero la organización de masas que tuvo unido al movimiento obrero alemán con la socialdemocracia fue el sindicato, el ADGB, que garantizó la tregua de clase después de haber obtenido de la patronal en las jornadas de noviembre de 1918 una serie de no despreciables concesiones (entre las que se contaba la jornada de ocho horas, el reconocimiento de los contratos colectivos). La acción del sindicato se manifestó sobre todo en el potenciamiento de iniciativas económicas —cooperativas de producción y de consumo—, como parte de esa *Wirtschaftsdemokratie*, en la que, sin mellar las bases del orden social existente, el sindicato se proponía activar fuerzas e intervenciones públicas tendientes a contener la presión de las grandes concentraciones económicas. Una visión típicamente reformista y minimalista que, a diferencia de la SPD, el sindicato intentó también teorizar, en su intento de proporcionar a la SPD esa visión general de la sociedad en la fase de estabilización capitalista que ella no estaba en condiciones de expresar.

Sin embargo, la remisión de la SPD y del sindicato no debe hacernos pensar que la república de Weimar no haya vivido un período de intensa y violenta lucha de clases. Es cierto lo contrario; iniciada la guerra civil en el movimiento obrero alemán sobre todo en los años 1918-21 y, verdaderamente nunca extinguida (la división frente al nazismo no fue más que la consecuencia de la ruptura de 1918) formó también ella parte de esta lucha, en la medida en que reflejaba la hipoteca que la tregua de clase había impuesto a las masas unidas a la socialdemocracia. Para alimentar las luchas de masas no quedó más que la KPD, duramente diezmada en sus cuadros dirigentes por el asesinato de los jefes espartaquistas y sometida durante todo el período weimariano al goteo de agudas luchas de fracciones, expulsiones y defecciones, en concomitancia generalmente con los desarro-

llos de la lucha política en el interior de la Tercera Internacional. Las grandes huelgas de los años weimarianos comprometieron esencialmente a los comunistas, que a menudo se encontraron frente a la policía de gobiernos dirigidos por socialdemócratas. El 1 de mayo berlinés de 1929 fue uno de los momentos culminantes de esta lucha intestina. Pero no es éste el lugar para profundizar en las vicisitudes específicas de la KPD.

Si la elección de Hindenburg marca un jalón en la reanudación de las fuerzas restauradoras, bajo el aspecto del desarrollo económico, los años de oro de la república de Weimar cubren el período 1924-29 (más señaladamente los años 27-29), que siguió a la normalización monetaria de 1923 y que por esa razón fue definido como el período de la estabilización relativa del capitalismo en los análisis de la Tercera Internacional, con una formulación que hoy está hecha también por la historiografía burguesa. Estos fueron los años en los que afluyeron a Alemania los préstamos y las inversiones estadounidenses sin los que no se habrían pagado las reparaciones ni hubiera sido posible el lanzamiento de la industria; entre 1924 y 1930, cuando se produjo la retirada de los capitales americanos bajo el apremio de la gran crisis, afluyeron del extranjero aproximadamente veintisiete mil millones de marcos. El relanzamiento industrial se vio acompañado de un vertiginoso proceso de concentración, sin precedentes incluso en la Alemania que había proporcionado a Lenin más de un principio para su *Imperialismo*. La concentración monopolista culminó en la creación de dos grandes complejos en los sectores clave de la industria alemana: a fines de 1925 se produjo en el sector químico el nacimiento de la *IG Farben*; a principios de 1926 nacían en el sector siderúrgico las *Vereinigte Stahlwerke*. La *IG Farben* cubría por sí sola cerca del 50 por 100 de la industria química alemana; las *Vereinigte Stahlwerke* el 40 por 100 de la producción siderúrgica y el 30 por 100 de la extracción del carbón. En 1928, la participación de los *Konzerne* en los diversos sectores de la producción industrial era la siguiente:⁵

| | |
|--|--------|
| Extracción de potasa | 98,3 % |
| Extracción y elaboración de minerales | 97,3 % |
| Colorantes | 96,3 % |
| Lignito | 94,5 % |
| Carbón fósil | 90,1 % |
| Electrotécnica | 86,9 % |
| Metalurgia | 85,0 % |

El desarrollo de la producción en los diversos sectores está expre-

⁵ De WOLFGANG RUGE, *Deutschland 1917-1933*, Berlín, 1967, p. 292; y además del trabajo de KUCZYNSKI ya citado, puede consultarse *Capitalismo mundial y cártels alemanes entre las dos guerras*, de J. J. LADOR-LEDERER.

sado en la tabla núm. 1. La periodificación de la república de Weimar recogida generalmente por la historiografía⁶, coincide, no por casualidad, con la de la actividad de la Bauhaus y, en general, con la actividad arquitectónica en Alemania, medida por las etapas mismas del desarrollo de la Bauhaus y subrayada no sólo por sus exégetas, sino también por sus propios protagonistas⁷. Los años de crisis y de inflación de la primera posguerra son también los años de menor incidencia en el exterior de la actividad de la Bauhaus, los años de la organización interna, de la puesta a punto teórica. La elaboración teórica y la discusión en la escuela no se corresponde con una actividad práctica fuera del trabajo individual de sus exponentes; la adhesión a la revolución de 1918 se exterioriza en manifestaciones de genérico y sentimental democraticismo (el monumento a los caídos de

TABLA 1
DESARROLLO DE LA PRODUCCION EN LOS DIVERSOS SECTORES
(1928 = 100)

| Año | Carbón fósil | Hierro bruto | Acero bruto | Electrotécnica | |
|------|--------------|--------------|-------------|----------------|---------|
| | | | | Mec. Optica | Química |
| 1913 | 126 | 141 | 116 | 50 | 75 |
| 1924 | 78 | 66 | 67 | — | — |
| 1925 | 88 | 86 | 84 | 73 | 81 |
| 1926 | 96 | 82 | 86 | — | 76 |
| 1927 | 102 | 111 | 113 | — | 90 |
| 1928 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 |
| 1929 | 108 | 112 | 112 | 119 | 92 |
| 1930 | 95 | 82 | 79 | 107 | 66 |
| 1931 | 79 | 51 | 57 | 83 | 54 |
| 1932 | 69 | 33 | 40 | 57 | 51 |

TABLA 2
INDICES DE SUPERPOBLACION EN 1920
(Media de habitantes por edificio en las principales ciudades)

| | | | | | |
|----------------------|-------|----------------------|-------|----------------------|-------|
| Filadelfia | 5,4 | Colonia | 18,05 | Chemnitz | 30,35 |
| La Haya | 6,52 | Stuttgart | 18,61 | Magdeburgo | 31,08 |
| Bremen | 7,83 | Düsseldorf | 19,11 | Estocolmo | 32,00 |
| Londres | 7,89 | Hannover | 20,04 | Dresde | 34,56 |
| Bruselas | 8,53 | Nueva York | | Munich | 36,59 |
| | | Manhattan | 20,4 | | |
| | | Brooklyn | 10,2 | | |
| Chicago | 8,8 | | | París | 38,00 |
| Basilea | 12,92 | | | Hamburgo | 38,66 |
| Amsterdam | 13,44 | Nuremberg | 20,48 | Praga | 40,92 |
| Frankfurt | 17,09 | Ginebra | 23,43 | Budapest | 41,28 |
| Zurich | 17,26 | Copenhague | 26,60 | Viena | 50,74 |
| Essen | 17,61 | Leipzig | 27,39 | Berlín | 75,90 |

⁶ J. KUCZYNSKI, *op. cit.*, p. 23.

⁷ V. por ejemplo H. MEYER, *op. cit.*, pp. 141 y ss.

TABLA 3

INCREMENTO DE LA DISPONIBILIDAD DE ALOJAMIENTOS
EN LOS AÑOS 1926-1928

| Año | Nuevas construcciones | Transformaciones | Aumento neto |
|------|-----------------------|------------------|--------------|
| 1926 | 199.084 | 21.445 | 205.793 |
| 1927 | 284.444 | 22.390 | 288.635 |
| 1928 | 306.825 | 23.617 | 309.782 |

marzo de 1921); el espacio para una inserción más orgánica a un nivel de reconstrucción está aún extremadamente limitado, no sólo porque se advierte la crisis del sector de la construcción, que cuenta con el retraso de las construcciones en tiempo de guerra, sino principalmente porque el desequilibrio financiero de la economía privada, de los entes públicos y de las administraciones locales no está en situación de producir más que intervenciones de emergencia. En 1921, el coste de las construcciones urbanas fue valorado en trece veces el de los últimos precios de preguerra⁸, y aún no se había alcanzado el punto de mayor depresión de la inflación. Las condiciones de vida de las grandes ciudades se caracterizan por desastrosas carencias higiénico-sanitarias, que la mayoría de las veces tienen su origen no sólo en la desnutrición, la miseria y el aflujo a las ciudades de masas de desocupados en busca de trabajo, sino principalmente en las precarias condiciones de los alojamientos. En 1920 Berlín está a la cabeza de los índices de superpoblación por edificio entre las grandes ciudades de la Europa occidental y los Estados Unidos (con 75,90 habitantes por edificio), y en general, las principales ciudades alemanas se mantienen todas en cocientes de los más elevados. Berlín es, entre las grandes ciudades, la única que no tiene excedente de nacimientos sobre muertes, y, una vez más, también en la crisis demográfica es grande la incidencia de las malsanas y precarias condiciones de los alojamientos⁹.

Sólo después de la estabilización monetaria realizada con la reforma del marco en 1923, la construcción de viviendas siguió, en particular desde 1925, el impulso general de la expansión industrial, como demuestran las cifras citadas en el cuadro 3, relativas al incremento de la disponibilidad de alojamientos en los años 1926-28¹⁰.

⁸ LUDWIG PRELLER, *Sozialpolitik in der Weimarer Republik*, Stuttgart, 1949, página 287.

⁹ Cfr. WERNER HEGEMANN, 1930, *Das steinerne Berlin*, Berlín-Frankfurt, 1963 (reimpresión de la ed. de 1930), en particular las pp. 328 yss.; el índice de superpoblación reproducido por nosotros utiliza los datos proporcionados por Hegemann en la p. 333.

¹⁰ L. PRELLER, *op. cit.*, p. 386.

Los años 1923-29 (y con signo diverso también el período 1929-33, como veremos) fueron aquellos en los que la suerte de la Bauhaus estuvo más estrechamente unida a la evolución política y social de la primera república alemana. No fueron sólo los años del compromiso al servicio del reformismo social de las administraciones socialdemócratas (téngase presente a este respecto que, según norma de la constitución de 1919, la construcción entraba en la competencia directa de los *Länder*); en este período se produce también la transferencia de la Bauhaus desde Weimar a Dessau (1925), un episodio que no se explica sólo con la orgullosa reacción conservadora y nacionalista que se afirma en una región retrasada y tradicionalista como Turingia (donde sobre todo es tenaz la supervivencia de un artesano de fuertes tradiciones, que ha dado también origen a la mitificación de un arte nacional, alemán, racialmente puro), después de la dura derrota de la tentativa de "gobierno obrero": la expulsión de la Bauhaus de Weimar no es más que un síntoma de esa inversión de la tendencia general política que en el mismo año 1925 encontró expresión en la elección presidencial del mariscal Hindenburg, es decir, un síntoma de la vuelta de las derechas y del principio de la ofensiva que intensifican, en el plano político y cultural, contra los residuos de la revolución de 1918. Y, bajo este aspecto, la campaña de la Turingia reaccionaria contra la Bauhaus no debía ser más que la anticipación de una campaña más general contra el "arte degenerado", de sello más específicamente nazi.

Pero el vínculo más directo, más sustancial, de la experiencia de la Bauhaus con los acontecimientos de la república está subrayado de modo específico por el cuadro político-social en el que se coloca su actividad al servicio de la sociedad. El dato fundamental de esta actividad hay que buscarlo en su subordinación a las que eran las únicas posibilidades operativas que ofrecía el régimen capitalista: sus realizaciones estaban condicionadas por el margen reformista que era aprovechado por las administraciones socialdemócratas en el cuadro del inmovilismo sustancial de las relaciones de clase y del equilibrio político y social. Es decir, el margen de incidencia de la Bauhaus permanecía en los límites del avance técnico y tecnológico permitido por el cauto reformismo de la SPD y por las aperturas culturales del mismo partido democrático, que no fueron extrañas a la renovación escolástica, realizada parcialmente en aquellos años contra el tradicional sistema paternalista y autoritario heredado del imperio guillermino; una renovación que no sólo encontró expresión en la experimentación de métodos de escuela activa (influencias practicistas y neokantianas) favorecidos por la socialdemocracia, sino también por

el potenciamiento de la instrucción técnica contra el conservadurismo humanista ¹¹.

Pero decíamos antes que la incidencia de la teoría y de la iniciativa práctica de la Bauhaus no podía dejar de estar condicionada por el cuadro político-social existente. Los proyectos de sus arquitectos no podían por menos de acceder a los compromisos dictados por factores objetivos (¡una vez más las relaciones de propiedad!) y por el propio carácter de las entidades y de las personas que acometían sus proyectos. La política de construcción popular, especialmente de las administraciones de las principales ciudades, chocó contra la especulación inmobiliaria y naufragó frente a la imposibilidad de disponer de instrumentos eficientes para procurar mediante expropiaciones los terrenos necesarios para la construcción de las *Kleinstwohnungen*, que representaban la unidad de habitación hacia la que se orientaban generalmente los administradores socialdemócratas. El propio asesor berlinés de la construcción, Martin Wagner, que está unánimemente considerado como uno de los puntales del reformismo weimariano, tuvo que denunciar la opresión de la especulación de los terrenos y de las construcciones. Por ejemplo, es sabido que el proyecto de leyes del *Land* prusiano, que tendía a promover una planificación territorial unitaria sirviéndose también del instrumento de las expropiaciones, naufragó ante la oposición de los propietarios de inmuebles y de terrenos (es decir, por lo general, latifundio e inversiones inmobiliarias de sociedades industriales y comerciales). Suerte análoga corrió el proyecto de ley para la reforma del suelo con carácter unitario para todo el *Reich*, presentado al *Reichstag* en 1926 sobre la base de trabajos preparatorios que se remontaban a 1920, y detenido ante la oposición de las clases interesadas, hasta que la agudización de la crisis y de la deflación no decretó en la práctica su obstrucción definitiva ¹². Todavía en 1930, Werner Hegemann, el arquitecto colaborador de la "Weltbühne", que denunció el caos de la construcción en Berlín, y que fue el promotor de la iniciativa para el saneamiento urbano de la capital del *Reich*, comprobaba la incapacidad del *Reichstag* para dar curso al artículo 155 de la Constitución weimariana en el que se decía: "El estado controla el reparto y la utilización del suelo en forma de prevenir el abuso y perseguir el objetivo de garantizar habitación sana a todas las familias alemanas y a las numerosas en particular, habitaciones y condiciones económicas correspondientes a sus necesidades" ¹³. Pero Hegemann no era tan ingenuo como

¹¹ Puede ser significativo recordar, por ejemplo, que el número de estudiantes en las universidades pasó de 72.000 en 1918 a 93.000 en 1929, mientras que, al mismo tiempo, el número de alumnos de las escuelas técnicas creció de 7.700 a 21.000, según datos citados por F. K. RINGER, *The decline of the German Mandarins. The German Academic Community 1890-1933*, Harvard, 1969, p. 74.

¹² L. PRELLER, *op. cit.*, p. 386.

¹³ W. HEGEMANN, *op. cit.*, p. 335.

para ocultarse el enredo de intereses que impedía al poder legislativo y al ejecutivo desarrollar una política de intervención activa también en el terreno de la construcción popular, y, en efecto, añadía: "Parece que semejantes pasos, necesarios en el terreno social, sólo pueden ser impuestos en el curso de una revolución" ¹⁴. Así fueron definidos, precisamente, los límites dentro de los cuales podía moverse el reformismo socialdemócrata después de una revolución fallida.

Hemos dicho ya que los que emplearon a los arquitectos de la Bauhaus fueron principalmente las administraciones socialdemócratas y demócratas y las empresas promovidas por los sindicatos. Aunque ya en 1921, Bruno Taut había podido entrar a dirigir el departamento de construcción municipal de Magdeburgo, las administraciones locales no pudieron emplear a los arquitectos progresistas en una orientación que concebía la casa como servicio social hasta algunos años más tarde: en Berlín, "donde entre 1924 y 1933 los arquitectos radicales construyeron más de 14.000 unidades de vivienda" ¹⁵; en Dessau, en Anhalt, donde Gropius construyó la Siedlung Törten (1926-27); en Frankfurt, en Hesse, donde Ernst May construyó grandes instalaciones suburbanas entre 1926 y 1930 ¹⁶; en Stuttgart, donde Mies van der Rohe dirigió el proyecto de la Siedlung Weissenhof (1927). Es fácil comprobar cómo el ambiente conservador no ofrece espacio a la nueva arquitectura; por ejemplo, una gran ciudad como Munich parece extraña a las iniciativas y a las experiencias promovidas por municipios más abiertos. Y es fácil comprobar también que entre los comitentes, la gran industria que, por el contrario, utiliza las aplicaciones del *design* de los laboratorios de Dessau, ocupa un puesto absolutamente de segundo plano.

La vivencia mínima desarrollada por la Bauhaus y teorizada por Gropius en polémica contra la estructura tradicional de la familia patriarcal, también en base a su ubicación sociológica precisa a la luz de las condiciones de trabajo de la gran ciudad industrial y de la condición cada vez más difundida de la mujer trabajadora ¹⁷, respondía, por otra parte, a la dirección más general de la liga sindical que operaba junto a la socialdemocracia, el *Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund* (ADGB). Es sabido que el ADGB desarrolló una intensa actividad constructora, con el fin de promover un sector de construcciones sobre una base cooperativa y semipública que desarrollase una función de freno contra la especulación de los terrenos, y, al

¹⁴ W. HEGEMANN, *op. cit.*, p. 338.

¹⁵ BARBARA MILLER LANE, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Harvard, 1968, p. 103.

¹⁶ Sobre la actividad de May en Frankfurt cfr. B. M. LANE, *op. cit.*, páginas 90-103.

¹⁷ Aludimos al ensayo de 1929 *Die Soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung* reproducido en WALTER GROPIUS, *Architektur*, Frankfurt a. M. 1956, páginas 84-93.

mismo tiempo, tasadora con respecto a la especulación sobre los alquileres. Las cooperativas de producción para la construcción fueron fundadas en 1919 por el propio Martin Wagner, destinado en los años siguientes a dirigir la construcción municipal de Berlín. En 1924, el ADGB proporcionó a las originarias cooperativas de producción una estructura productiva con base típicamente capitalista, la *Dewog*, como sociedad por acciones promovida por las fuerzas unidas de los sindicatos de los trabajadores y de los empleados públicos y privados, por la banca del sindicato y por las cooperativas constructoras. En el texto programático del ADGB de 1928, en el que está contenida la formulación de la "democracia económica" destinada a proporcionar una ideología a la SPD y a la propia república de Weimar, se subrayaban la importancia social y la función política atribuidas a la *Dewog*, por lo que es oportuno citar directamente parte de este fundamental documento:

"Como norma estatutaria, la *Dewog* persigue estimular las construcciones urbanas mediante la creación de viviendas sanas y oportunamente amuebladas para funcionarios, empleados y obreros, con su participación en las uniones ediles de distrito y locales, así como en las empresas que sirven con preferencia el fin de procurar viviendas mínimas para las clases populares, más necesitadas. La *Dewog* representa, además, los intereses de los funcionarios, de los empleados y de los obreros frente a los órganos del *Reich*, de los *Länder* y de los municipios en todas las cuestiones relacionadas con alojamientos y organizaciones residenciales, proporciona y utiliza terrenos edificables con el fin de construir viviendas mínimas, proporciona capital para construcciones en forma de hipotecas y anticipos de crédito, proporciona garantías y subsidios para los gastos de construcción a las uniones ediles de utilidad social, elabora planos de construcción y de instalaciones, etc.

La *Dewog* tiene 11 sociedades filiales en Altona, Augusta, Berlín, Breslau, Frankfurt, Königsberg, Leipzig, Munich, Rostock y Schwerin. Se aprovechan además de su asesoramiento diversas grandes cooperativas constructoras. Hasta finales de 1927, la *Dewog* había construido cerca de 5.000 viviendas, sin contar un gran número de habitaciones para alquilar que fueron proyectadas o financiadas por ella.

El movimiento de las oficinas constructoras y de la *Dewog* puede ser considerado como el germen de una economía colectiva (*Gemeinwirtschaft*) en el sector de la construcción y de las viviendas controladas por los sindicatos. Por una parte, la *Dewog* sustituye, como organización económica colectiva administradora de la construcción y de las viviendas, a los especuladores de la construcción y a los propietarios de industrias capitalistas privadas; además, las empresas productivas constructoras de edificios organizadas en la unión de las empresas constructoras de carácter social, sustituyen a los contratistas. en cuanto que poseedores de los medios de producción, en el campo

de la construcción y dominadores del aparato productivo. Los objetivos son hasta ahora modestos, y el desarrollo está influido por las condiciones de la postguerra (estímulo de las construcciones con recursos públicos), pero en todo caso, existen posibilidades de desarrollo de formas económicas democráticas"¹⁸.

Hemos citado este largo párrafo por una doble razón: en primer lugar, en la medida en que refleja bien, aunque sea en el limitado sector de la construcción, cuál era la ideología de la "democracia económica" llevada adelante por el ADGB (no transformación del sistema capitalista como tal, sino desarrollo en su interior de formas de economía colectiva para contener, si no corregir, los excesos del sistema); y en segundo lugar, porque ésta era la concepción que presidió también la creación de la *Gehag*, la sociedad creada con la participación de los sindicatos berlineses que fue el instrumento principal de la actividad de Wagner, y en cuyo ámbito fue realizado, entre otras cosas, el célebre conjunto residencial en herradura construido por Bruno Taut en Berlín-Britz¹⁹.

En algunos sectores se ha formulado la hipótesis de que el paso de la Bauhaus a Dessau haya, en cierto sentido, señalado un momento de despolitización en el compromiso de Gropius y sus colaboradores, y en esencia parece bastante exacta. Sin embargo, sigue en pie el problema de aclarar si esta despolitización, que no por casualidad coincide con el período de más intensa y fecunda actividad externa de la escuela, derivaba de una opción precisa de Gropius²⁰ o era precisamente, el resultado de una condición objetiva, es decir, del hecho de que en el momento en que prevalecía el aspecto particularizador del trabajo de la escuela, era inevitable que ésta sufriese el condicionamiento del cuadro social en el que tenía que actuar. El mismo potenciamiento de la actividad de los laboratorios a nivel de una producción industrial de masa podría hacer pensar, por otra parte, por encima del carácter de escape necesario desde el punto de vista técnico-práctico de determinada fase del trabajo de la escuela, en la tentativa de crear un espacio de autonomía que evitase la adopción de elecciones demasiado vinculantes a nivel político, tales, precisamente, como la asunción de responsabilidad en varios planes globales de organización urbanista, como también se ha formulado recientemente. Sin embargo, queda el hecho de que la tentativa de restituir a la Bauhaus una fisonomía política más destacada y más homogénea, tanto en su trabajo interno como en su actividad externa, habría llevado inevitablemente a la radicalización de las contradicciones en las que se había debatido desde el principio, y a

¹⁸ FRITZ NAPHTALI, *Wirtschaftsdemokratie. Ihr Wesen. Weg und Ziel*, Frankfurt a. M., 1966 (reimpresión del texto de 1928), pp. 102 y ss. (la cita es de la página 107).

¹⁹ Acerca de la *Gehag* cfr. B. M. LANE, *op. cit.*, pp. 104-109.

²⁰ Como afirma L. DAL CO en la introducción a H. MEYER, *op. cit.*, p. 42.

subrayar el carácter de utopía que revestía, incluso, la sola tentativa de racionalizar y de dar una dimensión social a la arquitectura en el ámbito de la sociedad capitalista. Probablemente, la actividad constructora y urbanista desplegada con el favor de las administraciones socialdemócratas, la confluencia con otras iniciativas de la cultura más comprometida en la era weimariana (pensamos, por ejemplo, en el proyecto de "teatro total" diseñado por Gropius para Piscator²¹), las mismas investigaciones formales y técnicas en torno a la utilización de los materiales, que se habrían prestado para introducir un instrumento de singular potencia visual y sugestiva en la propaganda política (pensemos en el estudio del fotomontaje y en su utilización en la publicidad por obra de Moholy-Nagy, pero también en el bien distinto uso que al mismo tiempo, y con evidente derivación de la experiencia dadaísta, comenzó a hacer de él en la batalla política aquel auténtico maestro que fue John Heartfield²²), fueron los aspectos que mejor reflejan la medida de las realizaciones de la Bauhaus y los límites de su incidencia en el contexto político-cultural general.

La confirmación de lo que decíamos más arriba nos la proporciona también la experiencia realizada por Hannes Meyer, cuando, al suceder en 1928 a Gropius en la dirección de la escuela, intentó acentuar su politización. La célebre y repetidamente citada "carta abierta" que Meyer dirigió al burgomaestre de Dessau Hesse después de su despido el 1 de agosto de 1930, contiene, aun a través de comprensibles cautelas defensivas, todos los elementos necesarios para juzgar lo términos del conflicto que ya se había abierto en el interior de la institución y en torno a ella²³. El recurso, fácilmente desmentado por Meyer, de llamar para sucederle a Mies van der Rohe, el creador del monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, para cubrir mejor la cruzada antimarxista y antibolchevique desencadenada contra la Bauhaus, servía para indicar el callejón sin salida en el que se había llegado a encontrar la experiencia de la Bauhaus: en estas condiciones, la vuelta a la dirección puramente estético-formal patrocinada por Mies van der Rohe no era solamente un retroceso con respecto al camino recorrido por la Bauhaus, era también el principio de la disolución del experimento. El emerger de la crisis económica, incidiendo sobre las posibilidades del trabajo industrial, contribuyó ulteriormente a acentuar su carácter académico²⁴. Pero ni siquiera en estas condiciones podía sobrevivir la Bauhaus al ataque de la derecha nacionalista y de los nacionalsocialistas; cuando a principios de 1932 la extrema derecha consiguió el éxito en las elecciones para

²¹ Cfr. ERWIN PISCATOR, *El teatro político*.

²² Remitimos, entre las obras más recientes al catálogo de la exposición dedicada a Georg Grosz y John Heartfield en 1969 por el Württembergischer Kunstverein, el año siguiente a la gran exposición de la Bauhaus.

²³ Cfr. *Offener Brief* en D. SCHMIDT, *Manifeste Manifeste*, cit., pp. 394-99.

²⁴ Dieter Schmidt, *Bauhaus*, Dresden, 1966, p. 52.

la dieta de Anhalt la suerte de la Bauhaus quedó decidida: durante el verano tuvo que marcharse de Dessau, y el posterior traslado a Berlín no fue más que el preludio de la disolución definitiva por obra de los nazis después de la conquista del poder.

Con el ataque a la Bauhaus, el nacional-socialismo no hería sólo una institución, sino el símbolo de lo que, desde el punto de vista polémico nazi, era el *Kulturbolschewismus*²⁵. Pero como sería erróneo juzgar la experiencia de la Bauhaus en base a su etapa americana²⁶, igualmente sería equivocado valorarla únicamente a la luz de los ataques que contra ella promovieron los nazis. Cuando en 1932 el "Völkischer Beobachter", definía, con evidente alusión al célebre frontispicio de Feininger, la Bauhaus como "catedral del marxismo", más que dar una caracterización pertinente de la Bauhaus, proporcionaba la indicación negativa de todo aquello contra lo que se batía la reacción nazi. A los motivos de la oposición genérica de la derecha nacionalista contra todas las manifestaciones del arte moderno, que ya habían jugado un papel en las polémicas de Turingia en los años de estancia weimariana de la Bauhaus, se añadían ahora, en la atmósfera de desarraigo, de desclasamiento y de desorientación que una vez más afectaba a las clases medias en los años de la gran crisis, el racismo y la ideología anticapitalista, en cuanto preindustrial y antiproletaria, ideología retrógrada también desde el punto de vista agrario, típica de buena parte del movimiento nacionalsocialista. Los puntos de referencia de esta ideología y del *Blut und Boden* que se deriva de ella son obvios, para no citar más que los nombres principales y más conocidos: la obra de Walter Darré, el mantenedor de la economía agrícola fundada en el sistema patriarcal y del mayorazgo, como elemento de continuidad de la estructura agraria y al mismo tiempo de la raza (*Das Bauerntum als Lebensquelle der nordischen Rasse*, 1928; *Neuadel aus Blut und Boden*, 1930), los escritos de F. K. Günther (*Rassenkunde des deutschen Volkes* 1922; *Rasse und Stil*, 1926); y en el terreno específico de la arquitectura la predicación estético-racial de Paul Schultze-Naumburg, que con el nazismo coronó decenios de política militante al servicio del más cerrado provincialismo y nacionalismo cultural, y reveló abiertamente el rostro reaccionario, precursor del Tercer Reich, de anchos filones de la cultura *völkisch*. A la luz de estas premisas se comprenden, en la polémica contra la Bauhaus, la acusación de internacionalismo y de extranjería al patrimonio racial del pueblo alemán, la denuncia de su convivencia con el judaísmo, la condena de la concepción de la

²⁵ Sobre la polémica del nazismo contra la arquitectura moderna son fundamentales el estudio de B. M. LANE citado y más en general el trabajo de HILDEGARD BRENNER, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek, 1963.

²⁶ Cfr. las justas observaciones de JEAN LAUDE, en el art. *Le Bauhaus et l'Europe des utopies*, en "Politique d'aujourd'hui", octubre de 1969, pp. 47 y ss., en especial p. 57.

Bauhaus como si se tratase de la antecámara del colectivismo, la hostilidad a la racionalidad y a la "frialdad" de su visión arquitectónica, que tendía, según los estetas de la "casa germánica" a destruir con la unidad de la familia la célula principal de alimentación de la raza, pero que sobre todo, luchaba contra la estética arcaica, medieval y retórico-heroica de los arquitectos nazis.

La vida parlamentaria de la república de Weimar cesó a mediados de 1930; la parálisis de las instituciones, revelada enseguida como una verdadera y propia crisis del régimen, tuvo lugar al mismo tiempo que el agravamiento de la crisis económica, manifestada en la retirada de los capitales extranjeros, en la caída de la producción industrial y de la producción agrícola, en la propagación del desempleo, que laceró completamente la trama de la sociedad alemana. Paralelamente a este proceso de devastación social, se afirmaba la ascensión del movimiento nacional socialista; la renuncia de la socialdemocracia a movilizar el potencial de lucha de las masas, la división y la lucha intestina del movimiento obrero, apresuraron indirectamente su marcha. La república, que no había sabido expresar ni una ideología ni una tradición verdaderamente republicanas, en el momento del asalto final no encontraba ninguna fuerza dispuesta a batirse para asegurar su supervivencia frente al nazismo. La pequeña y media burguesía, que en 1918 había sufrido la derrota con un sentimiento de profunda frustración, vio en el nazismo la ocasión de su revancha social y actuó como masa de maniobra de la coalición de los intereses financieros, industriales y agrarios decididos a resolver con la dictadura abierta la crisis política y social del *Reich*. El margen de reformismo que la burguesía alemana había acordado en 1919 a los partidos de la coalición weimariana, estaba ya reducido a cero. El Tercer Reich barría inevitablemente los restos de las aspiraciones reformadoras de los años veinte y en su terrible anacronismo pregonaba la cruzada contra el arte moderno, que denunciaba únicamente su odio por las expresiones más atrevidas de la sociedad moderna, por el pacifismo y la racionalidad del vivir social y, a modo de contrapartida, la vocación por el atropello militarista, que tuvo su rostro arquitectónico en los monumentales Castillos de la orden, grotesca imitación de rocas medievales; la vocación por la denominación imperialista, los límites de cuya expansión territorial, como ha recordado Brenner, fueron señalados por "torreones poderosos", por las rocas fúnebres a la memoria de los soldados alemanes, siniestro símbolo y advertencia arquitectónica de la potencia de la Alemania Nazi. Y signo, una vez más, de la medida en la que el nazismo percibió la función propagandista y la importancia de la arquitectura como monumentalidad en la época del fascismo como régimen reaccionario de masas.

Enzo Collotti

ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN ALEMANIA (1880-1914)

Lorenzo Spagnoli

1. La Alemania moderna presenta características peculiares por lo que se refiere a los condicionamientos que ejerce la historia política y social sobre los desarrollos de la cultura. Las fechas que delimitan el período que vamos a examinar son significativas desde este punto de vista: los años en torno a 1880 señalan la consolidación definitiva del progreso económico en Alemania y el momento en que las necesidades internas de desarrollo de la industria imponen al gobierno el paso de la *Realpolitik* bismarkiana a una política mundial (*Weltpolitik*) que caracteriza toda la expansión imperialista del país hasta el estallido de la guerra. Son también los años en los que, para usar la expresión de Gottfried Benn, "todas las estructuras empiezan a cruji" y un difuso estado de crisis que se refleja en todos los sectores de la vida artística sacude las clases sociales.

Desde este momento la historia de la cultura alemana refleja a menudo, aun en sus manifestaciones más evasivas, el entusiasmo por el desarrollo económico del país y por el continuo aumento de su prestigio en el plano político, pero al mismo tiempo existe toda una corriente de pensamiento que se caracteriza por su problematización y su incertidumbre frente a las crecientes contradicciones que se desarrollan en el seno de la nación. Esta directriz fundamental, que encuentra su premisa en el terreno literario precisamente en los años ochenta, en el naturalismo y el realismo, tiene efectos que se difunden por el cuerpo de la cultura alemana, informa la experiencia del *Jugendstil* y es el muelle del exasperado experimentalismo formal de

la preguerra, cuando al expansionismo vitalista de los artistas de la época guillermina sucede la "constatación del caos".

Igualmente, el año 1914 no tiene sólo el valor simbólico del fin de la *era de la seguridad*, sino que cierra un período en el que la tendencia general antiburguesa de amplios estratos de la cultura no consigue desembocar más que en un exasperado pathos subjetivo o en una suspensión del juicio: en la postguerra, junto a una cultura de oposición radical respecto de las contradicciones que perduran en la república de Weimar, se recrean las condiciones, en el campo de la arquitectura precisamente, para una renovación de los métodos y de los objetivos.

2. Formación política y económica de la Alemania moderna. El urbanismo y sus consecuencias.

El desarrollo de la cultura alemana está marcado por lo peculiar de la situación política, caracterizada, en el período que va desde la fallida revolución de 1848 a 1914, por un continuo retroceso, simétricamente desarrollado a una prodigiosa expansión económica.

Antes del 48, la burguesía progresista del sudoeste había puesto, a partir de la realización de la unión aduanera (*Zollverein*, 1833) las premisas para un proceso de unificación de Alemania que se efectúa a través de una renovación de las estructuras del país, por un impulso desde abajo, en dirección a un planteamiento democrático del problema nacional.

Al fallar la revolución del 48, siguió una grave desorientación de las fuerzas liberales de todo el continente; pero las condiciones políticas particulares de Alemania hacen de esta ocasión perdida un momento a partir del cual comenzará un proceso de regresión en el plano político, que será determinante para su desarrollo. El proceso de unificación nacional cesa desde ese momento de coincidir con un impulso general para la renovación del sentido democrático de las instituciones y se realiza bajo el signo de la hegemonía de Prusia, sobre bases conservadoras en vez de liberales, sobre la huella del militarismo de los Junkers prusianos en vez de sobre el impulso de las masas populares¹.

La especial coyuntura económica servirá pronto para consolar a la burguesía de su renuncia a jugar un papel político independiente. En los años 50, durante la primera fase de acelerada expansión económica del país, se forman, con los capitales de los propietarios rurales del nordeste del país, los primeros grandes institutos de cré-

¹ Acerca de estos aspectos del desarrollo de la Alemania moderna, cfr. GOLO MANN, *Deutsche Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*; A. S. ERNSALIMSKI, *De Bismarck a Hitler. El imperialismo alemán en el siglo XX*.

dito que estimulan numerosas iniciativas en campo industrial; los índices relativos a la producción de carbón y de acero suben rápidamente. La tutela de un estado que por su estructura centralizada puede llevar a cabo una política dirigista en el terreno económico, permitirá a la burguesía alemana realizar grandes beneficios, cuya contrapartida es la disminución de la presión en el plano de la emancipación política².

Bismarck, canciller del reino de Prusia desde 1862, por un lado, puede reforzar el autoritarismo en el interior y, por otro, poner en movimiento una máquina militar que, a través de una serie afortunada de iniciativas bélicas, adquiere una fuerza tal que le permite superar, con su lógica objetiva, incluso las exigencias de prudencia ligadas a la *Realpolitik* del canciller.

La victoria sobre Francia y la fundación del segundo Reich (1871) no hacen más que reforzar una monarquía que Engels llamará por su función de contención de cualquier impulso popular, "bonapartista".

Hacia la mitad de los años ochenta se cierra un primer período de la historia alemana, en el que se ha afirmado una estructura autoritaria como consecuencia de un vacío político creado por el consenso interesado de la burguesía. En menos de cuarenta años, puede decirse consolidada una política que une sólidamente, bajo la égida del estado, a todas las fuerzas antipopulares, hasta el punto de consolidar de hecho una ley antisocialista.

Sin embargo, precisamente hacia los años ochenta, es cuando los mecanismos económicos imponen el inicio de un proceso expansionista de tipo imperialista, apto para garantizar nuevos mercados a la industria alemana, cuyas contradicciones, inherentes a la particular estructura del estado alemán, empiezan a convertirse en macroscópicas; se inicia entonces ese sentimiento de desorientación general que constituirá, durante más de treinta años, una característica de la cultura alemana.

Por otra parte, las circunstancias políticas son el reflejo de una serie de procesos que se derivan de una transformación de los modos de producción que en Alemania es más rápida que en otros países, y que proporciona un carácter concretísimo a la noción de *realidad externa* con la que el pensamiento burgués del XIX intenta durante largo tiempo evitar el enfrentamiento. Desde mediados del siglo XIX, la base social de Alemania se transforma rápidamente; a finales del siglo el 60 por 100 de sus habitantes constituye un proletariado que vive en condiciones extremadamente difíciles. Los centros afectados por la industrialización, sobre todo los del sudoeste, y, en distinta

² Acerca de la historia económica alemana, hay una amplia bibliografía en G. LUZZATO, *Storia economica dell'età moderna e contemporanea*, Padua, 1960, volumen II, pp. 236-237 y 316 y ss.

medida, todos los demás, sufren enormes incrementos de población. Mientras Berlín crece desmesuradamente, dado su carácter de centro administrativo de dimensiones europeas (su población del 15 al 80 pasa de 200.000 a 1.200.000 habitantes), la región del Ruhr-Renania, colocada en 1815 al dominio de Prusia, empieza a convertirse en un centro de gran valor industrial y comercial. En 1818, los Krupp crean en ella la primera fábrica; desde entonces, el desarrollo es continuo, y a partir de la fundación del imperio, el Ruhr meridional reclama una ingente cantidad de mano de obra a través de la concentración de la industria del hierro y el acero llevada a cabo por los principales nombres de la burguesía empresarial: Krupp, Hoesh, Thyssen. La población de la zona minera del Ruhr pasa en el mismo período de 55.000 a 510.000 habitantes, Leipzig de 37.000 habitantes en 1815 a 644.000 en 1910; casi todas las grandes ciudades presentan incrementos fortísimos: Colonia, Frankfurt, Hamburgo, Hannover, Mannheim, Munich. El desarrollo de la industrialización tiene consecuencias relevantes en el plano de las transformaciones de espacio que se producen en las ciudades y en el territorio.

El crecimiento de los organismos urbanos se produce en todas partes de modo incontrolado y espontáneo y se manifiesta en formas características. En la periferia de las ciudades se extienden las casas de los trabajadores; las áreas de terrenos aptos para la contrucción se revelan como una buena inversión, y esto da origen a una especulación que llevará a la proliferación de las Mietkasernen, tristes edificios para residencia de obreros privados a menudo de los servicios más elementales.

Frente a las nuevas tareas, tiene lugar, a nivel de las opciones urbanas, un fenómeno característico de Alemania, una disociación entre las condiciones objetivas que se dan en el país y los contenidos a los que hace referencia la cultura oficial. Así, mientras las nuevas aglomeraciones crecen y se multiplican según una lógica extraña a toda posibilidad de control, la urbanística oficial se aplica a operaciones que afectan al aspecto representativo de las ciudades. Es típico el caso de Munich, donde una grandiosa obra de reestructuración del centro urbano se liga a la planta dieciochesca de la ciudad, complicándola con la introducción de calles grandiosas, con edificios proyectados según los criterios de la *Historische Schule*, y donde falta un control de los barrios populares que surgen sin seguir una línea de desarrollo precisa.

La residencia obrera se articula en todas partes según modelos que tienen su origen en los mecanismos de la especulación del suelo y de una distribución incontrolada de las instalaciones de producción en el territorio. Se originan así algunas formas características de urbanización: los pueblos del Ruhr septentrional constituyen, desde la mitad del siglo XIX, un sistema de aglomerados continuos entre los que es imposible distinguir núcleos separados. Los dramáticos efec-

tos producidos por el urbanismo son el espejo de una serie de contradicciones que se traducirán, a partir de la fundación del segundo Reich, en una presión social cada vez más fuerte; a la que responderán, por una parte, numerosas iniciativas de tipo preventivo a favor de los trabajadores, en el marco de una moderna demagogia social, y por otra, una represión que formalmente alcanza su punto culminante con la promulgación de una ley contra los socialistas, pero que en realidad era intrínseca al funcionamiento de las instituciones en el estado germánico³.

La conciencia de estos problemas, madurada en el interior de la cultura arquitectónica, se traduce a finales de siglo en una voluntad de renovación de los instrumentos prácticos y teóricos que, junto con el desarrollo de las nuevas técnicas productivas, acelera la crisis de la arquitectura ecléctica.

3. *La crisis de la arquitectura ecléctica. Kulturgeschichte y nuevas condiciones económicas y sociales.*

La arquitectura alemana del siglo XIX había tenido su último momento de autenticidad en la obra de Schinkel y en su maestro Gilly, en los que la referencia al repertorio de la arquitectura clásica puede encuadrarse en una actitud general de la cultura alemana a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Esta actitud se inspira en una concepción de la realidad que, aun remitiéndose a las leyes estéticas de lo que Goethe llamaba "el período del arte", presenta una acusada sensibilidad frente a las "contradicciones que empujan la época hacia adelante"⁴. Los significados de la *tectónica* schinkeliana, sus intereses por el problema tipológico, reflejan una dialéctica histórica que no se encontrará en los años sucesivos. El clasicismo de von Klenze o de Raschdorf se presentará entonces como la manifestación de las exigencias representativas de una aristocracia que tiene en su mano las riendas del poder, o de una burguesía que, después de la revolución del 48, ha dejado de desempeñar un papel progresista y, con la consolidación de su posición económica, intenta entrar en el "gran mundo" del *Junkertum*.

En este cuadro, la distinción entre las diversas tendencias tiene un alcance limitado. Cornelius Gurlitt, que nos proporciona un complejo inventario de la cultura del siglo XIX, divide la producción arquitectónica en categorías (*die klassiker, die romantiker, die histo-*

³ G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit* (trad. castellana *Goethe y su época*, Barcelona-Méjico, 1968, ed. Grijalbo).

⁴ CORNELIUS GURLITT, *Zur Befreiung der Baukunst*, Wien, Berlín, Frankfurt/M., 1968.

rische schule), que nunca dan la impresión de descansar en alguna realidad histórica.

Sin embargo, hacia fin de siglo, se pone de manifiesto una crisis en el seno de la arquitectura ecléctica, que se presenta con una geografía más diferenciada.

Se reparten el campo dos escuelas, la de derivación schinkeliana, que tiene su centro de irradiación en la academia de Berlín, y la corriente que partiendo de Semper y de sus referencias al primer renacimiento italiano, prospera, sobre todo, en la parte meridional de Alemania. Son muchos los que trabajan con vistas en la emancipación de los límites de la arquitectura ecléctica: Lucae y Ende en Berlín, Wallot, Burnitz y Schmidt en Frankfurt, Thyersch en Munich, Hugo Licht en Leipzig. La academia de Berlín, que consigue imponer casi hasta fin de siglo sus productos en el campo de la arquitectura oficial, a partir de 1870, aproximadamente, sufre algunos golpes: los semperianos Bluntschli y Milius ganan el concurso para el municipio de Hamburgo en el 72, año en el que Lucae gana el premio para el teatro municipal de Frankfurt. En 1882, Wallot, habiendo ganado junto a Thiersch el primer premio en el concurso para el edificio del Reichstag, pasa de Frankfurt a Berlín para construir, por deseo de Guillermo I el edificio más importante del momento. Sin embargo, estos acontecimientos representan las últimas sacudidas de una cultura que dispone de instrumentos ya inutilizables: el enfrentamiento con la nueva realidad no se podrá producir por una autorregeneración de la arquitectura ecléctica. Así, la terminación del Reichstagsgebäude de Wallot, llevada a cabo en 1884, el mismo año en que Wagner inicia su actividad de enseñanza en la academia de Viena, puede decirse que representa la última tentativa de rectificación de la cultura académica. La puesta al día estilística, desde el momento en que constituye la cobertura de una serie de fenómenos, desde el malestar al oportunismo, que recorren la cultura oficial, entra completamente en el esquema de esa *Kulturgeschichte*, cuya sustancial impotencia ha puesto de relieve Benjamin más de una vez ("aumenta el peso de los tesoros que gravitan sobre los hombros de la humanidad, pero no le da a ésta la fuerza de sacudírselos de encima y de hacerlos suyos")⁵

En realidad, en la segunda mitad del XIX, están ya en realización una serie de proyectos objetivos que tienden, en todos los terrenos, a ampliar los horizontes de la experiencia de la arquitectura. Ya hemos visto la amplitud del fenómeno del urbanismo y su traer a escena de modo repentino grandes masas que constituyen una referencia que no puede ser ignorada, ya que, a despecho del diverso poder político, las clases sociales están implicadas en un proceso productivo que crea, en una distinta base material, los presupuestos para una

⁵ CESARE CASES, prefacio a W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turín, 1966, pp. 12-13.

radical transformación de las manifestaciones culturales. La formación de nuevos procesos productivos, cuya consecuencia es el urbanismo, será lo que abra un abismo cada vez más profundo entre la *Kulturgeschichte* y la nueva realidad. La tradición de ingeniería del XIX se inserta en este esquema como un elemento no susceptible de interpretación suprahistórica a lo Giedion, sino como un dato que, naciendo en estrecha relación con las renovadas exigencias de la estructura productiva, es susceptible de incidir en profundidad. La influencia que los productos de la ingeniería ejercen sobre la cultura arquitectónica es comparable al efecto que los primeros objetos producidos industrialmente producen en el terreno del objeto de uso, en el que los nuevos métodos productivos ponen en crisis las categorías de juicio tradicionales. Los efectos tangibles de los progresos de la técnica y de la ciencia (basta pensar en las consecuencias de la aplicación del hierro o de la utilización de los nuevos sistemas de cálculo) y la difusión de una técnica publicitaria que los divulga, contribuyen a crear en el cuerpo del eclecticismo historicista europeo una brecha que se ensanchará claramente a finales de siglo. Pero la ingeniería, no habiéndose planteado todavía el problema de hacer de la técnica un medio para una toma de conciencia del mundo externo, no está capacitada para configurar un nuevo horizonte a la experiencia arquitectónica⁶. Para realizar esto será necesario deshacer, a nivel práctico y teórico, una serie de nudos que tienen su razón de ser en la transformación de la función social de la arquitectura, y que van mucho más allá de los falsos objetivos contenidos en la problemática de la puesta al día estilística. La experiencia del *Jugendstil* alimenta un proceso de clarificación cuyo alcance podrá comprenderse en los primeros años del nuevo siglo.

4. La Alemania guillermina. El Jugendstil.

Guillermo II, después de la retirada de Bismarck, imprime una nueva dirección a la política alemana: inicia la expansión colonial y revoca la ley contra los socialistas, contando con la estabilidad política interna del país.

La tarea del partido obrero, finalmente salido de la clandestinidad, se presentaba particularmente gravosa en un país en el que el recuerdo de una tradición democrática se estaba apagando y en el que el compromiso político se traducía a menudo en confusión ideológica. El programa de Erfurt, que constituye la plataforma programática del nuevo partido obrero, es duramente criticado por Engels, que demuestra cómo era ilusoria toda tentativa de llegar al socialis-

⁶ Sobre estos temas cfr. el capítulo *Técnica y arquitectura del s. XIX*, en P. FRANCASTEL, *Art et technique*, París, 1956.

mo a través de una transformación gradual de la sociedad, y cómo el problema de democratización de Alemania debía ser planteado de modo más radical, con un conocimiento muy distinto de los objetivos y de los métodos. La debilidad intrínseca del partido socialista alemán es uno de los elementos que permiten a la expansión colonial, que toma impulso en 1891 con la fundación de la *Kolonial Gesellschaft*, ponerse en movimiento sin estorbos.

La *Weltpolitik* y la estabilidad interna consiguiente al escaso peso del partido socialdemócrata son los ingredientes de la *edad de la seguridad*, como se ha llamado al período de gobierno de Guillermo II, que empieza en la mitad de los años noventa.

Esta impresión de seguridad, que influye en amplias capas de la burguesía media, alimenta en el arte alemán una tendencia a la evasión que se manifiesta en literatura con una poesía cósmica, que evita el enfrentamiento directo con una realidad juzgada chata e insignificante, y que influye ampliamente incluso en la experiencia del *Jugendstil*.

Sin embargo, en los mismos años, la conciencia de los problemas del desarrollo social, que se había manifestado ya en el realismo de los años ochenta, se traduce en un difudido sentimiento de disgusto que recorre toda la cultura hasta el expresionismo de preguerra y actúa sobre el *Jugendstil* distorsionando y transformando sus caracteres originales.

El primer balance del *Jugendstil* sólo puede hacerse en 1925, con la publicación del ensayo de Ernst Michalski *Die Entwicklungsgeschichte Bedeutung des Jugendstil*, en el que se trazaban los caracteres de fondo del movimiento⁷. Hasta entonces no se había intentado una interpretación sistemática, con el resultado de que era difícil comprender los caracteres peculiares de esta experiencia en el más amplio contexto de la cultura europea. Esta laguna fue llenada ulteriormente por los textos sucesivos de Schmalenbach y Stenberger⁸.

La constitución en público de amplios estratos de la burguesía ciudadana y empresarial es el muelle que decreta el éxito internacional del *Art Nouveau* hasta fin de siglo. Desde la aparición de "The Studio" a partir de 1893, la difusión en casi todas partes de una ensayística capaz de alcanzar fuertes tiradas, favorece una divulgación y homogeneización eficaces en el plano de las experiencias y de los lenguajes. En un marco internacional ampliado (en el que, además de Alemania, Inglaterra, Francia, Bélgica, Austria, encuentran lugar España, Italia, U.S.A., Noruega, etc.), en el que el ciclo de las expe-

⁷ ERNST MICHALSKI, *Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils*, Berlín, 1925.

⁸ O. SCHMALENBACH, *Jugendstil*, Würzburg, 1935; R. STENBERGER, *Jugendstil, Begriff und Physiognomie*, Berlín, 1934, pp. 255-271.

riencias más significativas se cierra pronto y, en muchas situaciones en estrecha relación con su raíz sociológica, el fenómeno se reduce a una caja de resonancia de las exigencias de prestigio y de las aspiraciones sociales de las clases burguesas, el *Jugendstil* ocupa un puesto particular. Aunque no falta el momento manierista en la experiencia alemana, se ve mediatizado por las particularísimas formas, en las que se manifiesta en Alemania la cultura burguesa. Como hemos visto, las clases predominantes en la sociedad guillermina viven a fondo la disociación entre la afortunada subida económica y el retroceso político, entre la expansión de la burguesía empresarial y la crisis de una sociedad agraria asediada y vaciada por la industrialización, entre los ideales de vida de la refinada burguesía metropolitana y las condiciones desesperadas de un proletariado en continuo desarrollo⁹.

Esta escisión informa la producción artística de modo cada vez mayor a partir de la mitad del siglo XIX, y es inherente a la cultura burguesa que, frente a la complejidad de lo real, hace palanca sobre un concepto de creación espiritual que codifica la separación de la vida y de la historia. Existe una obra de Obrist que, en su carácter metafórico, es reveladora de esta actitud: es la escultura *Denkmal für Säule*, que representa el emerger del espíritu de la materia a través de la representación de la forma pura de una columna que se eleva a partir de una base informe e inarticulada. Sin embargo, un análisis total del *Jugendstil* debe reconocer que estos componentes se mezclan de modo inextricable con contenidos genuinamente reaccionarios y retrógrados con respecto a los que son los temas centrales de la cultura burguesa del XIX. Existe un sector de la cultura alemana que se une a la llamada *Heimatkunst*, una corriente artística surgida en las regiones nor-orientales del Reich, bajo el lema de un mítico *retorno a la tierra*, que encuentra alimento en una mixtificada contradicción ciudad-campo y que sirve de cobertura a los intereses del *Junkertum*.

Estos temas están presentes, como en un crisol, en las revistas publicadas a fin de siglo. El componente evasivo constituye una de sus partes más importantes: el expansionismo de Alemania encuentra su correspondiente vitalismo pánico, inspirado en una expansión ilimitada del sentimiento. Sin embargo, en el elaborado y complejo contenido de "Pan" en el que encuentran cabida aspectos contrastantes de la cultura internacional, a través de la colaboración de Nietzsche y Scherbert, Van der Velde y Böcklin, Eckmann y Beardsley, Seurat y Toulouse-Lautrec, y en las revistas satíricas "Jugend" y "Simplicissimus" el contraste entre el *Reich der Schönheit* de la

⁹ Acerca de la Alemania guillermina cfr. *Das Wilhelminische Deutschland. Stimmen der Zeitgeossen*, preparada por G. KOTOWSKI, W. PÖLS, A. RITTER, Frankfurt/M., 1965.

culta burguesía guillermina y una realidad social densa en problemas sin resolver, no es tan claro. El frecuente recurso al humorismo es una prueba, y no la menos significativa, de los contrastes que anidan en la *edad de la seguridad*. Muchos artistas se dan cuenta claramente de que su separación del mundo no puede ser más que ilusoria, y que son precisamente las circunstancias externas, de las que se habían apresurado a distanciarse, las que determinan una transformación de su papel así como de las características de su producción. Esta conciencia, que a principios de siglo, en plena *edad de la inseguridad*, explotará de modo dramático, recorre ya ampliamente la experiencia del *Jugendstil*; en este sentido puede decirse que August Endell anticipa, al mismo tiempo que el Obrist del *Proyecto para un monumento*, el clima expresionista, simplemente forzando y distorsionando el lenguaje del *Jugendstil*. En la conocidísima fachada del atelier Elvira, vuelve al célebre tema del *latigazo* de Obrist, uno de los más puros ejemplos del naturalismo floreal alemán, desordenando casi la forma original del friso sinusoide: una imagen disonante que los elementos de la pequeña fachada (aberturas, rejas, frisos) contribuyen a hacer más estridente, sustituye a la armónica sucesión de las curvas.

A finales de siglo se perfila una directriz que parte de las condiciones determinadas por la naciente sociedad de masas y por la técnica que permite que tengan acceso al arte; lo cual implica, además, un general interés por las artes aplicadas, consecuencia de la influencia de la cultura inglesa, de la que son partícipes, entre otros, además del mismo Endell, los colaboradores de "Pan" Eckmann y Pankok.

Señaladamente, por obra de Van der Velde, Peter Behrens, Richard Riemerschmidt, el problema de la adecuación de los standard cualitativos a las nuevas dimensiones cuantitativas de la producción industrial recibe una significativa formulación. Por otro lado, si la conciencia de las nuevas condiciones, en las que se desarrolla la experiencia de la arquitectura, hace improrrogable el abandono del repertorio de los estilos, los arquitectos no están maduros todavía para asumir la técnica que será estímulo decisivo en la renovación del lenguaje; serán las formas del *Jugendstil* las que proporcionen un soporte lingüístico a los que, aun teniendo clara conciencia de las necesidades de renovación, no pueden realizar esa revolución del lenguaje que se perfila en los años inmediatamente precedentes al conflicto.

La obra de Riemerschmidt presenta una indiscutible novedad por la sobriedad con que utiliza elementos derivados de la poética del *Jugendstil*. Algunos de sus muebles son rigurosamente funcionales; su arquitectura presenta una fuerte simplificación lingüística. En las casas para los Krupp en Essen y en el teatro para exposiciones de Munich, es evidente el interés por el destino funcional del edificio. El interior del teatro, de 1901, se reduce a un envase continuo, roto

sólo por el tema de las nervaduras del techo. Van der Velde, en los umbrales del siglo, emprende una vasta obra de divulgación de las nuevas ideas que maduran en el continente. Formado en el ambiente de Bruselas, cuando presenta sus muebles en la feria de Dresde en el 97, está ya sólidamente inserto en el mundo de la vanguardia. Tanto en el diagrama como en la producción de mobiliario, su estilo recurre a esquemas lineales contruidos dinámicamente, que han abandonado ya cualquier referencia naturalista demasiado clara. En 1899 se traslada a Alemania, y desde 1902 se establece en Weimar, llamado por el gran duque de Sajonia Weimar "con la misión de elevar el nivel de la producción de las industrias locales de arte aplicado"¹⁰. Su actividad docente (es director del *Kunstgewerblicher Seminar* y, sucesivamente, en 1906, del *Kunstgewerbeschule*) y polémica, además de la de arquitecto, hace de él uno de los protagonistas de la cultura arquitectónica en el período entre los dos siglos. Su producción en el campo de las artes aplicadas, así como la proyección de obras como la sede de la escuela de Weimar, dan testimonio de una actitud metodológica que da sus mejores frutos en el primer decenio del siglo xx. Después, al no conseguir utilizar concretamente las posibilidades de colaboración que estaba creando la industria alemana, su acción pierde mucha eficacia. El teatro para el *Deutscher Werkbund* de Colonia, aun anticipando una organización funcional innovadora y hundiendo indiscutiblemente sus raíces en el clima *sachlich* que se iba constituyendo en Alemania, presenta esencialmente un interés retrospectivo.

El que tendrá más relación con la experiencia del movimiento moderno, después de haber empezado en el ámbito del *Jugendstil*, será Peter Behrens. Antes de fin de siglo, sus obras de pintor y grabador, aunque ligadas a puntos de carácter naturalista influidos por la experiencia japonesa, se plantean la obtención de imágenes sólidamente contruidas. En 1897, como participante del grupo *Die Sieben*, fue llamado a Darmstadt, donde en 1901 construye la casa de E. Ludwig.

Si en esta obra y en la de los años inmediatamente posteriores Behrens responde a múltiples influencias, desde la de Van der Velde a la de Vovsey y a la de Schinkel, que representa una constante en su obra, el clima del *Jugendstil*, en su versión abstracta y constructiva, ejerce sobre él una influencia determinante. Una constante a la que se remite toda su obra es la predilección por un diseño ajeno a las caídas en lo decorativo y en lo pintoresco, que caracterizan normalmente la experiencia, internacional, del *Art Nouveau*. En 1905 Behrens nos proporciona una confirmación de sus tendencias con los pabellones para la exposición de Oldenburg, cuya fuerza proviene de la imagen, evidentemente influenciada por las contemporáneas

¹⁰ H. VAN DER VELDE, *La via sacra*.

experiencias de Austria, de la sucesión de masas cúbicas. Desde 1909, con su incorporación a la AEG, se convierte en uno de los más firmes profesionales alemanes; en las nuevas condiciones de trabajo, su arquitectura recibe un estímulo hacia nuevas direcciones.

Antes del fin del primer decenio del siglo, puede decirse que se ha agotado la experiencia del *Jugendstil*, pero su influencia se prolonga todavía durante unos años. Los elementos de base de su lenguaje volverán a aflorar en la *sprechende Architektur*, en la arquitectura que habla, en el terreno del expresionismo, y acompañarán, durante no poco tiempo, las experiencias que la historiografía arquitectónica hace entrar en el frente, no tan compacto, del movimiento moderno.

5. *La arquitectura de principios de siglo.* *El Deutscher Werkbund.*

En 1897 se instituye en Alemania el doctorado en arquitectura. Este hecho responde a la necesidad, generalmente sentida en el campo de la enseñanza, de crear cuadros técnicos con capacidad para insertarse en el ambiente social y productor con un papel definido y reconocido. El desarrollo capitalista, con los impresionantes fenómenos de concentración técnica a los que da lugar¹¹, origina ya en los últimos decenios del siglo, a través incluso, de ingentes inversiones directas, un relevante desarrollo de los niveles superiores de la enseñanza (facultades universitarias y politécnicas).

Mientras que en Inglaterra no existen politécnicos propiamente dichos, y en Francia la instrucción politécnica se ejerce a través de una extrema centralización de los institutos, en Alemania, los estados confederados crean un gran número de escuelas de excelente nivel. Los politécnicos alemanes forman un conjunto altamente especializado en el que gran número de nuevos lugares de formación se unen a los más antiguos (Dresde, Stuttgart, Munich, Agen) contraponiéndose, con su extremada especialización, a las universidades, con respecto a las cuales gozan de una absoluta autonomía: "ellos tienen sus facultades, la arquitectura, la ingeniería, la mecánica, la química: sin diplomas doctorales tienen sus doctores"¹².

El desarrollo de estas escuelas es continuo; el politécnico de Charlottenburg en Berlín pasa de los ochocientos ochenta y siete alumnos en 1884 a casi cinco mil en 1902; la facultad de arquitectura supera en los primeros años del siglo las quinientas unidades.

¹¹ Cfr. G. LUZZATO, *op. cit.*, cap. XVI, *El gran capitalismo en Alemania*, páginas 436-443.

¹² F. KARMARSCH, *Ferstrede zur Feier des Fünfundzwanzigsten Bestehens der polytechnischen Schule in Hannover*.

Sin embargo, la línea cultural relativamente independiente que se le permite a la instrucción técnica a todos los niveles no encuentra correspondencia, salvo excepciones en la universidad, la cual, en lugar de aprovechar las posibilidades del desarrollo tecnológico, vuelve a proponer la técnica como término dissociado del proceso formativo de la arquitectura y, moviéndose a lo sumo hacia una cauta puesta al día del lenguaje ecléctico, promueve una arquitectura en la que se prolongan las propias limitaciones de la *Kulturgeschichte*. Las clases hegemónicas de la sociedad alemana, cuyo desarrollo político y económico entraña exigencias definidas de representación, forman por otra parte, cuerpo con un ambiente profesional que expresa fielmente su temperamento. Casi todos los que reciben encargos oficiales actúan en un plano de compromiso: así Ludwig Hoffmann, arquitecto municipal de Berlín desde 1896, y Alfred Messel, personaje de primer plano de la arquitectura alemana a caballo entre los dos siglos, inducen a una búsqueda que, aun a través de una diversa dosificación de los ingredientes, permanece en el ámbito del eclecticismo.

A este compromiso no son inmunes muchos cuya condición de compañeros de viaje de los arquitectos del movimiento moderno ha sido subrayada por algunos historiadores, a menudo algo forzadamente.

En una situación en la que la arquitectura está en contacto con las contradicciones determinadas por los nuevos procesos productivos que sufre la sociedad alemana, la experiencia de la vanguardia, al provenir de una renovada sensibilidad con respecto a la situación histórica, representa un lindero entre las tendencias de la cultura arquitectónica en los primeros años del siglo. Así, mientras Van der Velde, Riemerschmidt, Behrens, Max y Bruno Taut, sientan las bases de nuevos desarrollos de la arquitectura, Fischer y Kreis en Düsseldorf, Bestelmeier en Dresden, Eitel, Steigleder, Bonatz en Stuttgart, Kauffmann, Grenader y Tessenov en Berlín, Schumacher en Hamburgo, no obstante embocar, a menudo con decisión, el camino de la simplificación y la decantación lingüística, permanecen sustancialmente extraños a las líneas de desarrollo más significativas de la cultura arquitectónica.

Por otra parte, las transformaciones espaciales que siguen a la generalización del fenómeno de la industrialización, crean una referencia muy distinta de la creada por la urbanística del XIX. Esta, en sus intervenciones en los centros de las mayores ciudades europeas había intentado definir el papel de la arquitectura en el seno de un sistema de calles construido por grandes mallas. En el caso del Ring de Forster en Viena (la intervención quizá más significativa después del París de Haussman) los edificios, públicos y privados, alineados a lo largo de la Ringstrasse, reflejan el orden ficticio de una ciudad a la que es incluso demasiado fácil contraponer la imagen caótica de las nuevas expansiones. Sin embargo, a principios de siglo, la situa-

ción no está madura todavía para que se formen nuevos métodos de proyección en contacto con los nuevos problemas de la ciudad.

A pesar de que la planificación de los centros urbanos tuviese un puesto importante en la política de reformas promovida por Bismarck, toda una serie de iniciativas tendentes a reducir los efectos de la especulación sobre el terreno, tuvieron una eficacia limitada. El problema de la vivienda de las clases populares es gravísimo: el alquiler sube enseguida a una cifra equivalente al 40 por 100 del salario¹³. Los arquitectos no se ocuparán a fondo de este problema hasta la postguerra.

Por el contrario, en los años que preceden al conflicto, los efectos de los nuevos procesos económicos por los que atraviesan las ciudades tienen un reflejo directo en la arquitectura, sobre todo por lo que respecta a la profunda transformación en sentido comercial de los viejos centros. Todo lo cual provoca, a través de la introducción de nuevas tipologías, el nacimiento de nuevos problemas expresivos.

Cuando Hans Poelzig proyecta en 1911 un edificio para oficinas en el centro de Breslavia, consciente de la necesidad de utilizar una escala ligada a las nuevas funciones comerciales de las ciudades alemanas, renuncia a la tradicional escansión por medio de elementos portantes verticales y realiza sobre la fachada curva una serie de franjas continuas que proporcionan a la arquitectura la consistencia de un objeto inequívocamente heterogéneo con respecto a las preexistencias, lo mismo que son heterogéneas con respecto al contexto las funciones que cobija. Podemos considerar que se trata de la formulación de aquel mismo principio formal que, con mayor determinación, usará en la postguerra Mendelsohn en los grandes almacenes Schocken, colosales objetos arquitectónicos que dominan lo circundante (mientras que el *Verlagsgebäude Messe*, además, lo engloba). Las tipologías ligadas a las funciones comerciales, además de otros temas de naturaleza fundamentalmente utilitaria (edificios para la industria, para los transportes, etc.) al nacer fuera de una tradición vinculante, permiten una experimentación que atribuye a la técnica, además de la organización funcional, un peso que llevará, incluso antes del 14, a algunos arquitectos a hacer de ella un término nodal para el desarrollo del lenguaje de la arquitectura.

Hemos visto cómo en el curso del siglo XIX, los programas de las academias consagraron la separación de la arquitectura de los experimentos de ingeniería de la época (entre las pocas tentativas en la

¹³ La gravedad de la situación se trasluce de las actas de la comisión encargada de realizar una encuesta preliminar con vistas al *Segenreiches Gesetz* de 1895. Hay un amplio extracto de la intervención en el Reichstag del Ministro de Hacienda sobre este problema en MAGGIORINO FERRARIS, *Lo Stato e le case per gli impiegati in Germania*, "Nuova Antologia", Roma, diciembre de 1905. Para una crónica de la época cfr. SILVAN BAXTER, *The German Way of making better cities*, Atlantic Monthly, Londres, 1909.

enseñanza, de llamar la atención sobre los problemas de la técnica debemos recordar, en 1848, la propuesta de Labrouste para la reforma de la sección de arquitectura del *Beaux Arts*). En Alemania se conservan vistosas huellas de esta disociación a principios del XX en muchos edificios con un típico destino utilitario. Casi todas las nuevas estaciones ferroviarias (en torno a principios de siglo se realizan las de Hamburgo, Stuttgart, Breslavia, etc.) manifiestan un contraste evidente entre las partes objeto de audaces aplicaciones técnicas y las zonas de representación. Este modo de proceder no es típico sólo de los representantes tardíos de la cultura del XIX, sino que es un problema central en la obra de los pioneros de la arquitectura moderna, los cuales asocian en su arquitectura elementos rigurosamente determinados en el plano tecnológico con elementos espúreos tomados de un lenguaje que en el mejor de los casos es el del *Jugendstil*, y que con frecuencia es fruto de evidentes contaminaciones estilísticas. La técnica, que no se resuelve todavía en un sistema lingüístico acabado, recurre a menudo a un lenguaje consolidado de las más dispares procedencias.

En el primer decenio del siglo, al cambiar la actitud con respecto a la técnica, se abre una nueva fase de elaboración del lenguaje arquitectónico.

En 1907, con base en la exigencia introducida por Muthesius de volver a proponer el tema de la renovación de las artes aplicadas, se funda el *Deutscher Werkbund*. Frente al interés de esta iniciativa, los historiadores de la arquitectura han prodigado los esfuerzos para encontrar en Alemania toda una serie de intentos anteriores de unir las investigaciones de los artistas con los nuevos desarrollos de las técnicas productivas. Las anécdotas son numerosísimas, y van desde la actividad divulgativa de Gottfried Semper (expatriado en Londres desde 1848 y colaborador del "Journal of design" fundado por Cole) en la fundación, realizada en Munich en 1897 de la *Vereignite Werkstätten*, con la participación de Obrist, Pankok, Riemerschmidt, Paul, a la institución de la escuela de artes y oficios de Berlín, etc.

Todas estas iniciativas, culminantes en el *Deutscher Werkbund*, se enmarcan en la problemática morrisiana y se incluyen en los efectos de la profunda influencia que ejercía la cultura inglesa en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX. Ruskin y Morris reflejaban en su actitud la desorientación de la parte más culta de la burguesía victoriana frente a la formación de la Inglaterra industrial. A la extendida difusión de la máquina oponían, tras las huellas del historicismo, el retorno a modelos de vida del pasado como condición para escapar de la decadencia artística. El paso de la estética a la ética que se delinea así es característico del pensamiento burgués del siglo XIX: la correspondencia del objeto con la función, meticulosamente perseguida en el trabajo artesano, es, ante todo, una exigencia moral, una acción ejemplarmente contrapuesta a la difusión de la

máquina, que parece subvertir toda instancia de moralidad. Naturalmente, tras del deseo de ocultar las contradicciones reales que arrastra consigo el desarrollo industrial se esconde la falsa conciencia del intelectual burgués que intenta asegurar su supervivencia anclándose en algún precepto ético.

Pero medio siglo después, en una situación como la alemana, en la que el artista ya no puede realizar una experiencia relativamente aislada, sino que está llamado a desempeñar un papel social definido, la llamada a una instancia de moralidad ya no basta; entonces la falta de una opción clara en el plano ideológico se traduce en una extrema disponibilidad a nivel de lenguaje. Por ejemplo, Peter Behrens, que en 1920 afirmará en "Plakat" que "es necesario asumir las exigencias funcionales como fundamento, llevándolas a la expresión de la forma" se encuentra, en 1911, por exigencias de dignidad empresarial o nacional, sobrecargando de significado la fundación schinkeliana de las oficinas Mannesman en Düsseldorf o la embajada alemana en San Petersburgo. La producción misma para AEG, anterior al conflicto, aun considerando muy estrictamente los elementos técnicos y funcionales recurre no pocas veces a elementos lingüísticos extraídos del repertorio ecléctico o del *Jugendstil* (como en las pilastras angulares y en las vidrieras inclinadas de la célebre Turbinen Fabrik).

Pero muy pronto, en el ámbito de las tendencias que hacen referencias al *Deutscher Werkbund* se crean las premisas para una radical inversión de ruta, a pesar de que la línea de pensamiento de derivación morrisiana acompaña todavía durante bastante tiempo a la cultura arquitectónica alemana (todavía en 1922, O. Schlemmer, profesor de la Bauhaus, sentía la necesidad de afirmar "abandonemos el medioevo")¹⁴.

El *Deutscher Werkbund* nace en un momento en el que la industria alemana está en una fase de crecimiento que impone fuertes procesos de racionalización, ofreciendo así a los técnicos amplias oportunidades de colaboración. En los años que van desde la fundación al conflicto, la asociación se mueve, aunque entre muchas incertidumbres, a la búsqueda de una unión entre las investigaciones de los arquitectos y el mundo productivo. Sin embargo, el mérito de haber comprendido que ni las instancias de moralidad estilo Morris, ni la búsqueda de una unión genérica con la industria podían bastar, no pertenece a los fundadores, hombres pertenecientes a la generación de los precursores, sino a un grupo de jóvenes que ya antes de la guerra configuran claramente la posibilidad de fundar una nueva gramática y una nueva sintaxis para la arquitectura. Sin embargo, el retraso de las instituciones y las condiciones de incertidumbre y de crisis de la sociedad alemana de la inmediata preguerra

¹⁴ O. SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, Munich, 1958.

no permiten una salida a estos logros, que sólo después del conflicto constituirán la base de los nuevos desarrollos de la arquitectura.

6. La edad de la inseguridad. *El inventario de los nuevos medios expresivos: expresionismo y Sachlichkeit.*

En el quinquenio anterior al conflicto, a la expansión industrial que se desarrolla con continuidad se corresponden una serie de inquietantes problemas, tanto a nivel interno como al de la política internacional¹⁵. Una investigación llevada a cabo por el *Verein Für Sozialpolitik* en 1892 sobre las condiciones del proletariado agrícola de más allá del Elba proporciona un cuadro desolador de las consecuencias de la persistencia de una organización latifundista.

Aún más general y determinante en el plano social es el malestar de los trabajadores industriales, que se acercan, antes de la guerra, al 60 por 100 de la población local. Paralelamente a la afirmación, en el propio seno de la burguesía, de tendencias reformistas representadas por el *Verein Für Sozialpolitik* (asociación de política social) se desarrolló un amplio movimiento sindical que en concomitancia con los desarrollos internacionales del movimiento obrero, adquiría cada vez más fuerza de choque: en el transcurso de 1912 los huelguistas de los diversos sectores industriales alcanzaron el punto máximo de medio millón. Estas circunstancias impulsaron al *Zentralverband deutscher Industrieller* (confederación de los industriales alemanes) a una política que, por una parte, favorecía las reformas sociales, la construcción de viviendas para obreros, etc., y por otra, reprimía la lucha de clases con los cierres, la organización del esquirolaje a través de la creación de *sindicatos amarillos* y la exigencia a la magistratura de la aplicación extensiva de algunos artículos del código penal con una función antiobrera.

Si las innumerables posibilidades represivas del estado alemán a nivel interior permitían esperar la estabilización de una situación difícil, a nivel internacional las cosas se desarrollaban rápidamente en sentido desfavorable para Alemania. Después de la caída de Bismarck, la política guillermina condujo al país a un aislamiento cada vez mayor, que tomó cuerpo en el pacto de 1904 entre Inglaterra y Francia. A este creciente aislamiento Alemania respondía potenciando su dispositivo bélico; este mecanismo, cuyo desenlace inevitable fue la guerra, en la opinión de muchos, provoca en amplios estratos de la opinión pública esa desorientación que ha inducido a Alberto

¹⁵ Cfr. W. J. MOMSEN, *Das Zeitalter des Imperialismus*, Frankfurt, Hamburgo, 1969.

Bevilacqua a definir el período que va de 1908 al conflicto "la edad de la inseguridad" ¹⁶.

Las formas del crecimiento social y político conducen a una situación de crisis extrema en la cultura alemana: si el naturalismo de los años ochenta se había significado, sobre todo, por la denuncia de la sociedad alemana, de su conformismo y de su hipocresía, y por el interés por las condiciones de existencia del proletariado urbano, el *Jugendstil*, en su aspecto no evasivo constituye el ejemplo de una incertidumbre ideológica que se traduce en un fuerte experimentalismo a nivel lingüístico. Esta tendencia representa una constante del período que va hasta la primera guerra mundial, y el clima expresionista, cuya cristalización más significativa se produce en torno al año 10, con el *Neopathetische Cabaret* y en la revista "Der Sturm", representa una de sus especificaciones, una especificación que los historiadores se esfuerzan por elevar al nivel de la ejemplaridad. En efecto, el debate abierto provocado por el fenómeno del expresionismo vale para toda una situación de malestar que a partir de algunos aspectos de *Jugendstil*, presenta características de una rebelión moral que se traduce en un estímulo fortísimo de renovación de los medios expresivos. La falta de elección precisa a nivel de la praxis y la extrema riqueza a nivel del lenguaje son, una vez más, fenómenos complementarios: precisamente estas circunstancias concomitantes serán las que proporcionen a la generación de artistas que se asoma a la escena alrededor de 1910 (y para la arquitectura el discurso tiene una comprobación precisa), la posibilidad de llevar a cabo un inventario formal de una riqueza sin precedentes.

Esta circunstancia ha sido puesta de relieve por Anne Seghers en una carta de respuesta a Lukács, que había reprochado al expresionismo su actitud "abstractamente antiburguesa": "Todas las grandes síntesis han sido precedidas... por inventarios de las nuevas realidades, sondeos, experimentos, etc... Lo que tú consideras descomposición me parece más bien un inventario; lo que tú consideras un experimento formal me parece una impetuosa —e inevitable— tentativa de afrontar un nuevo contenido" ¹⁷.

Parece que, precisamente, esta noción de inventario permite un balance global de las experiencias artísticas de la preguerra, allí donde otras categorías críticas, sin excluir la de "expresionismo", asumen a menudo un significado reductor. En la arquitectura, este inventario se mueve en las direcciones más dispares y cubre un arco de experiencias muy vasto. A partir de los primeros años del siglo, en el ámbito de la residencia aislada y unifamiliar, toma clara fisonomía un

¹⁶ A. BEVILACQUA, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Padua, 1965, páginas 195 y ss.

¹⁷ ANA SEGHERS, *Una discusión epistolar entre Ana Seghers y G. Lukács*, en G. LUKÁCS, *El marxismo y la crítica literaria*.

nuevo filón que se alinea junto a las villas schinkelianas o a los ejemplos que se refieren a la experiencia inglesa. El recurso a los temas de la arquitectura popular, muy evidente en Van der Velde y en el primer Poelzig, se concreta en una tradición específicamente alemana que se prolonga hasta la postguerra con los edificios de Bernard Hoetger y, sobre todo, de Otto Bartning, en el que la problemática se traduce en un sistema lingüístico acabado.

Si la referencia al ethos popular que encuentra eco en los temas tratados por el grupo *Die Brücke* y en una publicística densísima (entre la que debemos recordar el fundamental trabajo *Die Formprobleme der Gotik* de W. Worringer), incide sobre todo a nivel del lenguaje, otros componentes de la cultura germánica parecen anticipar un nuevo papel para la arquitectura.

Paul Scherbart, que recorre todo el arco de experiencias desde el *Jugendstil* al expresionismo, es el ejemplo más significativo del influjo que la situación cultural alemana ejerce sobre los arquitectos; en *Rakkox der Billionär*, de 1901, anuncia algunos temas que configuran una arquitectura de dimensiones y posibilidades expresivas inéditas. "Si se quiere construir con mayores dimensiones es aconsejable utilizar la naturaleza existente..., la estilización de grandes paredes de roca tiene para los arquitectos mayor valor que la realización de edificios fantasiosos en mampostería..." ¹⁸. Hay un hilo directo que une estas intuiciones scherbartianas, afirmadas varias veces en su obra posterior, a la actividad de Sharoun (un croquis suyo de 1911 obtiene el comentario de "iglesia como una roca"), al primer Gotheanum y a la casa Duldek de Steiner, a la Alpine Architektur de Bruno Taut, a los esbozos de Mendelsohn, a los escritos y proyectos de Finsterlin. Hasta la guerra, sus libros ejercen una influencia constante, enriquecida, a la publicación de *Perpetuum Mobile* (1910) ¹⁹ y, sobre todo, a la de *Glasarchitektur* (1914) ²⁰, con temas nuevos. Esta última obra contiene una serie de nuevas sugerencias que se reflejan diversamente en la obra de los arquitectos: se proponen el vidrio y la luz como materiales fundamentales de un nuevo universo formal, hecho de "fábricas iluminadas de noche que irradian su luz a través de hojas de vidrio de colores... edificios de vidrio, iglesias de vidrio, movimientos coloreados".

Estamos muy cerca de las visiones de otros literatos: baste pensar en Ludwig Meidner, al cual la ciudad le parece "un bombardeo de sibilante filas de ventanas, de zumbantes conos de luz entre vehículos de toda clase y mil globos retozones, fragmentos humanos, enseñas luminosas y amenazadoras, informes masas de color" ²¹.

¹⁸ P. SCHERBART, *Rakkox der Billionär*, Leipzig, 1901.

¹⁹ P. SCHERBART, *Perpetuum Mobile*, Leipzig, 1910.

²⁰ P. SCHERBART, *Glasarchitektur*, Berlín, 1914.

²¹ L. MEIDNER, *Anleitung zum Malen von Grosestadt Bildern*, en *Kunst und Künstler*, XIII, 1914.

La técnica es para la arquitectura no sólo la fuente de nuevas virtualidades expresivas, sino lo que proporciona la posibilidad de una intervención generalizada capaz de llevar a cabo una transformación radical del ambiente. Las intuiciones de Scherbart²² acerca de las nuevas tareas de la arquitectura, casi siempre llevadas hasta los límites de la provocación y de la paradoja, se utilizan en la preguerra sobre todo para experimentar una nueva cualidad de la arquitectura, que se pone de manifiesto en contacto con los nuevos materiales.

Alrededor de 1910, junto a una arquitectura que tiende a preservar, como límite no transponible, el valor de la imagen, se expresa una tendencia *operativa*, una nueva actitud *sachlich*, que se concentra en el significado de la tecnología. Hans Poelzig, en el proyecto para un molino en Breslavia en 1908, asume una actitud de respeto radical hacia las posibilidades expresivas de los materiales; resulta así un proyecto en absoluto enfatizado, que inaugura un filón en el que no se persigue la imagen en cuanto tal, sino que se obtiene por aglutinación de una serie de soluciones tecnológicamente correctas. Más que la subsiguiente torre-depósito, proyectada en 1911 para la exposición de osten, en la que se realizan efectos arquitectónicos bien conocidos por la tradición de los ingenieros del XIX, la industria química, que en 1911, en Lubau, realizara el propio Poelzig, afirma esta actitud de secularización de la arquitectura utilizando materiales locales con absoluta propiedad; las mismas ventanas semicirculares, presentadas ya en el proyecto de Breslavia, calificadas de "extrañas" por Pevsner, responden a un uso absolutamente coherente del material. La *Sachlichkeit* que se expresa en la obra de Poelzig no asume todavía conscientemente la técnica como punto de partida para nuevos desarrollos del lenguaje, sino que se distancia de ella para reducirla a una estructura formal capaz de traducir una realidad compleja. En este sentido representa el punto más avanzado de una línea de desarrollo de la cultura arquitectónica alemana que, a través de Van der Velde, Riemerschmidt, la actividad teórica de Hermann von Muthesius, el primer Taut, puede denominarse el anillo de conjunción entre la actividad de los pioneros y los nuevos desarrollos de la arquitectura.

El período que precede a la primera guerra mundial se caracteriza en todos los campos de la experiencia artística por prefiguraciones y anticipaciones que se superponen confusamente, sin conseguir individualizar líneas precisas de desarrollo y, faltándole a la arquitectura todas esas referencias objetivas que se delinearán en la postguerra, expresa esta situación del modo más explícito.

Hacia 1910 la riqueza de un inventario formal que se prolonga durante más de veinte años llega al máximo de la anticipación en

²² P. SCHERBART, *Glasarchitektur*, op. cit.

la obra de W. Gropius. El aprendizaje en el estudio de Peter Behrens había estimulado en él la atención por los aspectos funcionales de la construcción, pero también por las cuestiones lingüísticas que entraña su asunción. En el Fagus Werk, proyectado en 1911 en colaboración con Adolf Meyer, afloran algunos contenidos que ya están más allá de la *Sachlichkeit*, y donde la larga gestación y decantación del lenguaje arquitectónico parece encontrar salida en un esquema formal nuevo. En el interior del proceso formativo de la arquitectura asume un valor decisivo el peso atribuido conscientemente a los valores de la tecnología y de la organización funcional. Aunque las oficinas Fagus revelan una tendencia "estetizante" que precisamente Adolf Behner pone de relieve, contienen ya algunos elementos para la definición en el seno de la cultura arquitectónica de una línea de desarrollo que dará sus frutos en la postguerra.

El breve período que separa el Fagus Werk de la guerra ve, en el plano cultural, un frenético enredarse a interrelacionarse de diversas tendencias. La inseguridad que se extiende en la sociedad alemana, el choque cada vez más claro entre las fuerzas de la cultura y, a veces, de la opinión pública, manipulada, incluso, a placer por la reacción y un poder que no se preocupa ni siquiera de enmascarar las tendencias militaristas y autoritarias, hace de catalizador de una serie de tendencias que se entrecruzan inexplicablemente. El desarrollo capitalista caracterizado por el monopolio de la industria pesada, unido con doble hilo al militarismo prusiano, no parece maduro para crear las condiciones de esa formulación de programas que caracteriza la experiencia de los arquitectos de postguerra.

En estas circunstancias, expresionismo y racionalismo incipientes son todavía ejercicio de una razón que intenta, en la mayor incertidumbre ideológica, abrirse paso.

La exposición del *Deutscher Werkbund* de Colonia de 1914 traduce esta incertidumbre no tanto en las obras de Behner y Van der Velde, que presentan un interés retrospectivo, como en las arquitecturas de Gropius, Adolf Meyer y Bruno Taut, en las cuales las tendencias se encuentran fundidas como en una amalgama.

Mientras que Taut parece evidentemente influenciado por la problemática sherbartiana en sus aspectos más sugestivos a nivel formal, Gropius proyecta con Meyer una fábrica modelo cuyo carácter compuesto se revela a través de la adopción de algunos temas de las Fagus Werk, de la *sprechende Architektur*, de la influencia de Wright (particularmente difundida en Europa después de la exposición de Berlín de 1910) y de la problemática sherbartiana evidente en el recubrimiento de vidrio de las escaleras quebradas. Esta complejidad de temas que tan bien refleja la difusa incertidumbre en el plano teórico antes que en el práctico, se encontrará, al principio, en la base de la experiencia de la Bauhaus.

7. Transformación de las instituciones. El desarrollo del sistema escolar. El debate sobre la enseñanza profesional.

Los años que van desde la mitad del siglo XIX hasta la gran guerra, son decisivos para la transformación de las instituciones en el interior de Alemania. El conflicto toma al país, a despecho de la eficacia del dispositivo bélico, como presa de una violenta crisis que implica a su cuerpo social a todos los niveles. Se trata de una "...crisis de instituciones anticuadas que no sólo no respondían a las viejas exigencias de democracia y de círculos liberales, sino ni siquiera a las elementales exigencias de funcionalidad del estado moderno (relaciones entre poder ejecutivo y poder legislativo, entre gobierno y corona, entre poder civil y poder militar, sistema electoral y soberanía popular)"²³. Esta condición está determinada en parte por las contradicciones implícitas en el desarrollo capitalista, y en parte por los núcleos políticos que caracterizan de modo peculiar el desarrollo de Alemania. Sin embargo, aun cuando a nivel político la lógica de la *Sammlungspolitik* impone un acuerdo entre las clases hegemónicas que se traduce en el retroceso de muchas instituciones en el interior del estado, el intento de imponer un compromiso homólogo en el terreno de la arquitectura, haciéndola así extraña a la situación del ambiente productivo, o de introducir en la escuela los contenidos reaccionarios a los que inextricablemente va unida la cultura alemana, se ve pronto truncado²⁴; la escuela alemana, de modo señalado pero no exclusivo en el sector de la instrucción técnica, se encamina a partir de la segunda mitad del siglo a una profunda reestructuración: "El culto por la ciencia se ha mantenido en Alemania tan vivo como en los mejores tiempos de la cultura germánica. Sin embargo, ha cambiado profundamente de dirección porque la única forma de ciencia universalmente apreciada es la susceptible de aplicación práctica... En ningún otro país se ha intentado establecer un vínculo tan estrecho entre la vida y la cátedra; en ningún otro se ha difundido tanto la opinión de que la escuela es la preparación necesaria y suficiente para cualquier forma de actividad práctica... de aquí el desarrollo múltiple de sus escuelas, especializadas hasta en los últimos detalles; de aquí, particularmente, el desarrollo de la enseñanza profesional en todas sus ramas y en todos sus grados, de las escuelas públicas para obreros y el aprendizaje obligatorio para todas las variedades de la industria hasta los politécnicos..."²⁵.

El problema de la necesidad de una formación profesional espe-

²³ E. COLLOTTI, *La Alemania Nazista*, Turín, 1962, p. 10.

²⁴ Tenemos noticias de una publicística muy difundida que hacia fin de siglo propugna un programa de reforma pedagógica en sentido nacionalista; cfr. G. LUKÁCS, *Breve historia de la literatura alemana desde el s. XVIII hasta nuestros días*.

²⁵ G. LUZZATTO, op. cit., pp. 441-442.

efica ha sido planteado con frecuencia en Alemania en el curso del siglo XIX.

La exigencia, cada vez mayor, de cualificación de la mano de obra, confería especial importancia al problema, en relación con los desarrollos de la industria; tanto a nivel de la creación de escuelas profesionales capaces de formar una mano de obra cualificada, como a nivel de las escuelas técnicas superiores.

Antes incluso de la guerra, el debate sobre la instrucción profesional desemboca en una verdadera teoría pedagógica, en la obra de George Kerschensteiner. Este, en su *Staatsbürgerliche Erziehung der deutschen Jugend* (1901), perfila una teoría de la escuela profesional en la que se basará su institución en Alemania: no sólo se asume el trabajo profesional como el núcleo mismo de la actividad educativa, sino que se convierte en un momento fundamental, a través del cual se realiza la participación en la historia de la comunidad; en la profesión se agota la actividad del ciudadano en la medida en que aquella es un servicio cívico. Para Kerschensteiner, la educación profesional no es más que educación profesional. Si bien estas tesis tuvieron amplia resonancia, se puso de relieve, sin embargo, el riesgo, en general, de hacer de la profesión un horizonte cerrado, obstáculo para una mayor participación social. Este punto está en el centro de un vasto debate que se desarrolla ininterrumpidamente hasta el año 1960²⁶.

Eduard Spranger y más tarde Alois Fischer integran la doctrina de Kerschensteiner, colocando el problema de la formación profesional en el marco de una concepción humanista de la educación y poniéndola a un nivel intermedio entre educación de base y educación general. Sin embargo, la profesión sigue siendo un momento central: y sólo partiendo de ella es posible "abarcar y penetrar la totalidad del mundo y de la vida"²⁷.

Nos parece que este modo de entender la enseñanza profesional encuentra una correspondencia precisa en el planteamiento de la Bauhaus y en la teorización que de ella hizo Gropius al afirmar: "nuestro principio informador era que proyectar es simplemente parte integrante del contexto de la vida, una parte necesaria para todos en una sociedad civil"²⁸.

La amplitud y los términos del debate dan medida de la importancia que asume en Alemania la enseñanza profesional, tanto más si se piensa que ésta, lo mismo que el *Gymnasium*, aboca a las escuelas politécnicas. Si se tiene en cuenta la posición que la cultura arquitectónica de la postguerra irá asumiendo en comparación con la técnica, resulta claro el modo en que la instrucción técnica y profe-

²⁶ Cfr. FRITZ BLÄTNER, *Pedagogik der Berufsschule*, Heidelberg, 1958.

²⁷ E. SPRANGER, *Berufsbildung und Allgemeinenbildung*, en *Handbuch für das Beruf*, Leipzig, 1921.

²⁸ Cit. en W. GROPIUS, *Arquitectura integrada*.

sional representa uno de los puntos de apoyo, puesto que se trata de un sector funcionalizado desde hace tiempo, según los nuevos desarrollos productivos.

8. La experiencia de la arquitectura alemana pone de relieve que la transformación del papel social del arquitecto ha procedido paralelamente a la búsqueda de un nuevo destinatario para la arquitectura de modo que, después de que amplias capas de la cultura oficial, en la búsqueda de un "espacio espiritual de la nación" (*geistiger Raum der Nation*) expresaran su ambigua relación con las fuerzas más reaccionarias, y después de que el *Jugendstil* reflejara como en un caleidoscopio los humores de la burguesía de las grandes ciudades, la cultura alemana de la inmediata postguerra parece capaz de abrirse a una participación social más amplia. Al final de la guerra, al mismo tiempo que se deshacían los más graves nudos políticos, el rico inventario formal de la preguerra da lugar, junto al mantenimiento de una cultura de oposición radical, a un desarrollo en el sentido de una racionalización y de una integración del artista en los procesos productivos, integración y racionalización que ocupa ahora el puesto de las anteriores actitudes genéricamente antiburguesas. Una amplia formación de arquitectos asume de modo más o menos consciente el desarrollo tecnológico como elemento capaz de acelerar la disolución de las estructuras supervivientes de la sociedad burguesa y de proporcionar nuevos objetivos a la arquitectura. Tras la intranquilidad y la incertidumbre de la *Sachlichkeit* prebélica, y en oposición al pathos de los expresionistas, el reconocimiento de la condición humana determinada por la máquina lleva a admitir, por hipótesis, un puesto preciso para el artista en el interior del ciclo productivo, y para la industria, sometida a un control racional, un virtual papel positivo en la evolución social.

Sabemos bien a qué desilusiones y a qué insuperables dificultades se enfrentaba esta línea de desarrollo, dado que, en vez de disolverse, la burguesía alemana de la época está en plena recuperación; los instrumentos puestos por ella a disposición de la cultura arquitectónica representan la objetivación de su poder, y cualquier racionalización de los procesos productivos resulta funcional para su refuerzo y su propio crecimiento.

Así, la experiencia de la primera postguerra, simbólicamente resumida en la Bauhaus de Gropius, con su intento de encontrar el camino de un compromiso directo y de una componenda con la situación, que la coloca de hecho en el marco de las perspectivas políticas de la socialdemocracia, sirve a menudo para formular un juicio gravemente peyorativo por el que dicha experiencia se convierte en el último acto y la irrefutable prueba de la incapacidad de la cultura alemana para justificar en una precisa elección política e ideológica el hallazgo de los instrumentos culturales. A nosotros nos parece que

este tipo de juicio da testimonio del esquematismo de una búsqueda histórica, a menudo construida a priori, de la que es difícil obtener un sentido y en la que es invisible la autonomía de los hechos. Respecto a las graves dificultades actuales de la arquitectura, nos parece que es necesario un análisis más flexible que, en el caso de la historia de la cultura y de la arquitectura alemanas, ponga en evidencia la dialéctica real de un pensamiento que, para expresarse, encontró instrumentos teóricos y prácticos limitados, y que, a pesar de esto, sobre la base de una toma de conciencia de las contradicciones en las que operaba, intentó muchos caminos para ponerlas de relieve y para hacer de ellas referencia concreta de la propia acción.

Lorenzo Spagnoli

LA BAUHAUS EN LA ARQUITECTURA EUROPEA:
DE STIJL, CONSTRUCTIVISMO, BAUHAUS

Renato Nicolini, Gianni Accasto, Vanna Fraticelli

El tema central de estas notas, más que la reconstrucción en sí misma de las relaciones entre Bauhaus y otros centros europeos de promoción de la cultura arquitectónica, quiere ser el intento de formular, o al menos esbozar, un juicio de *mérito* necesariamente *tendencioso*, sobre la *esencia* de la elaboración ideológica y teórica que se definía en aquellos años; y sobre sus herencias y consecuencias en el *presente*.

Es evidente la imposibilidad de limitarse, para este fin, al estudio de la Bauhaus como si se tratara de cualquier otro movimiento de "vanguardia". El carácter compuesto de la cultura de aquel período está ya casi universalmente reconocido.

Es muy clara, por ejemplo, la polémica, vieja ya incluso en la crítica oficial, contra la identificación esquemática y unilateral de Bauhaus y racionalismo, racionalismo y movimiento moderno. Los desarrollos de este correcto planteamiento son, sin embargo, francamente decepcionantes, y en lugar de llegar al reconocimiento de la existencia de una efectiva y contradictoria pluralidad de contribuciones y tendencias —en los años llamados de origen del movimiento moderno— desembocan en la propuesta de malos modelos interpretativos, basados en un vicioso dualismo "dialéctico". Manfredo Tafuri reivindica el "...doble origen de las nuevas tendencias, de la ilustración y del romanticismo" ("Casabella", 289, julio, 1964, *Debate*, pp. 4-15). Varios años antes, Bruno Zevi, menos inclinado a las abstracciones *ideológicas*, había visto, en la disputa Gropius-Van

Doesburg en Weimar “más allá de los personalismos, del sectarismo y de los excesos psicológicos... el cimiento final entre el expresionismo y el cubismo” (Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milán, 1953, p. 16).

Nos parece que esto requiere algún comentario. Desde un punto de vista general, hay que notar cómo, en la “dialéctica” de los ejemplos citados más arriba, aparecen únicamente términos ideales, *abstracciones* del pensamiento; y nunca términos *concretos*, en los que el pensamiento pueda ser *verificado*. La historia de la arquitectura propuesta es trascendida completamente en su naturaleza *específica*, reducida a puro símbolo de lo que *no es*: a *alegoría* de categorías universales (o pretendidamente tales) del pensamiento (iluminismo-romanticismo; expresionismo-cubismo) que se sustituyen, en la propia indeterminabilidad metafísica, por el positivismo del desarrollo material. Se permanece completamente en el interior de ese proceso fundamental del idealismo, que Marx llama de hipostatización o sustantificación de la Idea. Desde un punto de vista más particular, es necesario poner de relieve que la “dialéctica” (que en realidad es un movimiento de sístole y diástole) ya sea la de Tafuri o la de Zevi, conduce inevitablemente a la “síntesis” de la Bauhaus. Para Tafuri, la Bauhaus es “la cámara de decantación de las vanguardias... la prueba frente a las exigencias de la realidad de la producción industrial” (Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, “Contropiano”, I 1969, p. 56). La esencia del juicio crítico es la afirmación de un papel concluyente y resolvente que asumiría la Bauhaus en el proceso histórico de la arquitectura moderna. Se trata de la *arquitectura* que, con la Bauhaus de Gropius, puede finalmente “dominar el campo”, agotada ya la función propedéutica de las *vanguardias* artísticas, cuyas instancias son absorbidas y superadas. El mismo Zevi, que por su posición en las polémicas de los años cincuenta no ha sido nunca demasiado blando con el racionalismo, después de haber roto el silencio mantenido hasta ahora por los cronistas y los historiadores de la Bauhaus acerca del alcance y la naturaleza de la áspera disputa de Gropius con Van Doesburg, no consigue distanciarse del esquema consolidado de la primacía europea de la Bauhaus. Zevi declara que Van Doesburg “si no persuadió al Gropius maestro, sedujo al Gropius artista” (Zevi, *op. cit.*, p. 29); y en definitiva concluye el tratado de las relaciones entre De Stijl y Bauhaus reivindicando sobre todo la importancia del papel desempeñado por De Stijl al promover el proceso de renovación interna de la Bauhaus, que se abre en el año 23 con la sustitución de Itten por J. Albers.

Para Zevi, el componente “cubista” traído desde el exterior por De Stijl prevalece sobre el “expresionista”, dominante originalmente en la Bauhaus de Weimar; pero la síntesis bajo el signo de la Neue

Sachlichkeit se lleva a cabo en cualquier caso, en la Bauhaus de Dessau.

¿Qué razones pueden justificar la persistencia casi inimpugnable de este juicio en la crítica de la arquitectura moderna?

El origen de la tesis se remonta, según el testimonio de El Lisitski a la propia Bauhaus: “...me han dicho que también Moholy-Nagy prepara un libro 1919-1924, en el que todo lo que aparece antes de 1920 es tratado de un modo superficial, considerándolo *abono* para la Bauhaus, que es en realidad quien *hace todo y quien pone a todos la corona en la cabeza*. Historias alegres... especulación, especulación, especulación.” (El Lisitski, carta a Sophie Kuppers-Lisitski, Bellinzona, 16-10-24, en *El Lisitski*, ed. Riuniti, 1967, p. 49; las cursivas son nuestras). Y, sin duda, en su consolidación han jugado un papel decisivo la astuta política cultural llevada a cabo por Gropius en América, el papel de los protagonistas en la difusión del international style asumido por los viejos maestros de la Bauhaus, la atenuación —en el curso de los años— de los ecos de las polémicas, de las razones mismas que justificaban ya toda clase de divergencias. Sin embargo, no creemos que pueda concluirse afirmando la dificultad objetiva de la crítica para librarse de la dependencia de esquemas históricos que se remontan a la Bauhaus, o a ambientes derivados de ella, por la extraordinaria difusión y suerte que han tenido éstos, o por la escasa disponibilidad de otras fuentes. También porque, al leer con atención las últimas contribuciones críticas se tiene la clara sensación de que, en el plano *filológico* de la verificación de los hechos, ninguno se aventura ya a sostener las tesis de la primacía europea de la Bauhaus.

La cualidad misma de centro didáctico más importante de Europa no puede ser reconocida sin impugnar la Bauhaus a la cual se contraponen, desde diversas partes, la enseñanza del Vchutemas. Si bien es verdad que la fundación del Vchutemas en la Unión Soviética (1920) es de un año posterior a la unificación en la Bauhaus de la Grosserzöglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule y de la Hochschule für bildende Kunst llevada a cabo por Gropius, es igualmente cierto que, durante largo tiempo, la unificación no lleva a un cambio sustancial de dirección y método de enseñanza.

Entre las tentativas de mediación crítica del problema hay que señalar la de Vieri Quilici, que aun reconociendo en la comparación entre Bauhaus y Vchutemas la seriedad “...de la vocación didáctica del constructivismo contrapuesta a la actitud fundamentalmente experimental y empírica del racionalismo gropiusiano” (Vieri Quilici, *L'Architettura del costruttivismo*, Bari, 1969, p. 110), localiza sus causas —bajo la escolta de la “dialéctica” de las diástole y sístole de Tafuri y Zevi— en la contraposición de un “sistema cultural de vasos comunicantes”, entre “palingenesis proletaria” y “occidente reformista”.

Quilici separa de este modo, juicio *ideológico* (en realidad, más bien esquemático) y análisis *específico* de los términos del problema. Confirma la incorrección de su posición la tesis de los singulares *paralelismos* y fenómenos de colaboración entre la cultura del constructivismo soviético y la de la Bauhaus, en los cuales el Lisitski habría desempeñado un papel determinante, y que a nosotros nos parece insostenible a nivel histórico. En el epistolario de El Lisitski no hay muchas referencias a la Bauhaus y, en cualquier caso, nunca en términos tales que hagan deducir la existencia de relaciones culturales directas y fecundas. En definitiva, la alusión más explícita es la siguiente: "...he recibido una apreciable carta de Gropius... me da las gracias por la carpeta y me augura una rápida curación, ya que soy "necesario". Después he recibido una carta de Varsovia que dice que allí se publica una revista moderna..." (El Lisitski, carta a S. Jupperts-Lisitski, Hospital Locarno, 10-3-24). Es cierto que Quilici, más que a la Bauhaus, se refiere al conjunto de la cultura europea, que ve significativamente recogida en el *ambiente* de la Bauhaus. Es decir, vuelve a presentarnos la tesis de Zevi acerca de la importancia del cambio de dirección madurado en la Bauhaus en los años 22-23, bajo la influencia de De Stijl, por medio del cual Van Doesburg, que efectivamente tuvo relaciones de colaboración y trabajo común con El Lisitski, fue introducido, en sentido amplio, en la "Bauhaus". Pero para una verificación no superficial, el *cambio de dirección* en la Bauhaus al que refieren Zevi y Quilici se revela bastante menos radical de cuanto se ha querido creer, y revela más bien la continuidad de una dirección subjetivista y empírica, completamente opuesta al *abstractismo objetivo* de De Stijl.

La sustitución misma de Itten por Albers en la dirección del curso preliminar no comporta cambio alguno en la dirección didáctica. El privilegio del *individualismo*, la poética de *autoliberación* por medio de la *libre expresión* de derivación expresionista, encuentran en el curso *propedéutico* de Albers una sistematización más racional de cuanto había habido bajo la dirección *psicologista-dogmática* de Itten y, sin embargo, substancialmente análoga. Ciertamente, en la Bauhaus se reducen los márgenes de una actitud *populista* en comparación con el proceso evolutivo desde las formas del artesanado a las de la industria, que influía en Weimar tanto a Gropius como a Breuer. Pero la influencia del "método Kandinsky", el predominio en la dirección didáctica de la Bauhaus de los "pintores de caballete" procedentes del Blaue Reiter, permanece casi inalterado. La difundida insistencia acerca de la diferencia metodológica *cualitativa* entre una primera y una segunda época resulta cómoda al fin y al cabo, y da crédito *a toda costa* a una hegemonía de la Bauhaus, aunque ésta deba ejercerse *con posterioridad* a su traslado a Dessau. La reciente publicación de los escritos de Hannes Meyer

ofrece en este aspecto material significativo (Hannes Meyer, *Architettura o Rivoluzione*, escritos 1921-1942, Padua, 1969, edición preparada por Francesco Dal Co).

De los testimonios de H. Meyer emerge una imagen de la Bauhaus radicalmente distinta de la consolidada y difundida en nuestros días. En julio de 1930, siete años después de la sustitución de Itten por Albers, cuando ya Mies van der Rohe había sucedido a H. Meyer en la dirección de la Bauhaus, los estudiantes comunistas reclamaban la *abolición* del curso preliminar individualizando en él el pilar de la continuidad de un *abstracto e idealista* subjetivismo expresionista en la dirección total de la escuela; de cuya perpetuación atribuían la responsabilidad a Kandinsky, y al antiguo director, Gropius, sólo aparentemente *fuera* de la Bauhaus. El hecho es significativo, no sólo como documento de la función conservadora desarrollada por Gropius, cuya sustitución tiene origen efectivamente en la difundida hostilidad estudiantil con respecto a él, sino como revelación de la *inconsistencia interna* del programa social y *constructivista* de la Bauhaus. Aún más significativo es el otro documento, H. Meyer declara haber transcurrido su período de director de la Bauhaus luchando *contra* el "estilo bauhaus", definido como "enfermedad infecciosa de la arquitectura alemana de los últimos años" (Meyer, *op. cit.*, p. 104). Para Meyer, el "estilo bauhaus" adquiere consistencia precisamente en el período de Dessau: "se da una gran importancia al cubo, al ángulo recto y a los colores fundamentales..." (Meyer, *op. cit.*, p. 104). La continuación en la Bauhaus de determinada *temática lingüística* neoplástica, al margen de un cambio en las perspectivas didácticas y en las orientaciones culturales, se traduce en un "plagio sin inteligencia" (J. J. P. Oud), en una "academia de arte moderno" (Le Corbusier; ambas citadas por Zevi, *op. cit.*, página 29). Es una ulterior y clamorosa manifestación de la incoherencia del eclecticismo de Gropius, y que documenta la ridiculez de las razones —el rechazo de cualquier "estilo"— aducidas por él en su época americana para explicar la vieja polémica con Van Doesburg, a las cuales da crédito Argan. "Gropius... reconocía... la importancia de las propuestas formales de Doesburg, pero no podía ni quería ligar la escuela y condicionar su función didáctica y social a un estilo determinado, asumirlo como un dogma..." (Giulio Carlos Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*).

Creemos que, como documentación, puede bastar para resaltar de manera casi incontrovertible la inconsistencia no sólo y no tanto de la tesis de la *primacía* europea de la Bauhaus como la de la tesis de la posibilidad de la Bauhaus de ser momento de *síntesis*, de *unificación*, de *promoción* a nivel *constructivo* del resto de los movimientos europeos, y cuya dialéctica interna no se agota ni en el *misticismo populista* de la escuela de Weimar, ni en las *empíricas* puestas al día de la escuela de Dessau. Se trata, una vez más, de

hechos sabidos y reconocidos, como resulta del tipo de citas que hemos tomado; de ello debemos concluir que la permanencia de la tesis de la Bauhaus como "síntesis" de las "vanguardias" responde a exigencias puramente *ideológicas*. Adaptar a la ideología los hechos históricos, en vez de verificar en la historia las propias hipótesis, no es desde luego, un buen método. Pero, mejor que sacar las consecuencias, más bien fáciles y, también ellas —en el fondo— puramente *ideológicas*, del anatema o de la denuncia de imprecisas y oscuras *funcionalidades* de dichos esquemas críticos en la industria cultural, nos parece necesario entrar en el mérito de la *ideología de la crítica* oficial, evitando trascender su naturaleza específica.

La interpretación *clásica* de la función histórica de la Bauhaus, todavía hoy ampliamente difundida, se debe a Argan, que la expone en la célebre monografía ya citada. Para Argan, la Bauhaus tiene el valor de símbolo ejemplar de la condición, no sólo del artista, sino del *hombre moderno*, frente a la sociedad industrial. Los últimos logros de la elaboración teórica de Argan, los conceptos de *salvación* y *caída* a través del arte, de *proyecto* y de *destino*, están estrechamente ligados a la reconstrucción propuesta por él, de las vicisitudes de la Bauhaus. En el *fenómeno* Bauhaus, Argan lee el *correspondiente arquitectónico* de la filosofía de Husserl y, al mismo tiempo, los signos característicos de la Alemania de Weimar, la crisis de la burguesía intelectual frente al descubrimiento de las leyes "despiadadas" del capitalismo moderno. La concepción arquitectónica de la Bauhaus es "la expresión misma de la constructividad de la conciencia", a la que "le corresponde la tarea de clarificar el aspecto confuso del mundo de hoy" (G. C. Argan, op. cit., p. 50); pero, mientras la Bauhaus *agota* "...la tradición artística del mundo occidental en sus propias antítesis" y pone "la sociedad futura al abrigo de todo posible renacimiento" (G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milán, 1965, p. 267), es al mismo tiempo incapaz de sustraerse a la derrota del *presente*. "Gropius, lo mismo que Mann, cree que la enfermedad es siempre el producto de un error de la voluntad... Gropius, lo mismo que Mann, en los años angustiosos de la postguerra, parece preguntarse cuál va a ser, en una sociedad futura que no será ya burguesa, el destino de los ideales, de la cultura, del arte de la burguesía" (G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, p. 27).

Mientras que a nivel metodológico debemos mucho a Argan, la interpretación avanzada por Tafuri en el reciente ensayo aparecido en "Contropiano", es radicalmente distinta en el contenido. De la "dialéctica" (ilustración-romanticismo) propuesta como clave interpretativa de los azares de la arquitectura moderna en la época del debate sobre *superación del racionalismo* (Tafuri, *art. cit.* en "Casabella", número 289), Tafuri arriba a un marxismo *vulgar*, que une al *radicalismo* político —en la superficie— los rasgos esenciales de la filosofía *hege-*

liana de la historia. La Bauhaus, para Tafuri, señala y determina el paso de una fase del arte moderno "que ve desarrollarse el papel de las vanguardias artísticas como *proyectos ideológicos*" a otra "en la que la ideología arquitectónica se convierte en *ideología del Plan*"; asumiendo el papel de "instrumento ideológico del capital", encaminado a "elaborar un clima ideológico tenso y a integrar cumplidamente el *design*, a todos los niveles de intervención, en el interior de un proyecto objetivamente dirigido a la reorganización de la producción, de la distribución y del consumo relativos a la ciudad del capital". (Tafuri, *art. cit.*, en "Contropiano", pp. 47-48). Por intervención de la Bauhaus "la ideología no se *superpone* a las operaciones —concretas porque están ligadas a los ciclos reales de producción— sino que es inherente a las propias operaciones" (Tafuri, *art. cit.*, en "Contropiano" p. 48). Así como apreciamos el proceso de Tafuri para intentar desenredarse de los callejones sin salida de cierta cultura post-racionalista, no se puede por menos de notar que en su pretendida *crítica de la ideología* de la arquitectura moderna, los términos de verificación (Proyecto, Plan, Capital) están privados de toda connotación específica y, por así decir, vistos como *espíritu* de la historia. Viene muy a propósito la crítica de Marx de la concepción hegeliana de la historia que "presupone un *espíritu abstracto* o *absoluto* de tal modo desplegado que la humanidad no es más que una *masa* que lo lleva consciente o inconscientemente"; gracias al cual "en el *interior* de la historia *empírica*", habría una "historia *especulativa*", manifestación de un espíritu abstracto y por tanto *transcendente*". "Una construcción de la historia" que en realidad "existe sólo en la conciencia, en la opinión y en la idea del filósofo (que, como es sabido, *viene post festum*)" (C. Marx, *Sagrada Familia*).

Partiendo de la exposición y de la crítica de las tesis de Argan y Tafuri, es posible poner de relieve que, de un *mismo* esquema de reconstrucción de los hechos históricos, tienen origen juicios de valor, perspectivas críticas, e indicaciones ideológicas radicalmente distintas. Más que signo de una riqueza de articulaciones internas de la cultura arquitectónica, nos parece un testimonio significativo de la radical *separación* de la historiografía corriente de cualquier valor de *praxis*. En esta medida, el juicio crítico es mera *interpretación* de hechos, que son, *juntamente y al mismo tiempo*, una cosa y su opuesta: la consecuencia inmediata es la reducción a pura *oposición* en el pensamiento de las contradicciones reales, y, por tanto, la imposibilidad de toda construcción histórica *científica*.

Para salir de este *impasse*, profundamente enraizado —como hemos visto— en la crítica oficial, y de origen lejano, es necesario restablecer el valor *positivo* de la historia, inobtenible *aplicando* una "dialéctica" de "leyes generales" ("*formas de abstracción* generales, abstractas, concernientes a cualquier contenido, y, por tanto, tan indiferente a todo contenido como válidas para todo contenido" —dice

Marx) a las cosas; sino viendo “cómo la materia, las cosas, entran a estructurar la nueva dialéctica, es decir, cómo se configura esta última, una vez que ya no es dialéctica de puros pensamientos” (L. Colletti, *El marxismo e Hegel*, Bari, 1969, p. 100).

La desmixtificación de la mitología de la Bauhaus, “cámara de decantación” de las vanguardias, al mismo tiempo que no agota los problemas que deben ser resueltos de modo crítico para poder iniciar la reconstrucción científica de la historia de la arquitectura moderna —baste pensar en la absoluta falta de análisis correctos del desarrollo material de las ciudades— es estrictamente funcional con los fines, más modestos, de estas notas. Para una primera puesta a punto de los avatares de la arquitectura en los años 20-30, creemos necesario evitar coronaciones arbitrarias de los procesos históricos, o privilegios de este o aquel movimiento artístico. Sin embargo, no es posible enfocar la totalidad de las tendencias que se manifiestan en esos años, sin caer en un empirismo tan peligroso como el esquematismo dogmático. Sin ocultar la tendenciosidad de este criterio selectivo, intentamos por eso limitar el análisis a esas agrupaciones —externas a la Bauhaus— que se plantean, más o menos explícitamente, el problema del paso de un arte puro —“de caballete”— a un arte constructivo. Y que, al mismo tiempo, afirman —fuera de las tradicionales motivaciones estetizantes— la autonomía del arte, como consecuencia directa y necesaria de su naturaleza racional de forma específica del conocimiento. Esto tiene lugar con motivaciones y valoraciones de la naturaleza y de las funciones del hecho artístico también radicalmente distintas; del mismo modo que no es unívoca la entonación constructivista. En algunos de los grupos que analizaremos, la autonomía del arte y su misma validez son negadas; pero nos parece que, igualmente, contribuyen a delinear una problemática homogénea bajo ciertos aspectos, y, sobre todo, comparable. Se excluyen, por tanto, las poéticas expresionistas y sus derivaciones; y nuestro discurso se referirá, principalmente, a De Stijl y a las diversas tendencias del constructivismo soviético.

El abstractismo objetivo de De Stijl no se contrapone simplemente a la teoría del arte como representación de la naturaleza, de origen renacentista. La fase histórica en la que opera el grupo se entiende calificada, por obra del cubismo, no ya por la representación de las formas naturales, sino por la representación de los elementos formales (esfera, cilindro, cono). La tarea que se propone De Stijl es pasar a la representación de los elementos plásticos (plano, línea, color). “Incluso las formas más perfectas y más generales, las formas geométricas, tienen una expresión propia. Tarea del arte, objetivo de cualquier movimiento que tienda al estilo, es abolir esta expresión diferenciada e individual” (“De Stijl”, I, p. 104). La polémica antiexpresionista es un punto de partida, aunque se lleve a nivel general. En un pasaje ejemplar de Mondrian —por lo demás contradictorio en

parte por el conjunto de sus escritos— se presenta un desarrollo ulterior de la concepción artística de De Stijl, que, a la instancia constructiva, une la liberación completa del arte de la función expresiva derivada del subjetivismo romántico: “La función del arte plástico no es expresar el espacio, sino determinarlo en forma acabada”. (Mondrian, *Essais*, p. 19).

En particular, es necesario tener presente la polémica, realmente moderna, anti-lírica, contra las categorías, apreciadas por la estética romántica, de lo trágico y de la angustia. No se trata, como cree Tafuri, del reclamo de un “imperativo ético del arte burgués” para “alejar la angustia, comprendiendo sus causas” (Tafuri, *art. cit.*, en “Contropiano”, p. 31); sino de un lúcido análisis de las razones de lo trágico como emoción estética: “Si nos acercamos a la naturaleza desde un punto de vista naturalista, visual, no podremos escaparnos de una visión trágica”. (“De Stijl”, II, p. 121). Podemos afirmar que la poética de De Stijl asume valor de crítica, siempre ejemplar, de la limitación conceptual del arte romántico, revelando la función real de barrera anticognoscitiva propia de la temática de la expresión subjetiva e individual, y de la tesis del arte como proceso de autoconsciencia y de autoliberación.

Sin embargo —y no creemos que esta tendencia pueda limitarse únicamente a Mondrian, que la expresa con mayor claridad— De Stijl no supera los confines del idealismo. La experiencia estética se plantea como experiencia absoluta: los medios cognoscitivos del arte se transforman en otros tantos objetos de conocimiento, y las categorías de la experiencia estética, declarada objetiva y abstracta, se ven como esencias o estructuras de la realidad. Podemos citar a Van Doesburg, que define la noción de estética como “identificación de la idea de la esencia fundamental del ser” (“Grundbegriffe”, p. 26); y a Mondrian: “Las leyes cada vez más precisas que se han ido determinando en la cultura artística son las grandes leyes ocultas de la naturaleza...” (“Circle”, p. 47).

En definitiva, es necesario concluir que el criticismo de De Stijl es imperfecto; y que en su poética predomina —contra la instancia crítica y la aspiración constructiva— la propuesta de una relación del pensamiento artístico consigo mismo que no sea, al mismo tiempo, relación con la realidad.

Al subjetivismo expresionista y romántico, de Stijl opone la búsqueda y la definición, a través del arte —atuosuficiente— de las formas a priori, transcendentales, del conocimiento: la fuerza universal, la armonía del mundo. Esto se realiza a través de la experiencia estética, pero su valor es universal: en este sentido, vida y arte no se separan. Así se entiende que a esta construcción lógica le haga falta la relación con la praxis. Y, sin embargo, estaría equivocado —y desmentido por la historia de las actividades de De Stijl— deducir de ello la conclusión de una perspectiva de acción puramente utópica.

Bastaría para desmentirla la declaración de Van Doesburg a su llegada a Weimar: "En Weimar he perturbado, literalmente, todo. ¡Y ésta es la famosa academia que tiene los maestros más modernos! Todas las noches he hablado con los alumnos y les he inoculado el veneno del nuevo espíritu. Pronto volveremos a publicar "De Stijl" con un acento aún más radical. Tengo una montaña de fuerza y ahora sé que nuestras ideas vencerán a todo y a todos" (Van Doesburg, Carta a Kok, 7 de enero de 1921, catálogo De Stijl, 1951, p. 72) ; también, el artículo *Hacia una construcción colectiva*, de Van Doesburg y Van Eesteren: "...deberemos eliminar la idea del "arte" como una ilusión arrancada de la vida real. El término "arte" ya no tiene para nosotros ningún significado. En su lugar, exigimos la construcción de nuestro ambiente, según leyes creadoras derivadas de un principio constante" ("De Stijl", VI, p. 89; en H.L.C. Jaffé, *Para un arte nuevo*, De Stijl 1917-1931, Milán, 1964). Es indudable que, particularmente con el desplazamiento del centro de actividad del grupo a París —coincidiendo con la exposición de 1923 en "L'Effort Moderne"— el tema de la arquitectura y de la construcción asume función e importancia diferente en la actividad de De Stijl. Pero pensamos que no hay contradicción entre la acción *práctica* del grupo y sus principios estéticos generales. Si bien es cierto que "sólo el saber más alto" —la armonía estética— interpreta lo *universal*, es también verdad que el alcance de este objetivo está *garantizado* por la precisión y la claridad de visión que nacen del conocimiento ("De Stijl", II, página 19). Y la distinción entre *pensar* —actividad pura— y *conocer* —actividad práctica— de derivación kantiana, no es nueva en la filosofía idealista.

Por esta razón, contrariamente a lo que parece considerar H. L. C. Jaffé, no creemos que el enfrentamiento entre Mondrian y Van Doesburg, que lleva al primero a abandonar a De Stijl, deba limitarse a la contraposición de un "ansia realizadora" —en Van Doesburg— con el purismo utópico. Es sabido que la polémica y la ruptura están determinadas por la elaboración, por parte de Van Doesburg, de la teoría del elementarismo, basada en el principio de la contracomposición. A la búsqueda del equilibrio de las tensiones —por el que se realiza la armonía estética, y, por tanto, coherentemente con la poética de De Stijl, se manifiesta el conocimiento objetivo de lo *real*— se contraponen el dinamismo constante. La *motivación* que viene de Van Doesburg es la necesidad de que el arte no se aliene del "continuo movimiento" de la vida. "El equilibrio —escribe— considerado como una nueva cultura, no habría permitido desarrollos ulteriores. El equilibrio, al ser una forma nueva y una manifestación nueva, no podía ser ni perfeccionado ni desarrollado. Una vez alcanzado el equilibrio se tendría lo absoluto lo mismo que lo relativo... eterno e inmutable" ("De Stijl", VII, p. 25, en H. L. C. Jaffé, *op. cit.*, p. 240). Hay que buscar las razones de Van Doesburg en su resistencia a

identificar, como Mondrian, las *leyes* artísticas con las "grandes leyes de la naturaleza". Se afirma explícitamente el valor relativo de la *esencia* del ser que se manifiesta a través del arte: "...no existen leyes objetivas y absolutas, independientes de una visión que siempre se profundiza y se cambia (leyes que, si existieran, se resolverían en dogmas vacíos)... " ("De Stijl", VII, p. 23; en H. L. C. Jaffé, *op. cit.*, página 240). Pero, al mismo tiempo, Mondrian puede reprochar a Van Doesburg la reintroducción *romántica* de la *vida* en el proceso artístico, sin mediaciones racionales; y, por tanto, el sobrentendimiento del núcleo positivo de la crítica *antiexpresionista* de De Stijl, la confusión *viciosa* de las formas de conocimiento, que acaban perdiendo las propias connotaciones específicas. En este sentido hay, efectivamente, declaraciones de Van Doesburg sobre la *muerte del arte*: "el desarrollo de la vida social está entorpecido por el arte... *compensémonos* con cosas que no sean arte... por amor al progreso debemos suprimir toda noción de arte..." (En Jaffé, *op. cit.*, p. 250). Creemos que por comodidad puede usarse el término *constructivismo* para resumir las diversas tendencias —cuya riqueza de articulaciones internas es bien conocida— que se manifiestan después de la revolución en la Unión Soviética. La base común la constituye la búsqueda de una *funcionabilidad* del arte en la *praxis*, como componente de la *revolución cultural proletaria* en acto. Según la feliz expresión de O. Brik, el arte debe abandonar los "vapores ideológicos" para dirigirse a los objetos concretos. "La burguesía pensaba que no existía el arte, excepto el de los pantanos, que la única tarea del arte es deformar la vida. El proletariado piensa de otro modo. No deformar, sino crear" (O. M. Brik, *El drenaje del arte*, "Iskusstvo Kommuny", n. I, 7 dic., 1918, en V. Quilici, *op. cit.*, p. 57). La instancia constructiva, práctica, es explícita.

Los "komfuturistas" de Iskusstvo Kommuny, que preceden cronológicamente a la definición de las tendencias constructivistas en arquitectura, al afrontar el problema del divorcio del arte de la historia, plantean el problema, no ya de su *muerte*, sino —más correctamente— de su *drenaje*. Cuando A. Gán plantee, en 1923, como autorizado representante del ala *productivista*, el tema de la lucha sin cuartel al arte, B. Arvatov podrá replicar autorizadamente, en "Novyi Lef", remitiéndose incluso a aquella inicial elaboración. "La liberación del formalismo (esteticismo) entrañará la liberación de la forma (estética) y la invención de la forma (arte) como profesión" (B. Arvatov, *Utilitarismo y estética*, en V. Quilici, *op. cit.*, p. 301).

Sin embargo, es obligatorio advertir el hecho de que el contraste que se manifiesta entre las dos alas principales del movimiento, la *formalista* y la *productivista*, es extremadamente rudo, y, progresivamente, más que índice de la existencia de una positiva dialéctica cultural, síntoma de un difuso malestar de todo el movimiento.

Se trata —es correcto advertirlo— de una polémica que no tiene su origen solamente en las declaraciones de principios, en los manifiestos —por lo demás, a menudo reticentes o, en cualquier caso, poco significativos sobre ciertos puntos en discusión— sino también en hechos concretos, orientaciones que establecer, tareas inmediatas, elecciones prácticas. El análisis que de dicha polémica intentaremos en la medida en que está sobre todo dirigido a las cuestiones teóricas e ideológicas, tiene, por tanto, valor indicativo y parcial. Uno de los documentos más interesantes de la tendencia formalista es el redactado por N. Dokucaev para el catálogo de la exposición internacional de París de 1925. “La idea arquitectónica se compone de dos momentos fundamentales: de un momento intelectual-abstracto caracterizado por la capacidad del hombre para captar con la vista las formas y el espacio, dominio de la arquitectura en cuanto arte, y de un momento práctico, dirigido a la creación de un objeto real, dominado por la arquitectura en cuanto técnica...” (N. Dokucaev en V. Quilici, *op. cit.*, página 334). La distinción entre *abstracto* (el pensamiento con su valor universal y, sin embargo, *negativo*) y *concreto* (la *positividad* del desarrollo material), es —lo sabemos— el término esencial de una dialéctica de tipo nuevo, no formal. Pero la tesis de Dokucaev puede asimilarse a ella sólo genéricamente; y su signo característico parece consistir más bien en una separación arbitraria entre arquitectura como arte y arquitectura como técnica. El pensamiento se reduce así a una genérica capacidad *óptico-psicológica*; según vemos, fuertemente limitadora y preñada de peligros dogmáticos. En el momento *concreto* de la construcción queda suprimido, paralelamente, el valor de verificación en la *realidad*: siendo interior al proceso *ideal*, se convierte, en esencia, en fase puramente instrumental de realización de un *a priori* lógico. Esto se refleja en la organización de la Facultad de Arquitectura del Vchutemas, punto de apoyo de los formalistas en particular, en el método analítico formal del curso fundamental, que se proponía el estudio de las *leyes* formales sobre la base de la *percepción psico-fisiológica*. Sin embargo, hay que decir que, aun en este acervo de influencias psicológicas y de marxismo vulgar, la enseñanza del Vchutemas garantizaba efectivamente al estudiante —juzgando sobre todo por la producción que nos ha llegado— una “actitud consciente y crítica” que lo distingue positivamente de la contemporánea experiencia de la Bauhaus (cfr. N. Dokucaev, *La Facultad de Arquitectura del Vchutemas*, Moscú, mayo, 1927, en V. Quilici, *op. cit.*, p. 339 y ss.).

Quizá no es demasiado aventurada la hipótesis de que las incertidumbres, las reticencias, las contradicciones teóricas de los formalistas se derivaban, en gran medida, de un intento de adaptación a la problemática del debate en el que intervenimos —planteado en esencia por el ala productivista.

Es cierto que el ensayo de A. Gan, (*El constructivismo*, en V. Quilici, *op. cit.*, pp. 218 y ss.), que define de modo sistemático las tesis del ala productivista, representa un grave condicionamiento *negativo* para las contribuciones sucesivas.

El terreno en el que se mueve Gan es el del sociologismo vulgar, con referencias significativas a la teoría del materialismo histórico de Bujarin. La tesis central es que “el sistema político social condicionado por la nueva estructura económica suscita nuevas formas y nuevos medios de expresión”. Al mecanicismo determinista —que después de todo no sería nuevo— acompaña una errónea valoración de la naturaleza de la sociedad socialista soviética. Dicha sociedad se ve como un *sistema* que, si bien “no ha encontrado todavía su propio equilibrio” está ya definido, y *no puede volver atrás*. Por lo que el problema no consiste en proporcionar a las nuevas “estructuras”, superestructuras adecuadas a través de un debate libre —en el que obviamente no cabe la neutralidad, pero en el que se debe evitar la sofocante apelación al principio de autoridad— en la cultura, en la ciencia, en el arte; sino que consiste en dejar actuar a las *leyes* del materialismo dialéctico, anulando en la *producción* el arte como actividad *específica*. De ello, resulta, en fin, un violento sectarismo con respecto a los movimientos “constructivistas” en los países capitalistas. La afirmación es axiomática: “la ordenación social-política de la RSFSR y la ordenación de Europa y de la América capitalista son diferentes. Es *natural*, por tanto, que también sea diferente el constructivismo”. (A. Gan, *El constructivismo*, en V. Quilici, *op. cit.*, página 255). Nos parecen completamente justificadas, respecto a estos argumentos, las críticas al productivismo de los formalistas Salavin y Lamcov: “Cuando nosotros acusamos al constructivismo —como se definía al ala *productivista*— de querer representar arbitrariamente la *izquierda en arquitectura*, nosotros lo criticamos... no porque consideremos al constructivismo como *criatura del idealismo* (“el idealismo de Hegel ha podido generar el materialismo de Feuerbach”), sino porque él mismo representa una forma de la mejor clase de idealismo, presentado bajo la máscara del materialismo (por lo demás vulgar) y cubierto por la fraseología de izquierdas”. (Cit. en V. Quilici, *op. cit.*, páginas 355-356).

Se comprende también, en este tipo de debate, el aspecto positivo de la distinción operada constantemente por los formalistas entre arquitectura y técnica, expuesta con mucha claridad —en sus consecuencias didácticas— por N. Dokucaev: “Una mezcla entre la arquitectura y la edificación pura y simple habría llevado a la facultad a conclusiones y direcciones totalmente equivocadas”. (N. Dokucaev, *La facultad de arquitectura...* art. cit. en V. Quilici, *op. cit.*, p. 339 y siguientes).

El panorama de los diversos movimientos artísticos de los años 20-30 se presenta claramente diferenciado. En su interior y en el in-

terior de las particulares tendencias y centros existen instancias positivas, de una efectiva renovación, y aún hoy ampliamente válidas; y quedan restos románticos, mucho idealismo y materialismo vulgar.

No sólo la Bauhaus, sino ninguno de los movimientos tomados en consideración pareció ejercer una real hegemonía sobre los demás. No faltan intentos de mediación y unificación: baste recordar la función desarrollada por El Lisitski, que a través de "Vesc" y "G" intenta, más que dar vida a una ulterior tendencia definida, crear un campo de elaboración, confrontación y verificación común a las vanguardias soviéticas y a la Europa capitalista, que constituyera un punto de atracción y reunión. Pero ninguno de estos esfuerzos pareció coronado por el éxito. A una extendida conciencia del carácter necesariamente internacional de la nueva arquitectura, del valor común de la aspiración del artista a transformarse "de reproductor... en artífice de un nuevo mundo de objetos" (El Lisitski, "Proun" 1920-21, en V. Quilici, *op. cit.*, p. 194), se enfrenta la permanencia y la agudización de los temas en polémica, de división, de aislamiento.

Los motivos no son exclusivamente subjetivos: es decir, no se trata de un despliegue insuficiente de una iniciativa político-cultural libre de particularismos. Pero igualmente ilegítimo es hacer remontar la crisis de las aspiraciones unitarias y constructivas de las vanguardias al condicionamiento negativo ejercido por la progresiva y operante involución de los fascismos europeos y el estalinismo soviético, a nivel social. Creemos que, aun en los límites de nuestro tratamiento, es evidente que en el interior de cada uno de los movimientos, de cada una de las posiciones teóricas e ideológicas asumidas por ellos, existen formas activas que contribuyen a determinar algunas de las razones de estas involuciones. En otras palabras, el estalinismo y el fascismo no son fenómenos puramente políticos, sino sociales; y no es posible despojar arbitrariamente a la sociedad del debate ideológico, de las formas de pensamiento. Baste pensar en algunos aspectos de las tesis de Gan para comprender que el hecho mismo del constructivismo soviético no es extraño a la formación de determinadas posiciones ideológicas respecto al arte, y, más en general, respecto a la superestructura que hoy denunciamos como estalinista. El momento de crisis de las vanguardias artísticas no puede, en conclusión, ser fijado en los años 30; pero el estado de crisis crónica es ya latente en el momento mismo de su máxima expansión y vitalidad aparente. El haber deducido arbitrariamente, de los acontecimientos de aquellos años, la imagen de un movimiento (el "movimiento moderno") unido en torno a determinadas motivaciones ideológicas y comunes aspiraciones —cuando no en torno a programas operativos— no es la única causa de la permanencia del esquema crítico de la Bauhaus como "síntesis" del período, sino que contribuye a la crisis actual de la arquitectura. Está —en nuestra opinión— entre los pilares del carácter ideológico, no científico, que caracteriza la

actual elaboración teórica: de la que se deriva, tanto la tendencia a superponer categorías unificantes muy generales al desarrollo histórico material, como, por otro lado, el empirismo, la confusión de los lenguajes.

Para salir de este enredo no es suficiente declarar la voluntad de desmixtificar las pretendidas certezas objetivas y verdades absolutas de la cultura oficial, sobre la base de una crítica tendenciosa y de clase. Es necesario cambiar el terreno en el que se realiza la comparación ideal, desplazarlo de la predicación ideológica a la restitución a la actividad crítica de sus connotaciones prácticas. De otro modo, el papel real que se desempeña, sigue siendo —a pesar de la intención— el del ideólogo.

Renato Nicolini,
Gianni Accasto,
Vanna Fraticelli
(del Grupo 9).

EL VCHUTEMAS: ORIGINALIDAD Y CONEXIONES
DE UNA EXPERIENCIA DIDÁCTICA EN LA U.R.S.S. *

Szymon Bojko

Las discusiones y las polémicas acerca de los grandes problemas de la filosofía del arte y de la forma determinaban el excitante clima intelectual de los años veinte, en los que el romanticismo revolucionario coexistía con las concepciones de una organización racional de la sociedad y en los que el dogma coincidía en el tiempo con el pensamiento no conformista. Afortunadamente, la intolerancia no tuvo consecuencias administrativas, y los conflictos se vieron atenuados por la maleable política cultural practicada por el estado, que tenía como dirigente en este sector a uno de los hombres más inteli-

* Este artículo del ensayista polaco Szymon Bojko es una parte del ensayo *Le devancement d'une époque*, aparecido en "Democratie nouvelle", febr. 1967 (número especial *Revolution et culture*), pp. 33 y ss., y más precisamente, excepto breves párrafos, la parte desde la p. 40 a la 50. Hay publicaciones aparecidas en Europa, en especial el reciente libro de VIERI QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari, 1969, que ofrece ulteriores documentos y noticias sobre el Vchutemas y su contexto cultural, a las que nos parece útil remitir al lector, también porque en ellas aparecen algunos puntos diferentes del texto que presentamos aquí. En general, señalamos el cap. 6 (Para una nueva pedagogía arquitectónica: Ladovski y el Vchutemas, pp. 93 y ss.); en la antología del mismo libro, la sección IV de los ensayos, con el informe de Dokucaev sobre el Vchutemas (pp. 339 y ss.). Además, cuando en el curso del artículo de Bojko, hemos encontrado referencias a textos traducidos en el libro de Quilici, las hemos señalado a los lectores en notas entre paréntesis. Una profundización reciente de las fuentes relativas a este tema permite hoy corregir algunas inexactitudes, y hacer avanzar el análisis crítico sobre la historia del Vchutemas.

gentes que hayan conocido nunca los ministerios de Educación y de Cultura: Anatol Lunacharski. La inspiración venía de los ambientes ligados al Departamento de Bellas Artes dependiente del Narkompros (Comisariado para la Instrucción). Y allí nació, en diciembre de 1918, la revista de vanguardia "Iskusstvo Kommuny" ("El Arte de la Comuna"), cuyos artículos rompían los moldes de las antiguas costumbres y provocaban, a veces, reacciones que no hacían la vida fácil para Lunacharski. Allí se pusieron las bases de la política artística, y allí nació la idea de fundar el Instituto de la Cultura artística (el Inchuk), creado en mayo de 1920.

Como la historia del Inchuk no ha sido escrita todavía, no podemos reconstruir su actividad, poco conocida, y de modo fragmentario, fuera de un pequeño grupo de especialistas. Kandinsky, autor del primer programa del Instituto, fue el que presentó su estatuto, sus fines y sus métodos. El fin del Instituto de la Cultura artística, leemos en este Programa¹, es el de emprender investigaciones analíticas y sintéticas sobre los elementos de las artes particulares y del arte en general. De aquí los tres grupos de tareas (secciones) que de él se derivaron:

- 1) Teoría de las artes particulares.
- 2) Teoría de sus interdependencias.
- 3) Teoría del arte monumental, es decir, del arte en general.

Al principio, los miembros del Instituto eran escasos: entre ellos se distinguían Brik, Ginzburg, Tarabukin, Popova y los hermanos Stenberg.

Tatlin representaba el Instituto en Petrogrado. Desde el principio, algunas divergencias enfrentaron a Kandinsky con los demás miembros. En aquella época, Kandinsky se interesaba en la interpretación psicológica de las reacciones provocadas por los medios de expresión artística. A sus ojos, las investigaciones teóricas debían partir de un análisis de la forma misma y de su acción sobre la psique del hombre. En el campo de la pintura, por ejemplo, complejas investigaciones debían versar sobre el dibujo y sobre el color. Se proponía estudiar la acción del color en correlación con los resultados adquiridos en este campo por las diversas ciencias, y teniendo en cuenta las asociaciones obtenidas no sólo por la vista, sino también por intervención del tacto, del oído, del gusto y del olfato. A nivel de la síntesis de las artes, Kandinsky alentó, por ejemplo, el estudio del movimiento en general, independientemente de sus funciones, y únicamente bajo el aspecto de las reacciones psíquicas y de las asociaciones provocadas por el movimiento. Estas ideas se reflejan en una encuesta, conservada hasta nuestros días y cuyo autor fue probablemente Kandinsky: tiende

¹ V. en V. QUILICI, op. cit.: *Programa de los trabajos del Inchuk según un plan de Kandinsky* (1920), pp. 485-486.

a reunir observaciones acerca del modo de "vivir" la forma. Las reacciones estéticas fueron estudiadas también en aquel período por los psicólogos soviéticos, y, en primer lugar, por L. Vygotskij, fundador del Instituto de psicología experimental y autor de la *Psicología del arte* (1925).

Después de la marcha de Kandinsky, el Inchuk, si bien no abandona las investigaciones científicas, les da otra dirección; las meditaciones psicológicas ceden el puesto a la teoría de las estructuras materiales. Los "proun" de Lisitskij, objetos abstractos creados sobre la tela, que constituían la "plataforma giratoria que conduce de la pintura a la arquitectura", las visiones arquitectónicas, gráficas y espaciales de Malevic, los "contrarrelieves" de Tatlin, todas estas obras formaban parte, aun en su diversidad, del mismo género de investigación de la estructura del objeto; un objeto no considerado aún por su carácter utilitario, sino desde el punto de vista de la forma pura, del material de la masa, del espacio, del movimiento y de las tensiones internas.

En 1920 Tatlin se dedica a la construcción del primer objeto "utilitario", la Torre de la III Internacional. En 1921, antes de su partida para Berlín, Lisitski habla de la reconstrucción del "proun". Con este nombre entiende una etapa hacia la construcción del nuevo objeto, de la nueva realidad.

Esta etapa va más allá de los descubrimientos del suprematismo que quedan, como los "contrarrelieves", dentro de la concepción de la clásica pintura compuesta sobre los ejes. En un "proun", por el contrario, la superficie deja de existir en cuanto cuadro, y desaparece el único eje vertical. Puesto en movimiento, el "proun" penetra en el espacio dando precisamente al observador una impresión de espacio. Si la pintura futurista hacía ver al espectador el interior del cuadro, el "proun" lo introduce en el espacio, en dos o tres dimensiones. La declaración de Lisitski, mantenida a nivel de una conferencia científica, impregnada de digresiones filosóficas, al mismo tiempo mística y respetuosa con los rigores de un pensamiento casi matemático, impregnada aún de radicalismo estético, constituye un raro documento de este período heroico, destrozado entre la pasión revolucionaria y el frío racionalismo.

Alrededor de los años 1921-22, el Instituto consolida sus posiciones ideológicas sobre bases constructivistas, tendiendo cada vez más hacia tareas utilitarias. Los últimos partidarios del arte puro —Drevin, Udaltcova, Kljun— abandonan el Instituto cuando entran en él los partidarios del "Lef" Arvatov y Kucniev². El nuevo comité directivo elegido en 1922 está presidido por Brik, e incluye además a Babicev, Ladovski, Tarabukina. Fuera del centro de Moscú se desarrolla, en

² Para un panorama general de las tendencias en el Instituto en 1923, v. en V. QUILICI, op. cit.: *El Instituto de cultura artística (Inchuk)*, pp. 487-493.

1923, y hasta 1927, en Leningrado³, un Instituto Estatal de la Cultura Artística (Guinchuk), con un ambicioso programa de investigaciones teóricas y experiencias artísticas. El fundador y el ideólogo de este Instituto es Malevic, que agrupa artistas notables como Filonov, Tatlin, Mansurov y Ermolajeva. El Instituto emprende, en particular, investigaciones sobre la relatividad del color. El esfuerzo principal de este "trust de cerebros" estaba dirigido a la formulación de las bases teóricas del arte productivo. Se individualizaron algunos campos de experiencias en los que la teoría asumía formas concretas. Se discutía, entre otros, el problema de la evolución de los métodos de producción y del ambiente material del hombre, y también, en este contexto, el problema del puesto del arte y del artista.

Los talleres de enseñanza superior del arte y de la técnica" (en la sigla rusa, Vchutemas, y después, desde 1927, Vchutein) fueron creados en 1920 por decreto especial del gobierno⁴. Esta decisión, que venía a coronar constructivamente los debates en el ambiente artístico, demostraba que el Estado intentaba llevar a cabo una política de amplio alcance con respecto a la cultura. La creación de los Talleres fue precedida por una reorganización de la enseñanza artística: supresión de la Academia imperial y transformación completa de las viejas escuelas de arte aplicado. La nueva escuela superior asumió la tarea de formar artistas para la industria. La duración de los estudios se fijó primero en cuatro años, y después, desde 1926, en cinco años: el primer año (después los dos primeros años) debía estar dedicado a un curso preparatorio, y el resto del tiempo a la especialización. Los obreros que dieran muestras de talento artístico serían admitidos en el curso preparatorio sin ningún estudio preliminar. Dado que la escuela debía funcionar en plena guerra civil, fue necesario pensar en el avituallamiento de los estudiantes. El gobierno les concedió la más fuerte ración de alimentos, la misma reservada a los obreros. Después de haber conocido toda clase de cambios estructurales, la escuela acabó por escindirse, en 1930, en una serie de Institutos especializados.

Al término del curso preparatorio, el estudiante podía elegir entre una de estas siete disciplinas: arquitectura, estética industrial, arte poligráfica, arte textil, cerámica, pintura y escultura.

La facultad de arquitectura, que reunía a los más eminentes constructivistas —M. Ginzburg, A. Vesnin, N. Ladovski, K. Melnikov— profesaba las teorías del constructivismo romántico y simbólico, teo-

³ Una denuncia de la preexistente situación "de derecha" en la Academia de Leningrado, redactada en 1922 por el Inchuk, está citada en V. QUILICI, op. cit., *Protocolo n. 7 del consejo científico del Inchuk*, pp. 494-495.

⁴ Cfr. en relación a lo que sigue, el ya citado ensayo de N. DOKUCAEV, "formalista" próximo a LADOVSKI, que describe analíticamente el planteamiento de la escuela; en V. QUILICI, op. cit.: *La facultad de arquitectura del Vchutemas* (1927), pp. 339-350.

Rodchenko

rias del movimiento y del ritmo que tomaba prestadas de las artes plásticas. Por tanto, no fue la arquitectura, a pesar de la posición preponderante que ocupa en la familia de las Bellas Artes, la que hizo de batidor, sino que este papel le correspondió, por el contrario, a la sección de estética industrial, que, bautizada de modo camuflado, (trabajo del metal y de la madera, Metfak) y dirigida desde el principio por el pintor constructivista A. Rodchenko, enriqueció a nivel internacional, con su aportación original, las investigaciones de esta nueva disciplina⁵. Entre el resto de los artistas que trabajaban en ella citaremos a El Lisitski, W. Tatlin y G. Klucis, pero su organizador, su animador y su cerebro fue Rodchenko, y su nombre está ligado al Vchutemas del mismo modo que el de Gropius está ligado a la Bauhaus.

Toda la escuela estaba bajo la influencia de la sección de estética industrial, y los métodos analíticos que se aplicaban en ella contrapesaban la corriente que concedía prioridad a la intuición. Pero el Vchutemas estaba muy lejos de ser un monolito: era, por el contrario, escenario de vivas polémicas que se reflejaban sobre el Inchuk. La opinión pública fue puesta sobre aviso por una noticia publicada bajo el título "la ruina del Vchutemas"⁶ ("Lef", n. 2, 1923), en el que podía leerse: "el único Instituto artístico superior de la Rusia soviética avanza piadosamente, lejos de los problemas ideológicos y prácticos de la época actual y de la nueva cultura proletaria". En 1924, la escuela entra en contacto con los sindicatos con el fin de obtener una ayuda financiera y equipo para sus talleres. Y cualquiera que haya sido el resultado práctico de estas conversaciones, es necesario subrayar el interés suscitado en los militantes del movimiento sindical por estas nuevas disciplinas puestas en el linde entre arte y técnica, y que luchaban por su derecho de existir.

Lenin, cuya firma se encuentra, en el fondo, en el acta de nacimiento de estos Talleres, les hizo una visita privada en febrero de 1921, y se entretuvo en discutir con los estudiantes cuestiones de arte y de poesía. En aquella época Moscú sufría el hambre y el frío, pero los jóvenes estaban poseídos de la pasión de crear un arte nuevo. El futurismo era para ellos la encarnación de la revolución estética, y se podían ver en los pasillos y en los talleres de la escuela carteles que proclamaban el constructivismo y la concepción moderna del mundo. No existe un arte eterno, todo cambia, ya es tiempo de que el arte forme parte de la existencia. Los jóvenes aprendían de memoria los poemas de Mayakovski⁷ y de Kamenski y despreciaban a Puchkin.

⁵ Sobre el Metfak, v. en V. QUILICI, op. cit.: *El programa del Metfak*, páginas 504-505.

⁶ El artículo está citado en V. QUILICI, op. cit., pp. 510-512 (con una indicación distinta en lo que respecta al número y fecha de "Lef").

⁷ V. Mayakovski en los recuerdos de sus contemporáneos, Moscú, 1963.

Lenin no compartía su entusiasmo por Mayakovski o por el arte futurista, pero prefería renunciar a la discusión con el pretexto de su incompetencia.

Según S. Senkin, que fue testigo del encuentro⁸, un estudiante mostró a Lenin una composición abstracta y se puso a explicarle que representaba un ejercicio de descomposición analítica de los elementos fundamentales de la forma. Rodchenko enseñaba a los alumnos del curso preparatorio los métodos de pensamiento analítico, para pasar, en los cursos superiores, a la síntesis de la forma y de la composición; a esta síntesis debían conucir los ejercicios de transformación de la silueta humana y del objeto por medio de una geometrización cada vez más extremada y haciendo abstracción de la semejanza externa.

De la composición de formas geométricas cada vez más complejas, en dos o tres dimensiones, los alumnos pasaban al estudio de los materiales, de su superficie, de su estructura, de sus cualidades psíquicas, del uso al que se prestan y de los principios de la composición. La composición enseñaba a diferenciar las relaciones de los materiales y las posibilidades de hacer resaltar mejor su carácter específico. Estas investigaciones no son aisladas; recuerdan las experiencias de Tatlin relativas a la morfología de las formas de la naturaleza y corresponden también a los trabajos de Johannes Itten en el curso preparatorio de la Bauhaus.

Sólo después del curso preparatorio se iniciaba el verdadero estudio de la formación del objeto y de su superficie. La empresa era audaz y sin precedentes en la enseñanza artística, dado que la Bauhaus encauzó su actividad en esta dirección sólo en los años 1923-24. La novedad consistía en el establecimiento de un nexo, entre el arte y la técnica, en la conciliación de la intuición con el pensamiento científico riguroso. Esta síntesis debía constituir el perfil profesional del nuevo especialista, el artista-ingeniero, con conocimientos técnicos suficientes para poder participar en la creación de objetos producidos en serie. En el terreno práctico, esta unión de dos tipos diversos de instrucción, la instrucción técnica y la humanista, entrañaba gran cantidad de dificultades, pues, que el programa estaba ya sobrecargado de cursos teóricos (resistencia de materiales, mecánica, tecnología) y especializados (teoría de la creación artística de las formas industriales, cultura de los materiales). Se insistía mucho en el estudio de las matemáticas y de la lógica. El modelado se efectuaba en los talleres, donde los estudiantes debían adquirir una habilidad manual, una destreza y una precisión técnica que, por otra parte, eran difíciles de obtener, dada la escasez y estado del equipo disponible. Esta fue la razón por la que no pudieron instalarse laboratorios

⁸ VARST (V. STEPANOVA), *Los trabajos de los jóvenes constructivistas*, en "Lef", n. 3, 1923. El artículo está citado en V. QUILICI, op. cit. pp. 506-508.

experimentales para la creación de modelos en cada material, cosa que, por el contrario, sí hizo la Bauhaus. Estas carencias debían determinar forzosamente una desproporción entre la parte teórica de la enseñanza, los estudios preparatorios, y las posibilidades de realización.

Sabemos, sin embargo, —los documentos lo demuestran— que se habían previsto para los estudiantes, tanto cursos prácticos en la industria, como centros creados para este fin en las propias empresas.

Rodchenko apoyó la doctrina del Vchutemas sobre algunos principios generales:

1) Revisión crítica de la teoría del arte aplicado y de la ornamentación, con base en las condiciones contemporáneas de la producción en serie.

2) Elaboración de la forma del objeto a partir de diversos condicionamientos, sociales, técnicos y funcionales.

3) Posición no conformista frente al mundo de los objetos, liberación de cualquier presión de las formas tradicionales de los objetos para abrir el camino a la invención en el campo de la forma.

Se fijaron las tareas siguientes:

- Observación y valoración crítica de los objetos que se encuentran en el mercado, utilizados en la decoración, tanto de casas privadas como de locales públicos —cantinas, almacenes, bares, oficinas, etc.
- Análisis de estos productos partiendo de las medidas más simples y de las opiniones de los consumidores.
- Perfeccionamiento de objetos existentes en función de su destino, simplificación de su construcción, modernización de su aspecto externo, de la factura, del material, del color.
- Puesta a punto de una nueva versión de un objeto ya existente, que supere a los precedentes por sus valores funcionales y estéticos, por simplificaciones ejecutivas y por economías de material.

Se trata, no hay duda, de principios lógicos modernos, a los que no se podría añadir hoy muchas cosas. Es cierto que el alcance de las tareas encomendadas a los estudiantes puede parecer modesto en la medida en que está limitado a objetos de uso cotidiano. Pero al principio de los años 20, casi toda la industria soviética recordaba, por sus métodos de producción, al artesanado, y no a una gran industria moderna.

En la etapa siguiente se exigía al estudiante que hiciera abstracción, en sus proyectos, de la realidad, y que se proyectara al futuro para realizar el gran sueño de la vanguardia: plasmar el ambiente

material del hombre, organizar el espacio vital para formar el marco de la sociedad socialista. Se trataba de desarrollar la imaginación y el ingenio en el terreno de la creación de objetos singulares, lo mismo que de "familias" de objetos de destino análogo. Avanzando más, se empezó a estudiar un programa dirigido a la polifuncionalidad. Así, por ejemplo, el proyecto para el equipamiento total de un municipio, de una calle, de un parque, de una sala cinematográfica, de una cantina de obreros, debía ofrecer la imagen de una vida colectiva organizada sobre principios de economía, de orden y de belleza.

La penuria extrema de todo tipo de objetos determinaba el curso de las invenciones: estudio de ingenios de muchas funciones, fáciles de montar y de transportar, compuestos por elementos unificados, estandarizados e intercambiables que permitiesen una gran cantidad de combinaciones y aplicaciones. En este caso, la penuria de los productos, y no su abundancia, constituyó un factor estimulante para el pensamiento creador. Las ideas de estandarización, de normalización en la construcción de elementos que se prestasen a muchas combinaciones, aunque formuladas de modo todavía embrionario, superaban ya en medio siglo las nociones de la época sobre estos problemas, vitales para la producción en serie. Los esfuerzos de los constructivistas rusos, que intentaban liberar al hombre del fetichismo de los objetos y de la pasión de poseer, respondían, nos parece, no sólo a consideraciones de orden práctico dictadas por la situación económica, sino a un fin más profundo, de carácter ideológico. Este problema se ha convertido recientemente en uno de los temas principales de muchos debates y de estudios científicos. Los hombres del Vchutemas han sido los primeros en presentirlo.

En 1925 tuvo lugar la primera exposición pública de obras de alumnos del Metfak. Intentaba demostrar, a despecho de los ataques del ala conservadora del mundo artístico, que el arte industrial daba resultados positivos elevando el contenido cultural de los objetos, no con la introducción de un estilo artístico en la producción, sino, por un lado, con el respeto de los condicionamientos materiales, y por otro, con la acción psicológica ejercida por el objeto sobre el hombre. Esta manifestación-programa, dirigida contra el manierismo decorativo y los embellecimientos "artísticos" aplicados a los objetos de uso común, despertó un interés inmediato. Un informe dice que los visitantes preguntaban: "Pero, ¿dónde está ahí el arte? ¿la terminación artística se hará más tarde?"

Se pensaba en una belleza superficial y exterior, una belleza independiente del objeto, introducido desde el exterior. Se reprochaba a los expositores el hecho de no tener en cuenta más que el puro funcionalismo, aunque, en realidad, no fuesen indiferentes en absoluto a los factores emocionales. ¿Eran justas estas críticas? O. Brik responde: "No hay que confundir el constructivismo con el arte aplicado, porque los partidarios de este último decoran un producto

ya existente, mientras que los constructivistas crean el objeto, rechazando cualquier adorno"⁹.

Los objetos presentados por los alumnos del Vchutemas inquietaban y afectaban al público por su fuerza insólita, y aún más por las tareas nuevas a las que respondían, y que a menudo eran múltiples. Se vieron, por ejemplo, en la exposición, objetos desmontables, un quiosco, una cama, objetos de uso personal que se podían utilizar de varios modos: una cama transformable en mesa, una butaca que se transformaba en cama. En 1928 salieron los primeros diplomados de la escuela. Sólo ocho estudiantes de treinta inscritos en el primer año, llegaron al final, y después de siete años de estudio, tuvieron el título de ingeniero-artista. Coherentes con la línea del Metfak, las tesis doctorales trataban problemas de la vida colectiva, concediéndola prioridad sobre la vida individual. Aunque diferentes en el tema, todas estas tesis partían de los mismos principios de base: productos estandarizados que permitiesen muchas combinaciones, elementos unificados, facilidad de montaje y de conservación. Por citar algún ejemplo, recordemos equipos para tiendas compuestos por elementos metálicos desmontables y combinables de diversos modos; interiores de autobús concebidos en función de dos tipos de transporte, el urbano y el interurbano, con literas; el equipo de una biblioteca móvil montada sobre un camión.

Al mismo tiempo que el Metfak, el taller de proyectos de interior y de muebles (Dermet) dirigido por Lisitski concedió sus primeros diplomas. Sin embargo, demasiado formal para resistir la comprobación de los hechos, la división de la escuela según los materiales trabajados desapareció después completamente. Los programas eran semejantes, y sólo la personalidad de los profesores hizo posible su diferenciación.

Sobre el taller de Lisitski han quedado pocos documentos. Se sabe que Tatlin enseñó en él durante cierto tiempo (1927-28) mientras dirigía los trabajos prácticos concernientes a la cultura de los materiales y los proyectos para la sección de cerámica. Hay una silla de madera de haya realizada en este taller, de notable ligereza y resistencia (más de una tonelada) y de proporciones perfectamente equilibradas, sin comparación en toda la producción de la Bauhaus. Lisitski dividía su tiempo entre el trabajo didáctico en los talleres y los numerosos viajes al extranjero, de los que volvía, gracias a los contactos con las vanguardias occidentales, enriquecido con las experiencias del constructivismo y las investigaciones de gráfica funcional. Tendía puentes entre la Escuela, a pesar de todo aislada del mundo, y los centros de arte contemporáneo. Sus teorías artísticas resultaban indiscutiblemente influidas por sus encuentros con la arquitectura constructivista de los Países Bajos; conocía los utensilios innovadores

⁹ O. BRIK, *La escuela del constructivismo*, Moscú, 1926.

de Rietveld, los proyectos arquitectónicos y la producción para la industria de la Bauhaus, colaboraba con el arquitecto suizo H. Meyer. Era muy exigente con los estudiantes, tanto durante la fase preparatoria del proyecto como durante la realización del modelo. Al proyecto debía preceder un estudio profundo de sus principios de base, realizado después en un formato muy cercano al de la ejecución final en el taller. El cuidado que se ponía en la realización, con exactitud artesanal, del conjunto y los detalles del modelo, estaba dictado, sin duda, por el deseo de hacer propios los métodos apreciados por la Bauhaus.

Los muebles que salían del taller de Lisitski se distinguían por su gran simplicidad, su forma funcional y una notable claridad de composición. Los trabajos realizados por los alumnos, al final de los estudios, estaban inspirados, en cierta medida, por las necesidades que en aquel momento manifestaban las instituciones soviéticas, como lo prueban temas como "decoración de la cabina del capitán del mess, de la sala para fumadores y de una cabina sobre una nave frigorífica". Otros temas testimonian preocupaciones parecidas: el interior de una tienda, de un club obrero, de una estación en una localidad de vacaciones.

Con ocasión de la primera distribución de diplomas, el rector P. Novicki recordó los fines de la escuela, para subrayar que era necesario formar, además de los artistas-constructores, artistas que tuviesen una instrucción sociológica, cuya tarea sería la de estudiar y conformar la "existencia", en el sentido más amplio de este término. Se trataba de formar, para usar un término de hoy, estilistas de nivel intelectual elevado y con una gran cultura artística. No existe todavía una monografía sobre el Vtuchemas, y numerosos episodios de su historia son hasta ahora desconocidos. Estas lagunas se verán colmadas, sin embargo, por los historiadores soviéticos, que, cada vez más a menudo, publican documentos de aquella época¹⁰. Sería, sobre todo, extremadamente importante poner de relieve los vínculos que existieron entre el Vchutemas y los demás centros de arte moderno. En Polonia, por ejemplo, la influencia de esta escuela experimental se realizó a través de antiguos alumnos, como los pintores Wladislaw Streminski y Witold Kajrukszitis, futuros miembros del grupo de vanguardia *Blok*. Una comunidad de objetivos acercó las corrientes constructivistas polacas y rusas.

A partir de 1927, tendrán lugar una serie de contactos entre el Vchutemas y la Bauhaus. Los "Izvestia" de la época se constituyen en promotores de cambios entre una y otra escuela, exposiciones de trabajo de estudiantes, correspondencias, etc., que debían contribuir a un mejor conocimiento recíproco. Dando cuenta, en términos elogio-

¹⁰ V. los artículos de N. Khardjev y A. Abramova en "Dekoratívnoje Iskústvo".

so, de los trabajos de la escuela relativos a la decoración, inspirada en principios modernos de higiene y de economía, y de las nuevas formas, al mismo tiempo funcionales y armoniosas, de los objetos de uso común, los "Izvestia" se alegraban del "directo vínculo establecido entre la Bauhaus y nuestros centros artísticos-industriales y arquitectónicos"¹¹. Un año después, Malevic visitó la Bauhaus, con el escritor polaco T. Peiper, expuso en ella sus cuadros y publicó en la serie de los Bauhaubücher un libro titulado *Die Gegenstandlose Welt*. También el crítico soviético J. Matsa visitó la Bauhaus. En 1929, el nuevo rector de la Bauhaus, Hannes Meyer, conocido por sus opiniones de izquierda, propuso de nuevo un intercambio de estudiantes, después anunció su proyecto de enviar a Moscú un grupo de estudiantes guiados por el profesor Mentzel. Pero, antes de poder llevar a cabo su proyecto, Hannes Meyer fue destituido de su cargo¹².

En estas condiciones, la exposición de la Bauhaus organizada en Moscú en 1931 —que presentó sólo el último período de su actividad en los sectores de arquitectura, interiores, muebles, arte gráfico funcional, tipografía— permitió tomar conciencia de las contradicciones que dividían el grupo de la Bauhaus, así como de la crisis de su ideología en contacto con la realidad de la república de Weimar.

La llamada de Mayakovski, publicada con apariencia de orden: "que las calles os sirvan de pinceles y las plazas de paleta", había caído en un terreno fértil. La vida de la joven república hablaba de mítines, reuniones, manifestaciones, y por todas partes las masas esperaban la palabra y la imagen. La difusión del arte no se había hecho nunca a escala semejante y con tanto dinamismo; todo Moscú estaba cubierto de carteles con el texto del Decreto número 1 de los futuristas, que ordenaba pegar poesías y cuadros en las vallas para transformar las calles en una fiesta del arte para todos. El día después de la publicación del decreto, David Burljuk, encaramado en una escalera de bomberos, colgaba sus cuadros en lo alto de una casa, siendo aplaudido por la multitud.

En Vitebsk, Malevic y los estudiantes de la escuela de Bellas Artes cubrían los feos muros de las casas de pinturas suprematistas y Chagall decoraba las plazas de aquella ciudad de provincias. Los partidarios de Cézanne, los realistas y los cubistas cubrían de pinturas "todos los flancos, los frentes y los pechos de las ciudades, de las estaciones y de los vagones que partían", por todas partes, en Kazán, Paskov, Tambov y Georgia. En los años 1918-1920 se cubrieron de colores violentos los trenes de propaganda para el Turquestán, el Don,

¹¹ El Vchutemas y la Bauhaus alemana, "Izvestia", 5 febr., 1927.

¹² "Pravda" informaba a sus lectores, en una corresponsalía desde Berlín, de la destitución de Hannes Meyer, acontecimiento que suscitó vivas reacciones en el mundo artístico de la época (*La creación es impensable en el régimen capitalista*, "Pravda", 10 oct., 1930).

el Kubán y el Cáucaso. En ellos se representaban escenas patéticas, imágenes satíricas de la contrarrevolución, símbolos y emblemas revolucionarios revestidos de suntuosos ornamentos. En los ríos, viejos barcos ruinosos se convertían en cuadros móviles.

Junto a los artistas autodidactas, pintores conocidos como Kocherguin y Melnikov realizaban policromías para los ferrocarriles y la marina.

Los aniversarios de los grandes acontecimientos revolucionarios, las ceremonias de los juramentos militares, las fiestas populares, fueron otras tantas ocasiones para espectáculos de masa de carácter propagandista, en las que tomaba cuerpo la idea contemporánea de la interpretación de las artes: la arquitectura, las artes plásticas, la dramaturgia, la música y la danza formaban una síntesis que anunciaba las futuras "imágenes y sonido". Las plazas y los conjuntos arquitectónicos se convertían en un gran escenario en el que soldados, marineros y obreros, al mismo tiempo actores y espectadores, recitaban sobre un fondo de bocetos y paneles. Se realizó una decoración gigantesca, de un proyecto de N. Altmann, para el primer aniversario de la Revolución en Petrogrado. Se pueden adivinar las dimensiones pensando en la amplitud de la plaza y de los terrenos en torno al Palacio de Invierno. Para la misma fiesta, Moscú se cubrió de pinturas y de relieves de estuco y cartón piedra, pegados a las paredes de las casas, a los tejados, a las vallas, que cubrían sin cumplidos los alzados pseudoclásicos de los edificios y los zócalos de los monumentos, puestos en medio de la calle o sobre camiones. También allí, las composiciones geométricas ritmadas, realizadas en dos dimensiones y con colores planos, relegaban a un segundo plano los cuadros realizados con el espíritu académico. Los paneles, que evocaban la manera cubista, tenían como autores a A. Osmiorkin, profesor de pintura de los talleres de arte y P. Kuznietsov, que se inspiraba en las tradiciones del folklore ruso.

También los puestos de los vendedores del mercado de Okhotny Riad se revistieron de profusión de ornamentos florales y vegetales de colores estridentes, como era usual en las ferias y fiestas populares, marchando así al unísono de la capital en fiesta.

Szymon Bojko

Los avatares de la Bauhaus

GROPIUS Y "SUS" ARTISTAS

Mario De Micheli.

El juicio sobre el carácter esencialmente socialdemócrata y reformista de la Bauhaus de Gropius, aparte de sus méritos específicos, es ya un juicio adquirido, al menos por parte de la crítica que más se ha dedicado al tema en esta postguerra y de modo bastante frecuente, sobre todo en estos últimos tiempos. Lo que quizá queda aún por aclarar es el extraordinario y cauteloso cuidado con que, en el ámbito de dicho planteamiento, Gropius escogió sus colaboradores, en particular los artistas. Se sabe que Gropius formó parte del *Novembergruppe*, el movimiento surgido en otoño de 1918 después de la revolución, que acogía, junto con los pintores y los escultores de izquierdas, numerosos intelectuales, escritores, músicos y arquitectos. El tono de radical rebelión, y, al mismo tiempo, la apasionada voluntad de renovación que animaba a los protagonistas más activos de dicho grupo están documentados por toda una serie de iniciativas, escritos y proclamas. Fin y causa de cualquier acto del *Novembergruppe*, especialmente en el primer período de su existencia fue "una unión cada vez más fuerte con el pueblo". En esta línea, por lo que se refiere a los arquitectos, a cuya cabeza estaban Gropius y Taut, los propósitos eran los de "una arquitectura del pueblo para el pueblo", una arquitectura libre "de la servidumbre al Estado y a las clases dominantes". Para comprender cuál era la naturaleza de este impulso artístico-social del que aparece investido una gran parte del expresionismo alemán al término del primer conflicto mundial, basta leer las declaraciones, las confesiones o las llamadas de alguno de los artis-

tas más comprometidos del movimiento. Este texto de Meidner, por ejemplo: "nosotros, los artistas y poetas estamos unidos a los pobres con una solidaridad sagrada. Entre nosotros hay muchos que han conocido la miseria y el hambre... Pintores, arquitectos, escultores, vosotros a quienes los burgueses orgullosos, snob y aburridos pagan con una elevada estimación por vuestras obras, ¡escuchad! A este dinero van unidos la sangre, los nervios y la energía de los pobres seres humanos perseguidos. ¡Escuchad! Ese es un beneficio inmundito... Debemos ser verdaderos socialistas, debemos despertar la virtud socialista: la fraternidad humana"¹.

Pero, si en el acento y en el contenido de estas frases puede reconocerse inmediatamente ese aspecto de genérico mesianismo bastante difundido en toda una zona de la cultura expresionista, aunque unido aquí a auténticas afirmaciones de ruptura, en otros artistas e intelectuales la toma de conciencia fue, sin duda, más exacta y circunstanciada. Las consideraciones de Piscator sobre la propia experiencia constituyen, desde este punto de vista, una indicación preciosa. El creador del teatro político alemán, evocando en 1929 el valor que había tenido para él la experiencia de la guerra, escribía: "Si hasta ahora había visto siempre la vida a través de los lentes de la literatura, después de la guerra se había producido una inversión: no podía ver el arte y la literatura más que a través de los lentes de la vida. Por otra parte, la guerra había actuado como un gigantesco aspirador, llevándose todos los recuerdos anteriores. Estaba obligado a "empezar desde el principio". Lo que empecé a hacer en aquel momento no era arte, ni siquiera era algo que hubiese sido educado por el arte, sino mi vida, vida educada por la experiencia". Y Piscator continúa: "cuando volví a Berlín, vi que se habían producido separaciones cada vez más claras entre un grupo y otro. Dada se había vuelto más feroz. La vieja oposición anarquista contra el burgués gordo, la rebelión contra el arte y toda la burguesía espiritual se habían hecho más agudas y habían asumido ya la forma de la lucha política... Diseños y poesías no estaban ya orientados según postulados artísticos, sino según la eficacia política. El contenido determinaba la forma, o mejor dicho: formas que no habían tenido ningún fin, se convertían, a través de un contenido directamente dirigido a un fin determinado, en perfiles cada vez más rígidos y duros.

A estas posiciones se habían acercado artistas como Grosz, Heartfield, Dix o poetas como Brecht, Toller, Becher. Su evolución desde el "Dada social" a la "Nueva Objetividad" fue guiada por un creciente compromiso político que nada consiguió desalentar, ni la re-

¹ Cfr. M. DE MICHELI, *L'arte d'opposizione, d'ispirazione politica e sociale in Germania del 1900 al secondo conflitto mondiale*, in "L'Arte Moderna", Fabbri, Editore, Milano. Para una bibliografía sobre el tema ver "L'Arte Moderna", op. cit. n. 72, vol. VIII.

presión, ni el asesinato de Liebknecht. "Condujimos a la sepultura a Liebknecht", sigue diciendo Piscator, "que había sido portavoz de la voluntad de paz llegada incluso a las trincheras a través de las alambradas espirituales que habían procurado tendernos a espaldas nuestras. Después Rosa Luxemburgo. El camino del Gólgota fue: el Unter den Linden, la Caballeriza, la Chaussestrasse... Millares de proletarios tiñeron de sangre el empedrado de las calles de Berlín... Todos juntos entramos a formar parte de la Liga de Espartaco". Para estos artistas, y también para otros como Karl Völker, Otto Griebel, Wilhelm Lachnit, Rodolf Bergander, Fritz Schulze y Hans Grundig, la "Nueva Objetividad" fue algo muy distinto de una "vuelta al orden" tras las esperanzas frustradas, fue, por el contrario, una decisión tomada con base en las dramáticas circunstancias de la nueva situación histórica, que se encaminaba hacia la instalación de Hindenburg como Presidente del Reich y hacia el fin de la república de Weimar. Para convencernos bastaría la lectura del documento programático con el que Grosz, Heartfield y Witte anunciaban en junio de 1924 la fundación del "Grupo Rojo". Según este texto los artistas y los escritores que se adherían a él, debían contribuir "en estrechísima unión con los órganos centrales y locales del Partido Comunista... a hacer más eficaz la propaganda mediante los escritos, las imágenes y el teatro"². Estos breves apuntes acerca de algunos aspectos particulares de la cultura de izquierdas en la Alemania de la inmediata postguerra son, en mi opinión, indispensables para comprender mejor el carácter de las elecciones llevadas a cabo por Gropius en la constitución del cuerpo didáctico de la Bauhaus, elecciones que, de hecho, no se dirigieron ni hacia artistas de impetuosa carga socialista, vetada de profetismo, como Meidner, ni hacia aquellos artistas que tendían a ver las relaciones con la sociedad en los términos políticamente más radicales y concretos de la acción revolucionaria, como eran precisamente Grosz, Dix o Heartfield.

En orden cronológico, los artistas que Gropius llamó para enseñar en la Bauhaus fueron: Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks (1919), Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee (1920), Wassily Kandinsky (1922), Laszlo Moholy-Nagy (1923). Como podemos ver por estos nombres Gropius escogía del expresionismo sobre todo la línea lírica, la línea del *Blaue Reiter*; así para el abstractismo, se orientaban en algún modo por medio de un compromiso entre suprematismo y constructivismo. En general se trataba de artistas de indiscutible valor, pero más bien neutrales que "comprometidos" en el sentido de la historia. Las posiciones del *Blaue Reiter*, antes de

² Las citas anteriores de E. PISCATOR han sido sacadas de su libro *El teatro político* (edición alemana de 1919). Para el programa del "Grupo Rojo", cfr. el catálogo del Staatliche Museum de Berlín, *Anklage und Augrut-Deutsche Kunst den Kriegen*, 1964, p. 41.

la guerra son bien conocidas: "No vivimos en una época en la que el arte está al servicio de la vida. Lo que hoy pueda nacer de arte verdadero, parece más bien sedimento de todas las fuerzas que la vida no ha sido capaz de absorber; ésta es la ecuación que espíritus de mentalidad abstracta extraen de la vida, sin deseos, sin lucha. En otras épocas el arte es el fenómeno que hace fermentar la masa del mundo: esas épocas están hoy muy lejanas". Esta declaración de poética se remonta a octubre de 1913, cuando los artistas del *Blaue Reiter* fueron invitados al Primer Salón de Otoño preparado en Berlín. Cuando estalla la guerra Klee apunta: "Hace mucho tiempo que llevo esta guerra dentro de mí y por eso no me afecta en lo íntimo de mi ser". En 1917, reclamado por el ejército, es destinado como escribiente en la compañía de la escuela de vuelo bávara de Gersthofen, donde consigue continuar su trabajo, concentrado en la más alta meditación figurativa: "sólo es real ese largo, completo abrirse del ojo hacia lo íntimo". Ni, por otra parte, cambió tal actitud al final de la guerra. Su hijo Félix cuenta: "en la primavera de 1919 la tensión por los acontecimientos revolucionarios alcanzó su punto culminante en Munich. Mi padre, sin embargo, no se dejó turbar por todo ese alboroto. Estaba dedicado a preparar su revolución personal y, con ese fin, alquiló un vasto local en el edificio Suresnes para establecer su estudio... Allí pudo concentrarse sobre una serie espléndida de obras nuevas, de tal modo que ni siquiera se dio cuenta de que en la estancia contigua, Hans Reichel tuvo escondido a Ernst Toller durante semanas de los victoriosos militares blancos de Baviera"³.

Por tanto, no pueden repetirse para Klee las palabras de Piscator a propósito de la violenta toma de conciencia que la guerra determinó en tantos otros artistas e intelectuales. Pero el mismo hecho, aunque de modo distinto sirve para Kandinsky. Apasionado lector de textos teosófilos, como Malevic, Mondrian había empapado su reflexión sobre el arte en un aura de espiritualismo aristocrático. Basta examinar por un momento su pensamiento social para darse cuenta de ello. Para Kandinsky la sociedad debe concebirse como un triángulo o una pirámide que "procede lentamente con movimiento progresivo y ascensional". En las secciones más bajas y, por tanto, más amplias, están aquellos que tienen un credo materialista, es decir "hebreos, católicos, protestantes... todos ateos, como algunos de ellos, más audaces o mentalmente más limitados, reconocen abiertamente". Estos "en política propugnan la representación popular y republicana... en economía estos hombres son socialistas". Según Kandinsky, toda esta gente es absolutamente incapaz de entender un problema. Un poco más arriba están los socialistas de

³ P. KLEE, *Diarios*. Existe edición en castellano, Era, México, 1970.

diversos matices, lectores de la *Emma* de Schweitzer, de la *Ley férrea* de Lasalle y del *Capital* de Marx. Y así sucesivamente, en una ascensión purificadora, hasta los grados más altos, donde se encuentran los pocos científicos que "no ponen ninguna esperanza en los métodos de la ciencia materialista", algún teósofo y algún artista⁴. Kandinsky había expuesto su concepción del arte de la vida social en su libro *De la espiritualidad del arte*, aparecido en 1912. En el primer período de la guerra en Goldsch, en el Lago de Constanza desarrollará sus temas en una serie de reflexiones que constituirán después las páginas de su segunda publicación. Punto y línea frente al plano, materia de su futura enseñanza en la Bauhaus. Entre la guerra y la Bauhaus está el intermedio de su actividad en Moscú, después de la revolución, como miembro de la sección artística del Comisariado del Pueblo para la educación popular, profesor en la Academia de Bellas Artes, fundador del Instituto de Cultura Artística, Profesor en la Universidad, y Vicepresidente en la Academia de Ciencias Artísticas.

En esta época, el pensamiento de Malevic sobre problemas plásticos se ha organizado ya en su ensayo, *El suprematismo como modelo de la no representación*, que en 1927 será publicado en las ediciones de la Bauhaus juntamente con la *Introducción a la teoría del elemento adicional*. No hay duda de que los contactos con el pensamiento de Malevic reforzaron las convicciones espiritualistas de Kandinsky. "Toda idea social" sostenía Malevic "por grande y significativa que pueda ser nace de la sensación del hambre, toda obra de arte por mediocre y sin significado que parezca, nace de la sensibilidad plástica. Ya es hora de reconocer finalmente, que los problemas del arte y los del estómago y buen sentido están muy lejos los unos de los otros"⁵. Por lo demás, para Malevic, lo mismo que para Kandinsky y para el mismo Mondrian, la función no objetiva del arte es la de ponernos en relación con "la armonía del Todo". Pero al lado de esto es necesario colocar la transformación de los modos plásticos de Kandinsky, que precisamente en aquella época pasa del abstractismo impulsivo y psicológico de sus "improvisaciones" a un abstractismo frío, más definido en las formas, más estructurado. En este punto de su evolución lo encontramos en el primer año de enseñanza en la Bauhaus. Sin duda Malevic contribuyó a esa transformación.

Pero en general se puede decir que si ha existido una influencia de las vanguardias rusas sobre la Bauhaus, y ha existido de hecho,

⁴ V. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Argentina, 1968.

⁵ K. MALEVIC, *Suprematismo*, en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1968. Es la traducción del trabajo de MALEVIC *El suprematismo como mundo de la no representación*, publicado en 1927 en alemán por las ediciones de la Bauhaus, junto con *Introducción a la teoría de los elementos adicionales*.

es el suprematismo el que ha tenido la mayor parte en esa influencia, y no el constructivismo. La influencia del constructivismo se siente sobre todo por parte de Gabo y Pevsner, no de Tatlin y Rodchenko: y sabemos cuál fue la concepción de los dos hermanos, expuesta en el famoso *Manifiesto del realismo*, redactado en 1920: "La vida no conoce ni bien ni mal, ni la justicia como medida moral... La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades... Los estados, los sistemas políticos y económicos perecen, las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real"⁶. Como podemos ver se trataba de una posición agnóstica con respecto a la revolución, más la tentativa de asumir la vida como valor en sí mismo, en estado puro deshistorizado. El constructivismo de Gabo y Pevsner, de este modo acababa por resolverse en una traslación técnico-metafísica, contra la que los constructivistas consecuentes no tenían más remedio que reaccionar enérgicamente. En el año 1922, dos años después de la redacción del *Manifiesto*, Gabo, que como Kandinsky, había dejado definitivamente la U.R.S.S., fue invitado a la Bauhaus para dar algunas conferencias. También Malevic estará en la Bauhaus en 1926.

En el ámbito de estas concepciones, entre el suprematismo de Malevic y el constructivismo según el planteamiento de Gabo y Pevsner se movía Moholy-Nagy, que tanto peso tendría luego en la Bauhaus, hasta el punto de ser considerado como el inventor del "estilo Bauhaus", a pesar de que Gropius haya negado siempre que su escuela hubiera pensado en crear un estilo. También están presentes en él agnosticismo y metafísica, aunque toda su búsqueda se desarrolla en dirección más específicamente técnica. En cuanto a Schlemmer, provenía de el misticismo de Hölzel y de un aprendizaje de diseño industrial: en su pintura y en sus invenciones plástico-teatrales fundía estos dos datos con un resultado de asombrosa tensión. Pero también había sido Itten alumno de Hölzel, atento lector de textos de filosofía oriental y teosóficos. Por el contrario, Feininger se sentía más cercano a las posiciones del *Blau Reiter*, tan es así, que en 1924 entrará a formar parte de los *Cuatro Azules*, grupo constituido por Kandinsky, Klee, Jawlensky y el mismo Feininger.

Por tanto, fue sobre todo en estos artistas en quienes se apoyó Gropius en el curso de su permanencia en la Bauhaus para establecer la mediación entre artesanado e industria que permitiese conservar los valores creativos a nivel de los nuevos criterios de producción técnica, y, por tanto, de la nueva arquitectura. Por consiguiente, el papel de los artistas en la Bauhaus fue cualquier cosa menos margi-

⁶ N. GABO y A. PEVSNER, *Manifiesto del realismo*, 1920, en M. DE MICHELI, op. cit.

nal, tanto por el planteamiento general de los programas como por la determinación de los métodos didácticos. Desde este punto de vista, la Bauhaus fue verdaderamente una escuela de anticipaciones extraordinaria. Desde el principio desempeñó en ella un papel fundamental el llamado "curso preliminar", que dirigió Itten durante más de tres años. En ese curso debían participar indistintamente todos los estudiantes. Itten procedía de la experiencia de la escuela que había fundado en Viena en 1916, una escuela que había tenido suerte, entre otras cosas porque ya se había dado en aquella ciudad el ejemplo de Franz Cizek, que había contribuido de modo notable a la pedagogía del arte. El conocimiento de los colores y de los materiales constituía la base de la enseñanza de este primer curso. Alguien ha observado que el método de Itten se puede remitir a Fröbel, que hacía jugar a los niños en su "jardín" con cilindros, esferas, conos y cubos⁷. El fin principal de la didáctica de Itten era la captación de las propiedades de los materiales más diversos, comprender su naturaleza y estructura, la diferencia entre uno y otro, y por tanto, la relación, las posibilidades de combinación de las formas. Otro tanto vale para el color; el procedimiento, en síntesis, era partir de una experiencia subjetiva para llegar a un conocimiento objetivo, tanto del material como de los valores cromáticos, también según algunas sugerencias críticas derivadas de la teoría de la pura visibilidad. Por tanto, se asignaba un amplio espacio a los ejercicios expresivos libres, a la pintura, al modelado, a la manipulación de las diversas materias. Itten tenía una profunda consideración hacia las dotes de la espontaneidad: consideración que derivaba, tanto del expresionismo como de sus inclinaciones teosóficas. Esta es la razón por la que no permitía que se corrigieran los trabajos de sus discípulos. Su intención era liberar las energías creadoras de sus alumnos de todo prejuicio y de toda traba. Sólo así conseguirían llegar a una auténtica verdad interior susceptible de ser comunicada a todo lo que hicieran. También podía ser útil el análisis de las obras maestras del pasado, realizado con este espíritu, lo mismo que conseguir comprender sin intermediarios las formas de la naturaleza. Pero esto no era suficiente para Itten. Intentaba sumergir todos los aspectos de esta didáctica en una serie de reglas que oscilaban desde prescripciones alimenticias determinadas a ejercicios respiratorios especiales, a meditaciones de inspiración neobudista. Las teorías de la visibilidad pura se iban complicando así con temas místicos. Un conjunto, pues, de hechos no siempre controlables, que, los cuales, creciendo en fuerza podían, incluso, insertar en la voluntad de rigor funcional de Gropius una serie de inquietudes sobre las que él no quería volver. En efecto, cuando en 1922 Gropius ponga en guardia

⁷ Cfr. PH. COMTE, *Le Bauhaus continue*, en Opus, París, junio, 1969, n. 12, página 9.

contra el "peligro de un excesivo romanticismo" es precisamente a esto a lo que intenta aludir.

A pesar de todo, la prudencia de Gropius, en relación principalmente con las posibilidades de realización práctica, no había conseguido ni conseguía exorcizar completamente una situación de contrastantes fermentos ideológicos como era la de la Alemania de Entonces y la de Europa en general de Este a Oeste, situación que no podía por menos de reflejarse también en la Bauhaus. Los pormenores de esta disputa entre Itten y Gropius son bien conocidos, del mismo modo que es bien conocida la crónica de la acción de Van Doesburg, que se insertó como una cuña entre los dos, intentando invertir en beneficio propio todo el planteamiento de la Bauhaus. En el interior de la propia Bauhaus nacieron dos fracciones, con actos de hostilidad recíproca. Si no hubo muertos, faltó poco: en cualquier caso, no faltaron los disparos. Al final, Itten se marchó, en 1923, y poco después, en el mismo año, también Van Doesburg abandonó Weimar. Pero aquí es necesario decir que la disputa, aunque Gropius consiguiese contenerla durante su dirección, es decir, la disputa entre la raíz expresionista de todos o casi todos los artistas llamados a enseñar a la Bauhaus y la tendencia funcional-positivista del racionalismo de Gropius, siguió presente en la escuela de Weimar hasta su clausura. Esta es una de las "ambigüedades" de las que se echa hoy la culpa a la Bauhaus, una ambigüedad que sólo Hannes Meyer intentó suprimir cuando, en 1928, sucedió a Gropius en la dirección. Paul Klee, en los años de su profesorado, escribió una serie de pensamientos sobre Nolde acerca de los cuales podemos reflexionar: "los artistas abstractos, que están lejos de la tierra o que huyen de ella, a veces olvidan que Nolde existe. Yo no, ni siquiera en mis vuelos más lejanos de los que acostumbro siempre volver a la tierra cansado, a descansar. Nolde es más que terrestre, es también el genio de esta región. Y aun habitando en otro lugar continuamos sintiéndolo semejante y pariente nuestro, nuestro pariente de allí abajo, de lo profundo, el espíritu afín"⁹. En realidad la sombra de Nolde, es decir, la sombra del expresionismo en su acepción más profunda, cósmica, universal, a pesar de Gropius, continuaba sobre la Bauhaus, e incluso había penetrado en ella. La concepción de Klee, que está en la base de su enseñanza, aparte del sutil filtro intelectual que purifica su densidad psico-fisiológica, en su esencia, es de origen análogo. Según Klee, la aspiración del artista, debe ser la de insertarse en las fuerzas creadoras de la naturaleza de modo que, a través de él la naturaleza pueda generar fenómenos nuevos, realidades nuevas, mundos nuevos. Es decir, el artista debe convertirse en una especie de *medium* en comunicación con las "entrañas de la naturaleza". Klee se pregunta: "¿Qué artista

⁹ P. KLEE, *Teoría della forma e della figurazione*. Feltrinelli, Milano, 1959.

no querría habitar en ese lugar donde el órgano central del tiempo y del espacio —no importa que se llame cerebro o corazón— determina todas las funciones? ¿En las entrañas de la naturaleza, en el fondo primitivo de la creación, donde se guarda la llave secreta de todo?"⁹.

Se trata de una cita sacada de la famosa conferencia de Jena, dada en 1924, es decir, en el cuarto año de su enseñanza en la Bauhaus. Para Klee la acción de las fuerzas creadoras "en última instancia es un misterio inexpresable". En cualquier caso, esto no le impide, aprovechándose de su sorprendente talento pedagógico, realizar junto con los alumnos un análisis extremadamente preciso de los problemas de la forma en cualquiera de sus singularidades de equilibrio y tensión. Klee enseñó teoría y práctica de la forma, teniendo también un curso libre de pintura. El escrupuloso empeño de esta tarea está consignado en miles de apuntes y en algunos textos fundamentales, redactados durante el decenio de su permanencia en la Bauhaus¹⁰. Lo que él intenta explicar a los alumnos y a sí mismo es el modo con que la "forma" naturalmente se organiza. Centra su observación en todo un grupo de fenómenos simples o de estructuras naturales claramente definidas o en algunas actividades manuales, fácilmente controlables en su proceso ejecutivo: el caparazón de un caracol, un panal, los círculos que se ensanchan en el agua al caer una piedra, la construcción de un muro de ladrillos, una cuerda retorcida, el tejido de una fibra; Klee insiste en estos y otros temas análisis, intentando remontarse al principio, a las razones implícitas y originales de la constitución de la forma. Tras esta cuidadosa investigación se percibe, una vez más, la voluntad de alcanzar el centro vital y generador de la naturaleza, según la poética de una gran parte del expresionismo, pero la intuición de Klee se ve reforzada por tal rigor analítico y por tal agudeza que hoy queda como una indiscutible contribución, tanto en el plano de la didáctica como en el de la estética plástica. En cierto sentido superaba los propios límites de la poética del expresionismo, para alcanzar un resultado que no ha perdido nada en persuasión y validez. En suma, parece que Klee obtuvo de la experiencia de la Bauhaus algo que le enriqueció, algo que antes le faltaba. En las últimas frases de la conferencia de Jena confesaba: "Tenemos que seguir buscando. Hasta ahora hemos descubierto fragmentos, pero no la totalidad. Nos falta todavía la fuerza, a nosotros que no tenemos el sostén de un pueblo. Pero nosotros buscamos un pueblo, y los primeros pasos en este sentido los hemos dado en la Bauhaus"¹¹. Por tanto, ya no era el Klee de cinco años antes, es decir, cuando ni siquiera se

⁹ Ibid. Conferencia de Jena, celebrada en Enero de 1924.

¹⁰ Ibid. estos textos fundamentales son *Experiencias exactas en el campo del arte y vías para el estudio de la naturaleza*.

¹¹ Ibid. Conferencia de Jena.

daba cuenta de la feroz represión real. Lo expresa también esa aguda caricatura de Hitler que dibujó en 1931. Algún tiempo después las S.A. registraron su casa en Dessau. Sucedió así lo que no le había sucedido en 1919.

Una preocupación de Klee en el período de su enseñanza fue la de conferir "mayor vigor al aspecto contenidista" aligerando "el aspecto formal voluntariamente sobrecargado"¹². Kandinsky no llegó a tener una preocupación así. El, como hemos dicho, venía de la Unión Soviética, donde en materia de enseñanza se había formado una experiencia segura, pero en aquel clima revolucionario, precisamente por la concepción que ya había elaborado, se había sentido más cercano a las posiciones antimaterialistas de Malevic, que al objetivismo productivista de Tatlin, vivamente adherido en cuanto tendencia a los temas de la revolución. También hemos señalado este hecho. El volumen *Punto y línea frente al plano*, salió en las ediciones de la Bauhaus, en su sesenta cumpleaños, en 1928, es decir, tres años después del traslado de la escuela a Dessau. En muchos aspectos, sus descubrimientos sobre las figuras geométricas, libres o cerradas, además de sobre la correspondencia de colores particulares con figuras particulares de la geometría, explicadas e ilustradas a los estudiantes, coincidían en más de un punto con las teorías de la percepción visual que la psicología de la forma formulaba precisamente en aquellos años. Ni esto estaba tampoco en contradicción con su espiritualismo: los componentes místicos de la "escuela de Berlín" de la *Gestalttheorie*, así como la tendencia hacia la doctrina de una substancia universal han sido puestas de relieve en diversas ocasiones. Kandinsky, a través de su enseñanza intentaba despertar en los estudiantes el sentimiento de su libertad interior, y por tanto, una libre realización de sí mismo en el sentido maleviciano de una "libre realización sin realización"¹³, de una disponibilidad no disponible donde el paso de lo universal a lo particular acaba por ser considerado como un fin de la "libertad".

Pero esto era, más que nada, una conclusión implícita en la enseñanza de Kandinsky. Si Gropius pedía a los artistas que había llamado a su escuela que intentasen hacer percibir a los alumnos las leyes interiores que generan y gobiernan las formas, en modo tal de encaminarlos hacia la comprensión de nuevas y más rigurosas estructuras arquitectónicas, lo que hacían, sin duda, podía satisfacerle. Tampoco él era inmune al apriorismo que alimentaba la inspiración de los artistas que actuaban en la Bauhaus. El mismo Moholy-Nagy no

¹² Bajo la dirección de MEYER, DURKEIM dio en la Bauhaus una serie de conferencias sobre la psicología de la forma. Cfr. V. QUILICI, *L'Architettura del costruttivismo*. La información está tomada del catálogo del Museo Busch-Reisinger de Cambridge (mass. USA).

¹³ K. MALEVIC, *Suprematismo*, De Donato, Bari, 1969. Cfr. la introducción de F. ROSSO.

escapa a tal implicación. En 1923 sucede a Itten en la dirección del curso preliminar. Es un hombre activo, rápido asimilador de las experiencias más diversas, que extrae provecho, con desenvoltura de las indicaciones que surgían por todas partes en el ámbito de las nuevas técnicas plásticas, como en el caso de su comportamiento respecto a la concepción fotográfica elaborada por Man Ray¹⁴. A propósito de la enseñanza de Nagy en la Bauhaus se ha subrayado su vínculo con el constructivismo ruso; sin embargo, si ha existido ese vínculo, hay que buscarlo más bien en dirección de Gabo y Pevsner que en dirección de Tatlin, y quizá, por lo que a él se refiere, es más justo pensar en una posible ascendencia maleviciana, en esa construcción del famoso "planita", del que Malevic decía que estaba "construido sin un fin preciso", aunque el hombre podía "aprovecharlo" como quisiera, "según sus necesidades"¹⁵.

Sin embargo, Nagy no rechazó algunos momentos del anterior planteamiento de Itten. Si bien es cierto que el estímulo de la intuición, de la liberalización de los impulsos creativos interiores se producía en un terreno de ejercicios de una mayor y más definida riqueza de materiales y de esquemas. "Un curso general sobre los elementos" escribía Nagy para justificar su enseñanza, "se basa en las relaciones entre las formas existentes (matemático-geométricas y biotécnicas), las nuevas formas creadas y el conjunto de las formas (formas libres). Se pueden crear nuevas formas partiendo de las relaciones de medida (número áureo y otras proporciones), de la posición, del movimiento, de la dirección, de los valores de la materia (estructura, textura, factura), de la luz (color e ilusión óptica)"¹⁶. Tal planteamiento se explicaba, en el curso de Nagy, en una búsqueda de equilibrios obtenidos con el empleo de materiales diversos, madera, acero, plexiglás, aluminio. Sin duda, el trabajo de Nagy, su enseñanza, contribuyeron en no poco a crear la fisonomía formal de la Bauhaus, es decir, ese gusto por las formas lisas, esenciales, geométricas, coherentes con la materia en que estaban realizadas, tanto si se trataba de un objeto como de un mueble o una obra arquitectónica, divulgado después en Europa y América.

El curso fue continuado en 1925 por Josef Albers con un planteamiento análogo. Con él se inauguraba en la Bauhaus la tradición de los alumnos convertidos en profesores. También Albers, como Itten y Nagy, desarrolló la enseñanza con ejercicios sobre los materiales y sobre los temas de composición, equilibrio, relación. Muchos de estos ejercicios se realizaban con toda clase de papel y cartón, con vidrio, láminas metálicas, alambre. La habilidad de Albers era extraordinaria, pero con él, todavía más que con Nagy, se acentuaba notable-

¹⁴ LISITSKIJ-KUPPERS, *El Lissitkij*, Edit. Reuniti, Roma, 1967.

¹⁵ MALEVIC, op. cit., p. 43.

¹⁶ Cfr. PH. COMTE, op. cit., p. 9.

mente la tendencia al formalismo. Ni siquiera un artista como Oskar Schlemmer consiguió sustraerse a ella, antes bien, en él se complicaba con el pathos arcano. Llamado como escultor a la Bauhaus el mismo año en que fue llamado Klee, pasó algún tiempo a la actividad teatral, una actividad de gran relieve en la escuela de Gropius, en cuanto que fue capaz de movilizar las energías de los jóvenes en una serie de aplicaciones de orden creativo-cultural de suma importancia educativa. En el fondo, toda investigación de los diversos talleres podía confluír en el teatro. En efecto, Schlemmer llevó a la escenografía y a la dirección teatral, el conjunto de las experiencias realizadas en la Bauhaus en todos los campos. Partiendo de su "poética" del espectáculo, se puede comprender inmediatamente de donde le venían las inspiraciones que realizaba en el escenario: "Partir de lo elemental. Partir del punto, de la línea, de la superficie simple, partir de la composición simple de superficies: partir del cuerpo. Partir de los colores simples: rojo, azul, amarillo y negro, blanco y gris. Partir de las materias, probar las diferentes texturas del vidrio, del metal, de la madera, etcétera, e intentar asimilarlas bien. Partir del espacio, de sus leyes y de su misterio, dejarse "encantar" por él... Partir de la posición del cuerpo, de su simple presencia, de su posición estática y de marcha, para llegar finalmente al salto y a la danza. Porque dar un paso es una aventura, y levantar una mano y mover un dedo no lo son menos. Temer y respetar todo movimiento del cuerpo humano, especialmente en la escena, ese mundo viviente, apartado, ese mundo de apariencias, esa segunda realidad donde todo se ve bañado por un áurea mágica"¹⁷. Estas eran, por tanto, las ideas de Schlemmer sobre el teatro y su función. Por consiguiente, estamos muy lejos del teatro como instrumento revolucionario, como lo concebía Piscator, con el que también colaboró Schlemmer, aunque fuera brevemente.

Así pues, Schlemmer intentaba traducir en el escenario los valores plásticos sobre los que se hacían tantos ejercicios en la Bauhaus, y tendía a despersonalizar los personajes hasta convertirlos en puras presencias en el espacio escénico, puros movimientos, puras relaciones. Siguiendo este camino, llegó al movimiento de los objetos, a la proyección de elementos no figurativos, en suma, a las primeras propuestas de un teatro abstracto. También en otras partes de Europa se llevaban a cabo experiencias semejantes, en Francia, en la Unión Soviética, en Italia con los futuristas. Pero la experiencia de Schlemmer en la Bauhaus adquiriría un significado más específico, hasta el punto que el mismo Gropius veía en ella la colaboración de todas las artes que él buscaba para la arquitectura. También en esta actividad de la Bauhaus parece evidente la controversia entre su alma espiritualista, derivada del ala más evasiva del expresionismo, y su alma funcionalista, derivada de la componente técnico-positivista. La dificul-

¹⁷ Cfr. *Le Theatre au Bauhaus*, en "L'Art vivant", mayo, 1969.

tad de Gropius para referir realmente a la historia viva, para verificarlas, las experiencias de la Bauhaus, no podía más que perpetuar el equívoco. Una mayor coherencia y una reflexión más audaz le hubieran conducido, indudablemente, a conclusiones de ruptura que él temía, llevado, como estaba, a encontrar más satisfacción en el hacer, que en el riesgo de no hacer. Su mismo celoso amor por la Bauhaus, la voluntad de salvarla, de mantenerla fuera de los conflictos de clase que se estaban produciendo en Alemania, le inducían a no llevar hasta el fondo el análisis de tal controversia. Será Hannes Meyer, sucesor de Gropius en 1928, quien plantee el problema de la superación de dicha controversia de modo consecuente. Esto se puede comprobar desde su primer discurso dirigido a los estudiantes como nuevo director de la Bauhaus: "Hoy, como ayer, el único camino justo a seguir es el de ser hijos de nuestro propio tiempo. A este problema va unido el trabajo de la Bauhaus. Y nuestro trabajo, ¿está determinado desde el exterior o desde el interior? ¿Queremos regularnos según las necesidades del mundo externo, colaborar en la formación de estas nuevas formas de vida, o queremos permanecer en una isla que estimula el individualismo?"¹⁸. En otras palabras, Meyer se daba cuenta de la necesidad de medir la escuela con la situación alemana y con las fuerzas que actuaban en ella, intentando encontrar una relación con las que le parecían más avanzadas. Las posiciones neutrales, estetizantes, místicas, estaban consideradas por él como desviadoras del compromiso concreto con la realidad social de aquel difícil momento histórico. Y que el momento era de verdad difícil lo manifiesta el hecho de que el propio Meyer fuera alejado de la escuela sólo un año después de haber asumido el cargo directivo, por iniciativa del Burgomaestre de Dessau. Dos años después, con la mayoría nacional-socialista en el Parlamento de Dessau, la Bauhaus se vio obligada a cerrar. Mies van der Rohe desplazó entonces la escuela a Berlín. Sin embargo, el grupo de los artistas profesores ya estaba disperso: Moholy-Nagy se había ido con Gropius, Schlemmer había dimitido en 1929, Klee en 1931. El 11 de abril del 33, doscientos policías nazis irrumpen en el viejo taller de Steglitz, última sede de la Bauhaus: lo registran, lo cierran y detienen a treinta estudiantes. Así, junto con el fin de la República de Weimar, acababa también la escuela fundada por Gropius. En catorce años de actividad habían pasado por sus aulas y talleres 500 alumnos. Si la revolución libertaria auspiciada por los expresionistas más vehementes del *Novembergruppe* era, sin duda, utópica, igualmente utópica se había revelado la idea de Gropius de una revolución apolítica. Pero en el hecho de la Bauhaus, desde Gropius hasta Meyer, existen méritos específicos que quedan como fructuoso punto de referencia, como temas, actuales también hoy, de discusión y debate, ya que, como entonces decía

¹⁸ H. MEYER, *Architettura o rivoluzione, 1921-1942*, Marsilio Editori, Padua.

Meyer, la construcción "no es una teoría del estilo, no es un sistema constructivista, no es una doctrina de los milagros de la técnica. Es un sistema para la organización de la vida"¹⁹. Y, por otra parte, las razones de la disputa presente en toda la actividad de la Bauhaus, están muy lejos de haber desaparecido totalmente.

Mario de Micheli

Los avatares de la Bauhaus

EL LADO OSCURO DE LA BAUHAUS

Joseph Rykwert

Los apologistas e historiadores de la Bauhaus la han presentado a menudo como la cuna de la razón en un mundo de irracionalidad y de desorientación. Intento demostrar que esta visión representa una distorsión de lo que se ha pensado y hecho. Por el contrario, me propongo sugerir, como motivo de un persistente interés por la Bauhaus, la presencia en ella de un lado irracional, profundamente oscuro.

El aspecto racional de la Bauhaus tiene raíces locales particularmente arraigadas. La Bauhaus tuvo su origen en Weimar, la Atenas germánica, lugar de nacimiento de la constitución republicana alemana: de modo que —aunque produjo sólo un millar de diplomados en sus catorce años de existencia— no puede hablarse de ella como de una escuela de arte de cualquier ciudad de provincias.

La denominación de *Atenas germánica* fue un legado a Weimar de Goethe. Este pasó allí gran parte de su madurez, y durante un período fue presidente de la Cámara Ducal. Otros poetas vivieron en Weimar en el mismo período aproximadamente: Schiller, Herder, Wieland. Liszt habitó durante algún tiempo en la ciudad. Y Nietzsche se retiró a ella, y cuando murió, en 1900, dejó sus cartas y su biblioteca a Weimar. Cuando Henry van der Velde fue llamado a Weimar desde su nativa Bruselas como escultor artístico del Gran Duque, uno de sus primeros encargos fue el de proyectar la sede del archivo y de la biblioteca de Nietzsche, que casi había asumido el papel de academia filosófica. Pero la obra principal de Van der Velde fue la fundación de la escuela Granducal de arte y artesanado, entendida como una

¹⁹ Ibid. p. 92.

institución separada de la antigua academia de Bellas Artes. Cuando estalló la primera guerra mundial, Van der Velde, que era belga, se encontró en una situación difícil y buscó un sucesor. Finalmente, en el confuso período comprendido entre la caída de la monarquía y la institución de la nueva república, fue nombrado Walter Gropius. Sus ideas, junto a las de otros tres artistas —Kandinsky, Itten y Van Doesburg— son las que me propongo considerar. Si no hablo de Klee no es porque no lo admire —en mi opinión es el artista más grande entre los que estuvieron en relación con la Bauhaus, quizá el mayor artista de su tiempo— sino porque prefiero plantear el discurso sobre aquellos artistas que proporcionan un panorama de características esquematizables y comparables.

Gropius, cuando fue encargado de la dirección de la Bauhaus, o mejor dicho, de la escuela de Weimar de arte y artesanado, como se llamaba antes de que Gropius realizase la fusión con la Academia de Bellas Artes, era ya un personaje conocido. Había proyectado dos fábricas, una de ellas para la exposición del Werkbund de 1914, y cierto número de edificios menores. Como miembro activo del Werkbund, la primera de las asociaciones de proyectos para la industria, se había ocupado de los problemas de la arquitectura y de la industria, y se había interesado especialmente por la educación de los proyectistas. Había trabajado durante varios años en el estudio de Peter Behrens, que tuvo gran influencia en su pensamiento, lo mismo que en su gusto y en su estilo.

Behrens pertenecía a otra generación. Había llegado tarde a la arquitectura, cuando ya se había conquistado una fama como pintor e ilustrador. Su primera obra, una casa, fue realizada en 1900; después su actividad creció rápidamente: en 1906 le fue confiado uno de los más importantes encargos de la época, el asesoramiento artístico de la AEG, la mayor sociedad de manufacturas eléctricas de Europa en gran desarrollo. Behrens diseñó o supervisó todo lo que se producía en la firma: desde el catálogo de producción hasta las nuevas fábricas, desde las primeras calderas eléctricas hasta las casas de los trabajadores. Su estudio obtuvo fama suficiente para atraer, después de Gropius, a Mies van der Rohe y Le Corbusier.

Aunque el trabajo de la AEG era único en su género, se trataron muchos otros trabajos en el estudio de Behrens. Este, por otra parte, no era un caso único: Toda una generación de excelentes artistas-arquitectos como Bruno Paul, Hans Poelzig y los hermanos Taut, trabajaron con ese espíritu unido ya en la palabra *Sachlichkeit*. *Sachlichkeit* es una palabra claramente difícil de traducir. *Sache* significa cosa. Y la palabra, tomada literalmente, significa *objetividad*, o mejor, *objetivación*; habitualmente se traduce como *lo que corresponde a los hechos, realista, sobrio, objetivo*. Se ha puesto de moda en este siglo como un slogan en materia de arte y de arquitectura. La sobriedad es un criterio óptimo aunque no nuevo, desde Vitrubio, prácticamente

todos los que con él han tratado problemas arquitectónicos han apelado a este concepto, cada uno según su inclinación. En cualquier caso, la generación de Behrens no fue "sobria" en absoluto en algunos casos particulares. Gropius, que hacia 1910 estaba empezando una carrera independiente, trata de estos problemas en un memorándum que preparó para Emil Rathenau, director de la AEG. El memorándum esboza una proposición para iniciar un proceso constructivo e industrial, una fábrica que produjese partes prefabricadas de edificios.

Comienza, según las más venerables tradiciones, con una crítica a la arquitectura de la época, unas veces en términos de gustos, otras en términos de solidez y confort. Las razones que da Gropius de este estado de cosas se refieren al conflicto entre el contratista y el arquitecto: para el primero lo más importante es el equilibrio de los gastos, para el segundo el aumento de los gastos con un aumento paralelo de los honorarios. El ideal para el comitente, afirma Gropius, es el artista, que se preocupa sólo de la calidad del trabajo, e incluso a expensas suyas. Pero el artista-artesano no tendría posibilidades de éxito frente a una industria que propone una industrialización parcial de las construcciones. La respuesta está en la producción en serie y en la racionalización del trabajo. Entonces el arquitecto podrá estar en situación de dedicar su atención a los más pequeños detalles sin preocuparse de los honorarios, mientras que al cliente se le garantiza un nivel mínimo de calidad en los elementos del edificio.

En cualquier caso, esta solución racional y económica entraña otro problema: los elementos se deben proyectar con un estilo apropiado a la época. Dicho estilo resultará de la armonía producida por el ritmo de la repetición y por la unidad de dichas formas cuando se reconozcan como universalmente buenas. Y Gropius sigue escogiendo los ejemplos históricos significativos en los que las estandarizaciones ha dado resultados notables: las casas holandesas de ladrillos, las casas francesas de apartamentos del siglo xviii, los edificios alemanes hacia 1800 y, en fin, las *terrace houses* inglesas, en las que la pura búsqueda de la economía llevó a la unidad estilística de lo que estaba considerado casi como un subproducto. Todos los ejemplos son construcciones sobrias de nivel medio que habían obtenido la aprobación de los arquitectos de la generación de Behrens.

El gusto de Gropius era en este sentido completamente tradicional, aunque la conciencia del urgente problema de la industrialización era relativamente nueva. No entra en mis cálculos exponer sus propuestas detalladamente. Pero más adelante quisiera volver a un posterior y análogo texto de Gropius, escrito en un momento de cambio en su pensamiento: cambio operado probablemente en contacto con ciertas ideas de la Bauhaus.

Estas ideas eran más corrientes entre los pintores y los escultores que entre los arquitectos. En el tiempo en que hablo, durante la última década antes de la primera guerra mundial, el arte alemán

estaba dominado por los pintores postimpresionistas como Max Liebermann, que era amigo de Behrens. Pero ya artistas más jóvenes empezaban a hacer oír su voz y a imponerse a la atención del público. Los grupos más importantes eran dos: uno el expresionista de Die Brücke, que actuaba en Berlín hacia 1910. Su ideología era una combinación de Nietzsche con el primitivismo de las islas de los Mares del Sur. El otro grupo en Munich era el *Blaue Reiter*, que se movía en torno a la figura dominante del ruso Vassily Kandinsky. De todas formas era un grupo más importante: incluía a Franz Marc, August Mcke, Alexei Jawlenski y sobre todo a Paul Klee.

La fuente intelectual de Kandinsky fue la Teosofía. Mucha gente puede estar familiarizada con el término, a través de carteles vistos en las estaciones del metro que invitan a lecturas sobre el tema. Pero al principio de siglo la Teosofía tenía un amplio y apasionado apoyo. La palabra teosofía significa, en general, reflexión en torno a la naturaleza del mundo, sobre la base de algunas revelaciones directas, en contraposición con la filosofía, que debe prescindir de una aportación de esa clase. Más precisamente es éste el nombre de una asociación fundada en 1865 por Helena Petrovna Blavatski, una señora rusa que proclamaba haber sido iniciada en el Tibet, y que mostraba fenómenos psíquicos, sostenida por la guía de Mahatma, sabios universales en posesión de secretos universales que le revelaban a ella. Cualquiera que fuera la autenticidad de aquellas revelaciones, la señora Blavatski fue reconocida desde 1891 como jefe de una gran organización internacional. Dicho brevemente, esta sociedad tenía tres fines, la hermandad universal entre los hombres, el estudio comparado de las religiones para encontrar los elementos comunes entre ellas y la búsqueda de lo que entonces se llamaba "el poder latente en el hombre", con el que se entendían algunas de las cosas que ahora se conocen con el nombre de para-psicología. Merece la pena hablar de todo esto por la influencia que tuvo la asociación sobre las artes en el norte de Europa, especialmente en Alemania y Holanda. En Alemania fue fundada una sucursal de la asociación antes de fin de siglo; en 1902 Rudolf Steiner, conocido hasta ahora principalmente por sus estudios sobre Goethe, se convirtió en su secretario. Rudolf Steiner afirmó haber tenido él mismo revelaciones personales. La naturaleza de dichas revelaciones parece haber sido influida por sus estudios sobre Goethe, pero de todas formas, fueron tan especiales, que en 1913 entró en conflicto con las autoridades centrales de la asociación. Entonces fundó un grupo propio, la sociedad *antroposófica*, y colocó su sede en Dornach (Suiza).

Los edificios de la asociación son uno de los monumentos más dignos de consideración del impresionismo alemán. Los seguidores de Steiner usan ahora una versión modificada de este estilo, como si fuese el único adecuado para la revelación divina. Antes de este período, a principios de siglo, Steiner no había exaltado su gusto por

la revelación divina; pero era ya un escritor y conferenciante famoso. Kandinsky había leído sus libros y escuchado algunas de sus conferencias, quedando muy impresionado por Steiner, lo mismo que por la señora Blavatski. No hay duda de que la fuerte reavivación del interés por las teorías de Goethe sobre el color, por ejemplo, se debe en amplia medida a este contacto entre Kandinsky y Steiner.

La doctrina fundamental que Steiner afirmaba haber encontrado, a través, o más bien, en Goethe, proclamaba que el artista no da forma (como pensaba Hegel) a un fenómeno sensorial, obteniéndolo de una idea, sino que, por el contrario, traduce en una idea los fenómenos sensoriales. El trabajo del artista no abre al espíritu las puertas de la vida de cada día; al contrario, eleva la vida de cada día al plano espiritual, libera el contenido de la realidad física.

Steiner atribuía valor de descubrimiento copernicano, a estos abstrusos razonamientos. No hay duda de que Kandinsky encontró todo esto muy convincente, tanto que consideró esta doctrina como la única explicación válida de su actividad. De ahí surgió, para él, la necesidad de buscar las leyes inmutables de la creación artística, que deberían corresponder a las leyes de la naturaleza. Kandinsky pensaba que estas leyes estaban dictadas por una necesidad interior, activa en tres elementos espirituales, en primer lugar la personalidad del artista, en segundo lugar los condicionamientos estilísticos determinados por la sociedad en la que actúa el artista; y, en fin —y en conflicto con los otros dos— el elemento de la pura y eterna artisticidad.

A Kandinsky, y a sus amigos del *Blaue Reiter*, las leyes del arte, lo mismo que las leyes de la naturaleza, les parecían no sólo inmutables, sino aplicables a todas las artes. En particular la música y las artes visuales se correspondían estrechamente entre sí. Una vez más, esto no constituye una idea nueva, sino una idea que ha sido endémica en el pensamiento esotérico desde la escuela de Pitágoras en adelante. Kandinsky tuvo pruebas de su convicción acerca de esta unidad, a través de una experiencia casi mística, cuando logro "ver" la música durante una ejecución del Lohengrin, y, viceversa, por haber "escuchado" los colores mientras examinaba una pintura de Monet. Había pensado escribir una obra sobre este tema, que sin embargo, no fue más allá de una *suite* para ballet titulada *Der Gelbe Klang* (El sonido amarillo).

En este período, Kandinsky tampoco estaba aislado. Los simbolistas en Francia profesaban ideas semejantes; Debussy y también Satie se adherían a ellas, y Scribbin, el músico que quizá fue el más cercano al modo de pensar de Kandinsky, publicó una exégesis sobre los colores de su poema sinfónico *Prometheus*. Detrás de todos ellos está la figura de Ricardo Wagner, con la convicción de que su drama musical pudiera ser interpretado propiamente sólo como obra de arte total: *Gesamtkunstwerk* es la palabra que expresa esta idea en alemán. Las exigencias de Wagner comprendían no sólo la música, las pala-

bras, los escenarios y los trajes, sino también los movimientos de los actores y de los bailarines y la arquitectura de toda la construcción: todo debía ser compuesto en el interior de un esquema único de ritmo, de intención, de proyecto. Las ideas de Wagner resultaban familiares a través de su trabajo y sus escritos, así como a través de la obra de sus apologistas, uno de los cuales, Eduard Shure, dedicó los dos capítulos finales de la monografía sobre Wagner a la exposición de estas ideas.

Shure fue uno de los principales apóstoles de un movimiento ocultista general, no necesariamente vinculado a la teosofía organizada. En cuanto a esto, ninguno de los artistas del *Blaue Reiter* se preocupó nunca de formar parte de ningún grupo oficial. Pero junto con Shure, Steiner y gran parte de los teósofos, aquéllos creían que estaba a punto de difundirse por el mundo una nueva concepción espiritual, y que ya se había iniciado el momento preparatorio de la regeneración.

La "desmaterialización" del arte representó para Kandinsky, en cualquier caso, una confirmación de este proceso: en su primer libro *Lo espiritual en el arte*, menciona expresamente la libertad colorista de Matisse y la descomposición de las formas sólidas en Picasso como indicios de esta tendencia. El esperado principio de la nueva era dispensaba a aquellos que consideraban verdadera la doctrina esotérica de tenerla secreta: antes bien, su deber era acelerar su advenimiento con la enseñanza y el proselitismo; todo esto concordaba con el temperamento decididamente didáctico de Kandinsky. Por tanto, no nos sorprende comprobar que atribuyera enorme importancia a la enseñanza. Cuando volvió de Rusia (donde había estado mientras duró la guerra) fue llamado enseguida por la Bauhaus, de la que se convirtió al poco tiempo en subdirector, cargo que mantuvo hasta su cierre en 1933.

A primera vista parecería que hay poco en común entre las actitudes racionales, derivadas de Behrens, de Gropius y la teosofía ultracosmopolita de Kandinsky. El vínculo fue establecido por una tercera persona, Johannes Itten. El encuentro de Itten y Gropius es interesante de por sí en este contexto.

En 1910 —como ha hecho público ^{Alma} Anna Mahler en su biografía— Gropius se enamoró de ella mientras estaba en Austria de vacaciones. Mahler estaba todavía vivo, y no pasó nada. Después de la muerte de Mahler, Alma se fue con Kokoshka, y sólo cuando terminó este episodio intentó buscar a Gropius. Gropius estaba todavía en el frente. Se encontraron y se casaron en 1915: fue un matrimonio breve, con Gropius en el frente la mayor parte del tiempo, aunque pasaba sus permisos en Viena, donde estuvo en contacto con el diverso y brillante círculo de Alma Mahler. Muchos de los participantes en estas reuniones tenían intereses iguales a los de Kandinsky; pero la filosofía lingüística y el psicoanálisis eran los dos principales temas de in-

terés en la Viena de aquella época. Kokoshka y Loos estaban ambos unidos a Alma Mahler. Y ésta consideraba a Arnold Schönberg como el heredero del marido. Schönberg había expuesto con el *Blaue Reiter* cuando era pintor, lo mismo que Johannes Itten. El encuentro con este pintor suizo estaba destinado a tener la máxima importancia para la Bauhaus.

Itten había empezado a enseñar arte en Stuttgart, pero había venido a Viena en 1916 para fundar una escuela independiente. Gropius debió quedar muy impresionado por los resultados obtenidos por Itten, desde el momento en que lo invitó a la Bauhaus como miembro del staff inicial, para instituir un curso propedéutico para los nuevos inscritos.

El curso preliminar había sido propuesto para dar nuevo impulso a la enseñanza de la Bauhaus en conjunto. En cualquier caso, Itten vino con un grupo de unos catorce estudiantes de Viena, que formaban una especie de núcleo de propagación de sus ideas.

La enseñanza de Itten estaba extremadamente estructurada. Intentaba explícitamente liberar a los estudiantes de esquemas adquiridos anteriormente, y obligarlos a pensar en los problemas de modo coherente; y no sólo a pensarlos, sino también a experimentarlos físicamente. El curso empezaba con experimentos de dibujo por libre asociación, basados en el análisis tonal de los planos, con referencia especial a los viejos maestros. Después venía el estudio de los materiales: una representación precisa hacía verdaderamente consciente al estudiante de la estructura de lo que eso representaba. Estudios más complejos sobre la forma servían de introducción para el análisis de la obra de los maestros clásicos: al mismo tiempo, en términos de proporción matemática y de ritmo, de modo que estos dos criterios, combinados con una valoración tonal, revelasen lo que el artista había querido significar. Este último ejercicio se hizo a veces simplificando los valores tonales de la pintura con procedimientos caligráficos, de modo que el significado de los elementos del cuadro se condensaba en un texto que a su vez comunicaba a través de su forma propia, y como evocación de la obra original y como unidad rítmica y tonal, juntamente.

El estudiante pasaba de estos ejercicios a la práctica del ritmo libre —una gimnasia consistente en ejercicios de dibujo— y a la teoría del color.

Puedo asegurar que todo esto tiene poco que ver con las diversas *plays-therapies* que en Inglaterra y en América pasan por ser un curso elemental de *design*. Para Itten, los ejercicios no eran un experimento pedagógico aislado. Concebía la Bauhaus como un modo de vida, lo que explica los elaborados pseudorituales, tan insoportables para algunos contemporáneos, de los que empapaba los cursos: el examen llevado por un alumno hierofante, cuya intuición se consideraba absoluta; el diseño de trajes especiales para los estudiantes, que lleva-

hierofante: persona que inicia a otras en cosas recónditas o reservadas.

ba el mismo Itten; y todavía, la introducción de una dieta salutífera "mazdeísta" con muchas especias, de la que se quejaba Alma Mahler a Gropius con ocasión de una de sus visitas a Weimar: "puedes reconocer un *Bauhausler* desde detrás de la esquina, decía, por cómo huelen a ajo". Esos absurdos fueron eliminados de la Bauhaus cuando Itten se marchó en 1923, y el curso preliminar fue reestructurado por uno de los alumnos de Itten, Joseph Albers, y por un recién llegado, el artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy. En cualquier caso, esta reestructuración lo transformó en algo más parecido a una *play-therapy*, y el curso perdió algo de la carga y del mordiente que le había dado Itten. Moholy había venido a Weimar por invitación de Theo van Doesburg. Van Doesburg, aun sin enseñar en la Bauhaus, vino a Weimar precisamente por la Bauhaus.

Y de nuevo debo introducir la Teosofía. Aunque el vínculo de Van Doesburg con la Teosofía fue muy marginal, Mondrian se había unido a ella desde antes de 1900, y continuó teniendo una fotografía de Madame Blavatski en su estudio durante muchos años. No hay duda de que Mondrian y Van Doesburg tenían muchos puntos en común con Kandinsky. En cualquier caso, Van Doesburg aparece mucho menos enterado que los otros dos en la enseñanza esotérica. Las ideas sobre la vida espiritual le habían venido probablemente a través de Kandinsky, cuyo libro *Lo espiritual en el arte*, había leído Van Doesburg apenas apareció, y más tarde a través de Mondrian. Pero en sus aforismos se nos aparece más bien dogmático, y también bastante más directamente hegeliano que mondrianiano.

"Todas las artes tienen un contenido equivalente. Sólo son diferentes el modo y las formas de expresión". Y también: "la experiencia estética se expresa en las relaciones". Otro aforismo, casi como corolario: "la apariencia objetiva y natural de una cosa experimentada sensorialmente será destruida en la experiencia tanto más radicalmente, cuanto más fuerte sea la experiencia". Y en seguida: "en la experiencia estética la diferencia individual se convierte en indiferencia orgánica".

La enseñanza de Van Doesburg se basa en la convicción de que el accidente, lo individual, proporcionan confusión y desarmonía. Lo que es universal, constante, conduce a la armonía. Esta fe estaba compartida con Mondrian, para el cual todo lo que era individual era implícitamente trágico; e intentó, primero a través de la experiencia del cubismo, y después a través de la reducción sucesiva de sus medios expresivos a elementos esqueléticos, alcanzar una Ley de la polaridad universal.

Esta búsqueda se funda sobre ideas que deben más a Hegel que a Goethe; y quizá también más al semicientífico neoplatonismo del filósofo holandés Schoenemakers, cuya amistad con Mondrian dio lugar a todo el vocabulario del arte abstracto holandés.

Todo esto se hace más evidente con la llegada de Van Doesburg a Weimar en 1921. A Van Doesburg no se le había pedido que enseñase en la Bauhaus, pero organizó cursos públicos sin una aprobación explícita de la jerarquía de la Bauhaus.

Van Doesburg desaprobaba, naturalmente, el carácter fuertemente "material" e "individualista" del curso propedéutico de Itten. A su modo de ver todo debía ser reducido al mínimo: en este sentido, el estudio de los antiguos maestros era completamente inútil, el uso del collage estimulaba la concentración sobre lo contingente y lo accidental.

Además, la insistencia sobre el compromiso físico y emotivo en el proceso desentonaba de la modernidad de Van Doesburg, tal como habría sucedido con Mondrian. Kandinsky pudo haber practicado el yoga; pero todo este ocuparse de ejercicios respiratorios durante el dibujo, la dieta, los trajes, habían creado una atmósfera, en la que, como dijo, había propagado "el veneno de la doctrina de Stijl". Y también en otro sentido las ideas de Kandinsky y de Gropius fueron más allá de las de Itten cuando se pusieron en contacto con las de Van Doesburg. Por ejemplo, la idea de que al descomponer la estructura física de lo material según los modernos procesos productivos "desnaturalizadores" lo volvía más "espiritual", debe haber sido congénita tanto en Gropius como en Kandinsky.

Y como eran contrarios al curioso "naturismo" de Itten, los seguidores de Stijl insistían así en el hecho de que el ambiente metropolitano era el único adecuado para un artista. La metrópoli, dice Mondrian, está más próxima al artista que la naturaleza, porque en la ciudad lo que es natural ha sido ya estructurado y ordenado por el espíritu humano; también esto habría podido ser congénito en Gropius, mientras que dudo de que Itten, o el mismo Klee, hubieran aceptado esta teoría. De todos modos, aunque Van Doesburg, al ser demasiado dogmático para Gropius y sus amigos, no encontró lugar en la Bauhaus, Itten fue obligado a marcharse.

De esta situación caótica derivó una curiosa síntesis. El "elementalismo" —como lo llamaba Van Doesburg— de las tres principales formas claras: el cuadrado, el círculo, el triángulo, y de los tres colores primarios, fue asumido por Kandinsky. El famoso ejercicio de la Bauhaus en el que se le daba al alumno una hoja con las tres formas elementales y tres lápices de colores, rojo, azul y amarillo, y se le pedía que colorease cada forma con el color apropiado, pertenece a este período y es una reducción estadística de las muchas ideas a las que he hecho referencia.

Esto es considerado por algunos como un ejemplo de racionalismo extremo. Pero aquí no hay nada especialmente racional: por el contrario, se trata del producto de una doctrina esotérica bastante des-

arrollada, según la cual, las leyes internas de la naturaleza se evidencian cada vez más como generales.

Cuando un rígido racionalista, como Hannes Meyer, que sucedió a Gropius como director de la Bauhaus en 1928, intentó desarraigar la herencia esotérica del *Blaue Reiter* y los experimentos pedagógicos de Itten, la Bauhaus se vio inmediatamente libre de ello.

Ciertamente, la Bauhaus cultivó un conocimiento mutuo entre sus miembros. Ayudados por la actitud de Van Doesburg respecto a la máquina, artistas como Kandinsky y Klee pudieron concebir la racionalización y la introducción de los standars en la construcción y en el diseño industrial como disciplinas casi espirituales; mientras que la sobriedad de Gropius se hacía consciente de sus propios límites. Al escribir para el público inglés en 1955 habla de la arquitectura moderna como de un movimiento que "debe ser purificado desde el interior si se quiere salvar sus intenciones originarias del materialismo y de los slogans falsos inspirados por el plagio y la falsa interpretación. Etiquetas como "funcionalismo" o "Die Neue Sachlichkeit" o "conveniencia al fin", han disminuido la estimación por la nueva arquitectura... la satisfacción estética del alma humana es tan importante como la material... Lo que es mucho más importante que la economía estructural y que el énfasis funcional es el resultado intelectual que hace esto posible". Quizá debería decir que la palabra alemana *geistig* puede ser traducida tanto como "espiritual" o como "intelectual", y me pregunto si Gropius no la entendía aquí como "espiritual". En todo caso, él ha cambiado su actitud. Las intenciones cuyo cumplimiento parecía justificado de por sí en 1910, se convirtieron hacia 1935 en los medios para una liberación espiritual e intelectual. Espero no correr el riesgo de ser considerado paradójico si ahora acuso a los maestros de la Bauhaus, no de un excesivo racionalismo, sino más bien de no haber declarado los presupuestos religiosos o casi religiosos de lo que estaban haciendo; en todo caso de no haberlos afirmado explícitamente.

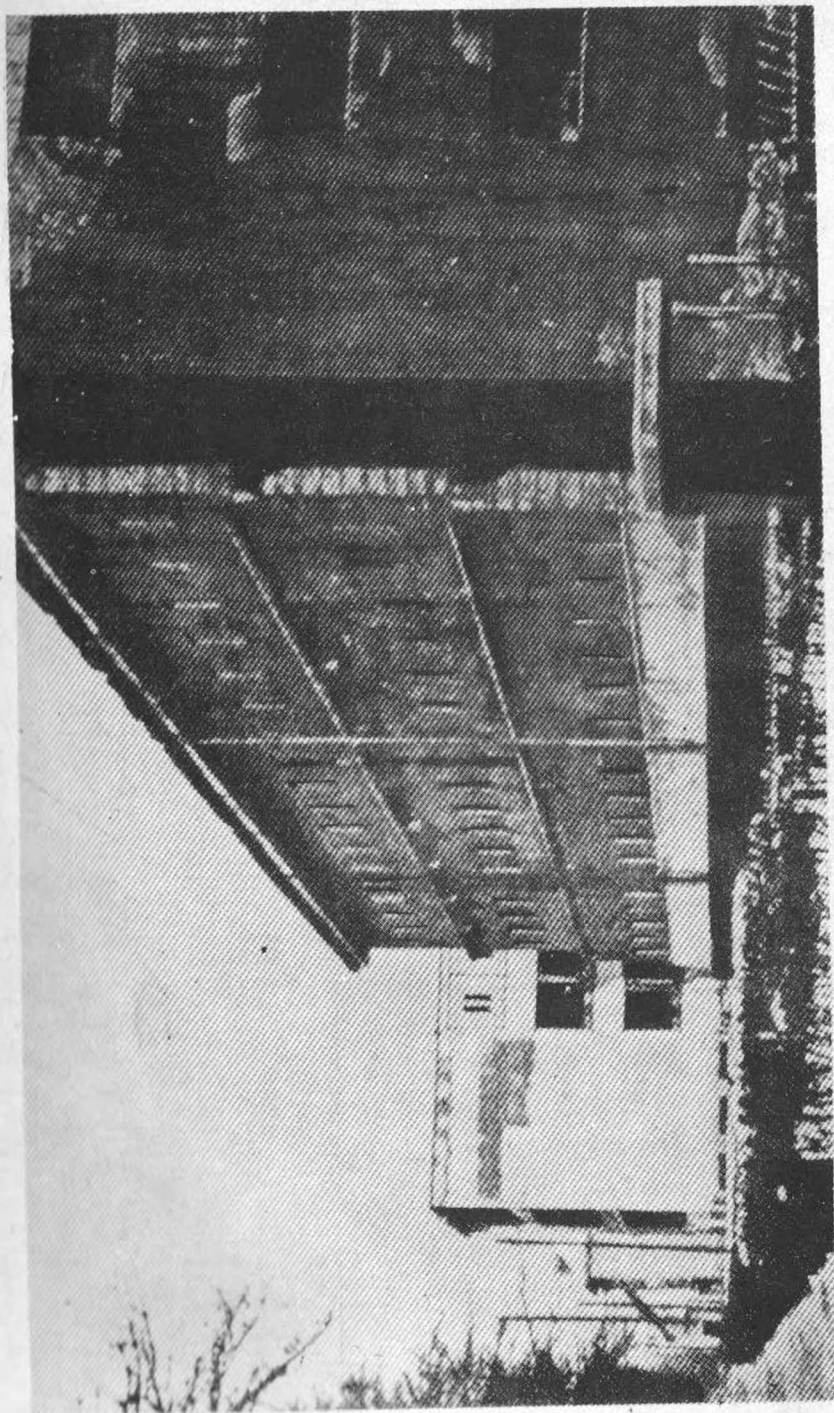
Solamente Itten y Klee tienen una opinión clara a este respecto; y no es una casualidad el hecho de que ellos fueran los maestros de la Bauhaus que más claramente comprendieron el peligro de la excesiva devoción por la modernidad de Van Doesburg; el de interpretar todo proceso tecnológico como una evolución espiritual. Los maestros de la Bauhaus fueron sólo remotamente conscientes del gran problema de la alienación, de las condiciones impuestas al trabajador industrial en una sociedad que aceptaba la productividad como un definitivo criterio de valor. Naturalmente habían oído hablar de Marx; en lo que a ellos se refería, Ruskin y Morris eran principalmente críticos de arte; y Brecht no parecía haberles interesado, al menos colectivamente. Mi gran simpatía hacia Itten puede tener algo que ver con todo esto. Me parece que él es la figura central de la herencia de la Bauhaus porque, si se me permite acentuar mi opinión, su método

estaba animado por la convicción de que la personalidad entera debía estar implicada en el trabajo: la actividad proyectiva y artística debe impregnar la mente, el cuerpo, los sentidos, la memoria y los impulsos inconscientes. Cualquiera que sea su grado de debilidad y de extravagancia, esta verdad esencial permanece para mí como el aspecto relevante de la Bauhaus, y los ejercicios que Itten desarrolló quedan como la única introducción posible a un moderno lenguaje formal.

En cualquier valoración de la Bauhaus no se puede dejar de lado a Itten, como hicieron Kandinsky y Gropius en 1923. Puede ser que Itten represente el momento más oscuro de la Bauhaus, pero yo pienso que precisamente entonces fue ésta más rica.

Joseph Rykwert

Este ensayo es el texto de una conferencia dada en la radio inglesa el día 10 de septiembre de 1968, una versión reducida de la cual ha sido publicada seguidamente en "Listener".



Estado de la Bauhaus en 1958

Los avatares de la Bauhaus

GROPIUS Y LA "BAUHAUS VIRTUAL"

Ezio Bonfanti

1.

En el transcurso de su dirección de la Bauhaus (1919-1928), en esa larga fase de consolidación y replanteamiento a escala internacional de una imagen persuasiva de la escuela que acompañó a los años del exilio, Walter Gropius sintió la necesidad de defenderse, especialmente, de una acusación: la de haber dado vida o aval a un "estilo bauhaus".

Cuando redactaba el programa inicial de la Bauhaus, instalada en los desiertos locales de la *Kunstgewerbeschule* de Van de Velde, esta preocupación no estaba muy viva todavía. Nueve años antes, en su memorándum a Emil Rathenau sobre la "constitución de una sociedad general para la construcción residencial sobre la base de principios artísticos uniformes", propagaba explícitamente un *Zeitstil*, "estilo de la época": "no se puede esperar conseguir una costumbre, en el mejor sentido de la palabra, si se pone el acento sobre la individualidad. La costumbre resultará más bien de la persecución de una integración que brotará del ritmo de la repetición y de la uniformidad de formas experimentadas y recurrentes. Nuestra edad, después de un melancólico interregno, está aproximándose una vez más a un *Zeitstil* que hace honor a la tradición pero que combate el falso romanticismo"¹.

¹ W. GROPIUS, *Programa para la constitución de una sociedad...*, 1910; del extracto en H. M. WINGLER, *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (ampl. de la ed. alem., 1963), Cambridge Mass. Londres, 1969, p. 20.

En el momento en que se dedicaba al proyecto de las oficinas Fagus, Gropius se remitía explícitamente a esas "culturas del pasado" que "respetaban una tradición" y citaba la casa holandesa de ladrillos, el bloque francés de apartamentos del siglo XVIII, la *terrace house* inglesa, la casa urbana Biedermeier, hacia 1800 (recordemos, a propósito, el afortunado libro *UM 1800*. Al presentar la tercera edición del mismo Paul Mebes en 1920, hablaba de una lección de *Bescheidenheit, Sachlichkeit y Schönheit* —sencillez, objetividad y belleza, que viene desde aquella época hasta la nuestra—²; todas las cuales "se repetían en serie empleando las mismas formas... cada casa era exactamente igual a las siguientes, esparcidas en filas ininterrumpidas en todo el distrito"³. Esta remisión a la historia, aunque sea restringidamente a la historia "justa", aparece igualmente declarada en la convincente memoria al ministro granducal de Weimar en enero de 1916, durante la fase de negociaciones para la sucesión de Van de Velde. En ese documento aparece claramente cuáles son las matrices de la idea de *teamwork* de Gropius, y de esa "idea formal" que dejará sin resolver una cláusula complementaria: se remiten al modelo de las corporaciones medievales, modelo que emerge tan explícitamente, que despierta cierta indignación en Reyner Banham (como veremos más adelante), en el programa de 1919 o en los *Estatutos* de 1921 (como subraya Wingler)⁴; y esto demuestra que no se trataba en el documento del 16, de una mera cuestión de táctica. En las corporaciones medievales Gropius pone de relieve "el respeto por la unidad de una idea común que las inspiraba y cuyo significado se comprendía. Con la adopción de métodos tan experimentados, que adaptar a la actualidad —los de la alianza entre diversos oficios y los de la conjunta profundización de teoría y práctica que Gropius veía en el artesanado medieval—, la representación de nuestras manifestaciones de vida debe alcanzar una uniformidad que desemboque una vez más en un "estilo nuevo" que sea duradero"⁵.

Sólo en 1924 se producirá en la Bauhaus un claro cambio de dirección respecto a este planteamiento. En el *Manifiesto* para la exposición de 1923, redactado por Oskar Schlemmer, con la misión de re-

² P. MEBES, *Um 1800 Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich, 120^o, p. XV.

³ W. GROPIUS, *Programa*, cit., *ibid.*

⁴ H. M. WINGLER, op. cit., p. 44.

⁵ W. GROPIUS, *Recomendaciones para la fundación de una institución educativa como servicio de consulta artística para la industria, el comercio y el artesanado*. Informe presentado al ministro de Estado de Weimar, 1916; cit., del extracto en H. M. WINGLER, p. 24. Nótese, a propósito de las relaciones con la historia que Gropius afirma que los estudiantes tendrán que ser espontáneos y estar al día, "pero sin olvidar la herencia artística del pasado con falsa pretenciosidad" (*ibid.*). En realidad, la enseñanza de la historia declinará progresivamente en la Bauhaus, sin ser cierto, sin embargo, que fuera, al menos en los programas, totalmente eliminada.

presentar a toda la escuela, y aprobado por Gropius en este sentido (la edición fue retirada después por una alusión políticamente inoportuna) leemos, en efecto, una proposición como la siguiente: "el resultado final es el estilo y nunca la voluntad de estilo ha sido más fuerte que hoy"⁶.

La nueva orientación subsiguiente acentúa los tonos antiestilísticos que se advierten ya en *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, Weimar* (1923), pero que en aquel texto no prevalecían sobre los restos del planteamiento anterior: bastaría ver cómo lo había corregido y revisado Gropius en la traducción parcial ofrecida al público inglés en *The New Architecture and the Bauhaus*, de 1935, libro en el que se reivindica para la Bauhaus precisamente el mérito de haber sido "la primera institución en el mundo que ha osado traducir en un curriculum definido" el principio de no basar la propia enseñanza "sobre alguna idea de forma preconcebida"⁷. Ahora bien, si *Idee und Aufbau* es el texto de la Bauhaus en el que por primera vez aparecen rasgos "maduros", como un programa verdaderamente explícito de conexión con la industria⁸, y coloraciones claramente futuristas⁹, es cierto por otro lado que nosotros encontramos en él precisamente algunos elementos inequívocamente en contradicción con las más tardías tesis anti-estilísticas. "Debemos conocer tanto el vocabulario como la gramática para poder hablar un lenguaje... el vocabulario —del arte constructivo— consiste en elementos de formas y de colores, y en sus leyes estructurales"¹⁰. El conocimiento de una teoría a propósito —posesión de "una era más vigorosa", que es la misma de la memoria del 16, y respecto a la cual las Academias han fallado su propia tarea— "no puede ser el resultado de individuos, sino de generaciones". Una vez más se tendrá —como decía el documento de 1916— "el respeto por la unidad de una idea común... cuyo significado se comprenda": "la unidad real se puede alcanzar por medio de la reafirmación coherente del tema formal, de la repetición de sus proporciones integrales en cualquier parte del trabajo. Así, cualquiera que esté comprometido en ella debe comprender el significado y el origen del tema principal"¹¹.

⁶ En H. M. WINGLER, op. cit., p. 65.

⁷ W. GROPIUS, *The new Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935, p. 92.

⁸ W. GROPIUS, *Idee und Aufbau*, trad. ingl. en *Bauhaus 1919-1928*, ed. a cargo de H. Meyer, I. y W. Gropius (1938), Boston, 1959 (3.^a ed.), pp. 25 y 26.

⁹ *Ibid.*, p. 27. Cfr. también el opúsculo de 1926, en H. M. WINGLER, op. cit., página 110.

¹⁰ W. GROPIUS, *Idee und Aufbau...*, cit., p. 26.

¹¹ La alusión a las Academias, a las que Gropius reprocha no sólo su intento de codificar un rígido cuerpo teórico, sino también *no haberlo conseguido*, justifica las inteligentes observaciones de R. BANHAM en *Teory and design in the First Machine Age*, Londres, 1962 (2.^a ed.), p. 15, esp., pp. 281-282, en las que se alude a una "concordancia con ideas francesas —particularmente con la *Grammaire* de BLANC—, concordancia que ha contribuido a la creación del estilo

Esta contradicción persistirá. Aunque Gropius sustituya determinadas expresiones, más ingenuamente codificadoras, como la referencia a la "estética de lo horizontal"¹², por las reelaboraciones sucesivas (en *The New Architecture* y en *Scope of the Total Architecture*), y evite después afirmaciones como ésta —contenida en la carta de enero de 1923 a la Academia de Arte de Weimar, para ilustrar la propuesta de decoración del atrio por parte de Schlemmer con sus estudiantes...: "... demostración de las leyes y de las formas artísticas generales y elementales... colores primarios, como en el círculo de los colores (Runge, Ostwald), formas primarias de 1, 2 y 3 dimensiones (cubo, pirámide, esfera, cilindro, punto, línea, círculo, cuadrado, elipse...)"¹³; sin embargo, el tema de la "unidad formal" no será rechazado en absoluto. Estando así las cosas, no bastará la reiterada afirmación contraria de no *querer* crear un "estilo Bauhaus" para resolver la polémica.

Ante todo está el ataque "desde la izquierda". En la carta de dimisión de agosto de 1930, Hannes Meyer esbozaba en estos términos la gestión Gropius: "Toda dirección hacia una escuela de design que satisficiera las necesidades normales de la vida estaba interceptada por teorías preconcebidas. El cubo era la gran pasión y sus lados eran amarillos, rojos, azules, blancos, grises y negros. Este cubo 'Bauhaus' se le daba a los niños para que jugaran con él y se entretuvieran con las otras nuevas cosas brillantes de la Bauhaus. El cuadrado era rojo. El círculo era azul. El triángulo era amarillo"¹⁴. Y al presentar la exposición en la U.R.S.S. en 1931... "el gran realce dado al cubo, al ángulo recto y a los colores fundamentales en la construcción y en la decoración, contribuyó al 'estilo bauhaus'...", el cual "se convirtió así muy pronto en la enfermedad infecciosa de la arquitectura alemana de los últimos años"¹⁵. Este tipo de valoración —que bastaba, nótese, para definir toda la Bauhaus, y por añadidura toda la experiencia occidental— recorrerá desde ese momento en adelante (acabado ya el

internacional" (282). Afirmaciones en el mismo sentido aparecen también en *Scope of Total Architecture* (ed. cit., p. 32), remitiéndose al ejemplo de "base teórica", arriba mencionado, indicado por el contrapunto musical. Gropius plantea la exigencia de hacer asimilar profundamente los principios de la nueva arquitectura a los aspirantes que *osan* aspirar al respectivo diploma, con acentos severamente selectivos (Cfr. p. ej. *The New Architecture...*, pp. 80-85), que se corresponden con la real cordedad de la enseñanza impartida. Todo lo cual desmiente rotundamente, siempre que se observe en profundidad, la afirmación de Wingerl, de acuerdo con la cual, "La Bauhaus se caracterizó por una actitud antiacadémica desde el principio" (op. cit., p. 18), y más adelante que "las ideas teóricas eran un poco sospechosas" (!), *Ibid.*

¹² W. GROPIUS, *Idee un Aufbau...*, cit., p. 28.

¹³ En H. M. WINGLER, op. cit., p. 64.

¹⁴ H. MEYER, *Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus*, 1930. Carta abierta al burgomaestre Hesse de Dessau en "Das Tagebuch", Berlín Ag., 1930.

¹⁵ H. MEYER, *Introducción* al catálogo en op. cit., p. 104.

trabajo de unión de Lisitski) la crítica soviética y gran parte de la marxista observante, en general.

Pero, como bien sabemos, la objeción circulaba. El crítico P. Westheim, amigo de Kokoschka, escribía a modo de comentario de la exposición de 1923: "en las escuelas de artes y oficios los alumnos padecen el tormento de estilizar hojas de col de la naturaleza; en la Bauhaus la gente padece el tormento de estilizar cuadrados de la idea... El talento es un cuadrado, el genio es un cuadrado absoluto"¹⁶. Dentro de la propia Bauhaus (dando la razón a la afirmación de Gropius de que "la crítica es más severa en la Bauhaus que en cualquier otro lugar"), en un importante artículo de objeción al slogan "reformador" de Gropius "arte técnico —una nueva unidad", Georg Muche— hablaba severamente en 1926 de la tentativa de relacionar la producción industrial y las adquisiciones del arte abstracto, que había desembocado en "un nuevo estilo que rechaza la ornamentación como un legado de la antigua cultura artesanal, pero que a pesar de esto sigue siendo decorativo... Así nace una arquitectura que utilizaba formas que parecían sorprendentemente modernas a pesar del hecho de que su tecnología no podía sino permanecer anticuada... Esta arquitectura no es de hecho nada más que una nueva voluntad de estilo en el sentido tradicional de las bellas artes... La línea recta se convirtió en el idioma formal del arquitecto"¹⁷. Y Klee —en aquella que parecería una polémica, sobre todo con el Vorkurs de Moholy-Nagy y Albers, que habían sucedido a Itten en la primavera de 1923— apuntaba: "formalismo es forma sin función. Hoy día vemos en torno a nosotros formas exactas de todo tipo; queriéndolo o no el ojo engulle cuadrados, triángulos, círculos, elaboraciones de todo tipo como tramas de alambre sobre vigas, triángulos sobre barras, círculos sobre palancas, cilindros, esferas, cúpulas, cubos más o menos elevados y en una multiplicidad de efectos combinados"¹⁸. En fin, la acusación de formalismo vino también, por ejemplo, del ambiente americano¹⁹.

2.

Está claro que a todos ellos les interesaban poco las intenciones y las seguridades. Hablaban de algo evidente. Frente a esta eviden-

¹⁶ Cit. en H. M. WINGLER, op. cit., p. 69.

¹⁷ G. MUCHE, artículo publicado en la revista "Bauhaus", vol. 1, n. 1. Dessau, 1926.

¹⁸ P. KLEE, primera redacción, sin fecha, de *Exakter Versucht in Bereit der Kunst* (1928), en *Teoria della forma e della figurazione* (1956), Milán, 1959, p. 60.

¹⁹ Cfr. por ej. J. F. LEVY, *Bauhaus and Design 1919-1939*, en "Architectural record", vol. 85, n. 1, enero, 1939, pp. 71 y 118; en particular la objeción de que "arquitectura y productos... podrían y deberían ser directa expresión, y no reflejo formal, del dominio de las técnicas modernas" (p. 71).

cia Gropius no era indiferente a una contradicción entre intenciones y hechos: como hemos visto, la afrontaba transfiriéndola a la teoría. Si hubiera querido hubiera tenido buen juego volcándola sobre algún adversario, en primer lugar sobre Meyer. Pero su ambición era mayor: era la de vencer, no la de perder con alguien. De este modo, Gropius exhibe una gama extremadamente interesante de complicaciones autoteóricas sobre este punto. Por un lado intenta explicar en términos distintos del *formalismo* la homogeneidad del lenguaje, y la atribuye a la "objetividad práctica de la enseñanza de la Bauhaus". Se trata de una llamada, aunque prudente, al cientificismo de cierta teoría de la forma y del color: el "lenguaje de la visión", el "conocimiento científico de los fenómenos ópticos objetivamente válidos"²⁰, análoga, según una referencia recurrente, al contrapunto en música. Sobre esta base es posible un contrataque. Esa uniformidad, que ya no es embarazosa, se hace positiva: "el factor esencial del trabajo de la Bauhaus fue que, al pasar el tiempo, se puso de manifiesto una cierta homogeneidad de los productos: eso constituyó el resultado de un espíritu, conscientemente desarrollado, de trabajo en colaboración..."²¹. Por añadidura, se trata en este punto de justificarse por la "desigualdad formal" de los primeros años: "el método pedagógico adoptado aseguraba una lenta evolución orgánica y conducía a la genuina unidad formal que alcanzaron en los últimos años todos los proyectos de la Bauhaus"²².

En esta línea percibimos evidentemente la persistencia del tema del *Zeitstil* y de la referencia artesano-medieval. Pero he aquí que vuelve la afirmación de que "la homogeneidad no residía en rasgos estilísticos externos"²³, lo que nos remite al punto de partida. Al querer explicar una uniformidad de lenguaje sin hacer intervenir una convención estilística, Gropius ha acabado por negar el hecho mismo del que había partido.

Es impresionante ver cuántos comentaristas han recorrido después la misma aporía, que se manifiesta de este modo como constitutiva de uno de los más persistentes obstáculos mentales de la ideología del movimiento moderno.

El punto que se refiere al problema capital de la construcción y del empleo de un lenguaje formal en la arquitectura, y las "paradojas" de su codificación, es el tema principal de mi ensayo, y constituye también uno de los motivos por los cuales entre la Bauhaus y nosotros hay una relación todavía inmediata, una continuidad concreta: continuidad de numerosos elementos de una problemática y de

²⁰ W. GROPIUS, *The New Architecture...*, cit., p. 91; y *Scope of...*, cit., p. 69.

²¹ *Ibid.* p. 36.

²² *Bauhaus 1919-1928*, cit., p. 40, corroborado además en *Scope of...*, cit., página 69.

²³ *Ibid.*

un lenguaje, persistencia tanto de algunos interrogantes no resueltos como de algunos modelos.

Al tema del lenguaje "racionalista", ese vasto y atormentado proceso de consolidación en una *koinè*, se unen necesariamente otros temas, que, aunque nos veremos obligados a tratarles superficialmente, son fundamentales para individualizar la contribución de Gropius y de la Bauhaus a aquel proceso: el tema de la redistribución de los valores que se atribuyen a diversos centros de promoción de la cultura arquitectónica entre las dos guerras, el tema de la naturaleza de las diversas influencias, el del análisis correcto de las autointerpretaciones, el de la didáctica. En particular sigue abierto el problema clave de la enseñanza de la arquitectura en la Bauhaus, paradójicamente central y ausente al mismo tiempo, al menos hasta Hannes Meyer.

Con Meyer es cuando algunos temas críticos ya desarrollados marginalmente alcanzan el centro de las autoteorizaciones de la Bauhaus: esta fase, que es de modificación profunda de la escuela, anticipa, en parte, dentro de ella los temas implicados por la vasta producción crítica próxima y, sobre todo, conectada a la Bauhaus. Así, hay una serie de tipificaciones —la alternativa "funcional-racional" en Behne, la "artista-técnico" en Gropius, Muche, Meyer, etc.— que plantea un problema permanente en muchos aspectos y que remite a la antítesis "método-sistema". Encontramos también en este lugar el problema de la aclaración de las implicaciones sociales de la arquitectura y, para una crítica marxista, el del sentido de la relación ideológica —con la base social y económica— de la producción y de la teorema arquitectónica. En nuestro caso, el tema de la connivencia "reformista" y "socialdemócrata" de Gropius con el capitalismo²⁴, se ha convertido en punto de partida y de llegada, al mismo tiempo, más que *problema* crítico, también y sobre todo para los que hoy, creyéndose en el Juicio Final, emprenden la misión de extender esas imputaciones a todo el movimiento moderno.

Al volver a discutir las autointerpretaciones del movimiento moderno, la crítica postbélica ha ejercido con nerviosismo un deber como si se tratase sólo de un inquietante e incierto derecho: una actitud adolescente de "rechazo del padre" que está en patético contraste con las declaradas veleidades de un maduro distanciamiento. De ello se derivan descompensaciones diversas, agravadas ahora por la tentación de emplear en sus posibilidades "extremas" el procedimiento de la desmitificación ideológica (algo que, condicionado como está por diversas modas recientes, y por un inconfesado estetismo, podríamos llamar un "pop-marxismo": la revaloración del marxismo vulgar en cuanto vulgar, superando con desdén refinamiento *pop* los medio-

²⁴ Condicionante para la crítica en términos generales, la formulación "conciliadora" de esta tesis en el importantísimo ensayo de C. C. ARGAN, *Walter Gropius y la Bauhaus*, ed. cast., Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

eres escrupulos respecto al extremismo y a la intolerancia)²⁵. He aquí, pues, como producto secundario pero sintomático de estos ejercicios, la pérdida del sentido de las proporciones que aparece en las caricaturas de "historia de los estados" aplicadas a un ámbito como el de la Bauhaus, dentro del cual pueden hacer más historia las idiosincrasias episódicas, las relaciones personales, los incidentes prácticos, que los hechos generales y las ideas.

En este orden de preocupaciones, es un serio riesgo el de una crítica que, en el mismo momento en que considera que realiza precisamente su definitiva "desmitificación", por el contrario, no sale del terreno de las autointerpretaciones. Esta crítica hace chocar las teorías entre sí, en vez de hacerlas chocar con los hechos, con la realidad de la concreta producción arquitectónica. La conciencia de la exasperación intelectualista a que da lugar, produce una interesante versión actualizada de la desconfianza en las "intenciones de los poetas" que Croce tomaba como consigna de De Sanctis y dejaba en herencia a sectores extremadamente amplios de la cultura italiana. Mientras que la estética crociana huía de la tarea de relacionar las poéticas con la producción artística limitándose al segundo término, deshistoricizado por el brebaje de universalistas categorías del juicio, hoy se vislumbra la posibilidad de evitar esa misma verificación a través de la exasperación de un marxismo determinista. A la concitación de las teorizaciones sigue el *largo maestoso* de su neutralización mediante la comprobación de que no se trata más que de apariencia: "orden y desorden, en tal acepción, acaban por oponerse entre sí. Leídos en sus reales significados históricos, no existe contradicción entre constructivismo y 'arte de protesta', entre racionalización de la producción constructora y subjetivismo informal e ironía *pop*, entre plan capitalista y caos urbano, entre ideología de la planificación y poética del objeto"²⁶. Todas desarrollan una función de cobertura del capitalismo. Esta lectura de Tafuri contiene, en mi opinión, algunas consecuencias aunque sea implícitas, extremadamente positivas, y está próxima de un modo fascinante a la diagnosis del punto de vista que reivindica la autonomía —aunque sea *determinada*— de la arquitectura; y prometo volver sobre esto en otras ocasiones. Lo que ahora me interesa poner de relieve son los riesgos de una presunta remisión a los "hechos", a los "significados históricos reales", que yendo directamente al exterior, a la estructura económica, deja fuera a la arquitectura con toda su problemática concreta —tipológica, lingüística— especialmente allí donde las autoteorizaciones se han puesto de acuer-

²⁵ Cfr. P. PORTOGHESI, *Autopsia o vivisezione della architettura?*, en "Controspazio", n. 6, noviembre, 1969. Donde se habla del riesgo de "un 'refinado' retorno a las posiciones que el mismo Engels calificaba de 'marxismo vulgar'" (página 6).

²⁶ M. TAFURI, *Per una critica della ideologia architettonica*, en "Contropiano", n. 1, enero-abril, 1969, p. 77.

do, por un convergir de sus lógicas internas, en deformar y eludir sus temas. En este sentido he hablado de incapacidad de superar realmente, donde es necesario, las autointerpretaciones (y no en forma de una desconfianza genérica en clave de "desenmascaramiento ideológico", no menos que desconfianza crociana en las "intenciones de los poetas", en la legitimidad de una teorización disciplinaria). Porque lo que puede surgir de una mera comparación entre *las poéticas* —y que no puede ser enriquecido en ese plano, por la remisión a lo externo, a la estructura económica— tiene que ver con lo que éstas dicen y sobre todo con aquello en lo que se contradicen (o creen hacerlo); mientras que, por el contrario, no es cierto en absoluto que aquello en lo que están de acuerdo, o que se callan sea cierto o merezca ser silenciado.

3.

En los centros de producción teórica se está de acuerdo en que en los años veinte la Bauhaus ocupaba un puesto de primerísimo plano; más aún, que había sabido, de hecho, recoger en el más eficaz "sistema de conciliación" los mayores frutos del filón constructivista de la arquitectura moderna. Las más o menos recientes impugnaciones a la "ortodoxia" del movimiento moderno (empezando por aquellas de las que se lamentaba Marston Fitch²⁷, dirigiéndose a los primeros quince años de inquietud postbélica para llegar hasta hoy) tienen en común, por lo general, con los antagonistas, con la apologética corriente de la arquitectura moderna, la aceptación del navel decisivo de la Bauhaus y también la tendencia a la identificación de ésta con la dirección de Gropius. Ahora bien, no faltan buenas razones para esta actitud —pero están separadas de las malas.

Una primera consideración se refiere propiamente, y de modo más preliminar, al método historiográfico. Está demostrado que la conciencia de la complejidad del hecho de la Bauhaus no basta por sí misma para eliminar los peligros de la categorización ahistórica y legalista, por el hecho de que, en el fondo, a ningún historiador se le han ocultado las dificultades y los contrastes de la evolución de la Bauhaus. La periodificación de la Bauhaus ha comenzado en su mismo seno. Los acontecimientos, por ejemplo, han sido interpretados por los sucesores como progresos sobre el planteamiento de los predecesores²⁸. Este tipo de desarrollo tiene, sin embargo, un segundo

²⁷ Cfr. J. MARSTON FITCH, *Walter Gropius*.

²⁸ Cfr. p. ej. W. GROPIUS, lección inaugural de los cursos de Dessau en 1926 acerca de la superación de "los malos entendidos" iniciales, en H. M. WINGLER, op. cit., p. 125, así como S. MOHOLY-NAGY, *Moholy-Nagy, experiment in totality*, Cambridge Mass, Londres, 1969², sobre la "victoria" constructivista —de la cual la llamada de Moholy-Nagy en 1923, constituye un episodio determinante— sobre el planteamiento expresionista (pp. 34-35), etc.

sentido evidentemente tendencioso. La periodificación de Giedion, que hereda su sentido, es ejemplar. Se trata, con el afluir de personalidades como Klee, Kandinsky, etc., hasta Moholy-Nagy, de una progresiva “preferencia por los movimientos abstractos”, y sucesivamente, después de Dessau, de la consecución de un “estrecho contacto con la industria”: un proceso cuya marcha tiene un sentido preciso y, en el planteamiento de Giedion, claramente positivo²⁹. Por tanto, este tipo de segmentación y de complicación no pone ni siquiera mínimamente en discusión la legitimidad de una *simplificación* concluyente, que correspondería a la Bauhaus “madura”, asumida como punto de llegada de una evolución consciente y orgánica.

Pero hasta una historiografía que insiste en la permanencia de contradicciones dentro de la Bauhaus puede desembocar a su vez en determinado tipo de simplificación, aunque luego el juicio sobre ella, sobre la Bauhaus como un todo único, resulta naturalmente y en muchos sentidos muy distinto del de la apologética. En un ensayo como es el recientísimo de Francesco del Co, introducción a una selección de escritos de Hannes Meyer, la “serie de ambigüedades y mixtificaciones” de la gestión Gropius no impide que “se vaya delineando ya —después de 1922— definitivamente una línea de tendencias, sobre las que se desarrollará la Bauhaus”³⁰. La tendencia que se acentúa con la exposición de 1923, ocasión para el primer producto de la escuela a escala de construcción urbana —la Haus am Horn—, y más aún, después de 1925, con el traslado a Dessau, es la de “volver a la realidad” contando con la producción, sus técnicas y sus formas políticas, es la “tradición de la vanguardia” de la que Gropius era ya promotor cuando en documentos para el Werkbund citaba ampliamente a Ford (y, podemos añadir, ya en el memorándum a Rathenau de 1910). La línea de tendencia que la Bauhaus, aun entre mil contradicciones y de modo incompleto emboca, y que construiría por debajo de los motivos más epidérmicos de contraposición, el elemento de continuidad esencial entre la Bauhaus de Gropius y la de Meyer, es ilustrada con referencias a De Stijl y a Lisitski, e incluso se concilia con Dadá: en suma, persiste el motivo de la preeminencia de la Bauhaus en el panorama de la vanguardia europea. Y ya que también ellas pertenecen a esa línea más general, las ambigüedades, las mixtificaciones y las contradicciones de Gropius se vuelven fatales. Esa lógica interna que para Giedion era cristalina y abierta sobre el futuro, se convirtió en una lógica contraída, cerrada en una tautología disfrazada, destinada a la crisis, línea que Meyer, a su vez, se afirma que “aclarará”, pero para invertir la tautología sobre sí misma y precipitar irremediablemente la crisis (de hecho no se ha concedido ninguna “salvación”, “porque es inútil debatirse en el interior de

²⁹ Véase S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura* (1941), Milán, 1954, páginas 472 y ss.

³⁰ F. DAL CO, op. cit., pp. 37-38.

cápsulas sin salida”)³¹. Estando así las cosas, la Bauhaus sigue siendo tan protagonista como antes, aun cuando lo sea de una medio tragedia en vez de un poema épico. Aunque la unidad no es ya absoluta y total, sigue siendo, sin embargo, detrás de una serie fatal de contradicciones, sustancial: se trata, más bien, de una coherencia que *entraña* esas contradicciones; más allá, la aclaración está en la autodestrucción de la escuela de arquitectura como arquitectura-arte, tanto como escuela. Y sobrevive también, como hemos visto, la marcha progresiva —aunque culmine en la negación estética de Meyer, en vez de en la madura síntesis del sistema de conciliación gropiusiano. Pero sobre todo sobrevive la convicción de que la importancia, el sentido, tanto de la Bauhaus como de otros centros y grupos, está en su producción teórica— o también simétricamente en la inversión de sus teorizaciones y autoanálisis realizado a través del desenmascaramiento ideológico, que puede coincidir, en algunos casos (aquí a través de Meyer) con el encuentro en una formulación teórica distinta. La calidad y la naturaleza de la producción arquitectónica resultan casi una cláusula colateral, una condición que permite, más que nunca, hacer operante, *hacer* aparecer esa importancia. No se percibe entre esta producción y la teoría ningún otro choque que el de la incapacidad de la arquitectura realizada para atenerse a los programas; contraste que todavía se puede volver a asumir significativamente a nivel teórico, como inadecuación de la arquitectura para reconocer sus propias relaciones con la realidad económica y social: para reconocer, por ejemplo, que el capitalismo avanzado “hace de ella su propia ideología de fondo, poniendo de su parte las superestructuras”, o algo parecido³².

Contra las deformaciones de este tipo, que resuelven todos los problemas a un nivel por así decir pre-disciplinario (como también, en gran parte, pre-historiográfico; asignando a la historiografía disciplinaria un trabajo tan minucioso como poco atrayente de contabilidad de los destrozos, en forma de una “confirmación” interminable) creo que se reivindica la integridad de la tarea crítica. Ante todo, se trata de comprobar la complejidad real de la misma producción “teórica” que se tiene enfrente: no solamente las enunciaciones de principio de Gropius —para seguir con nuestro tema— sino el vasto panorama de las opiniones contrastantes, de los ecos críticos, de los documentos “menores” —como los programas didácticos, etc. Se trata, a continuación, de dirigirse a la producción arquitectónica y artística— y no tanto, necesariamente cada vez, a la masa de esta producción interrogándola analíticamente, como al *problema* de esta producción, que tiene una evidencia en sí, e interviene al mismo tiempo con las teorizaciones llamándoles la atención sobre esos puntos en los que tienden a ser mudas o evasivas. En efecto, no se trata de una invi-

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² M. TAFURI, op. cit., p. 72.

tación a ocuparse de obras *en lugar de* ideas: creo haber sido explícito al rechazar la condena crociana de las "intenciones de los poetas". El problema sigue siendo para mí, por el contrario, el de la *correcta formulación teórica*, y por eso implica la comparación de teoría y realidad proyectual y artística —una comparación en la que la "teoría" desborda continuamente, como los "tableaux didactiques" de Picasso y de Klee, de la página a la tela y al espacio.

Al fin podremos volver sobre las grandes generalizaciones: la Bauhaus, el "racionalismo alemán", y, también, el "movimiento moderno". Creo que ellas tienen su propia legitimidad, aunque no sea la de los compactos sistemas teóricos o la de los desencadenados engranajes del determinismo económico. Esta unidad, parcial y condicionada por nuestro momentáneo interés, podrá también darse en contraste con las autointerpretaciones y hasta con los hechos históricos: dependerá sobre todo de ese tipo peculiar de *hechos* que son nuestras elecciones. Es decir, se trata de reconocer la naturaleza de nuestra *tendencia*, librándola de los mitos teóricos que deforman, infantilizándolas, sus responsabilidades cognoscitivas. Bajo esta luz, la apologetica del movimiento moderno que hemos percibido, por ejemplo, en Giedion, no hace nada incorrecto al simplificar la Bauhaus en los fines de la tendencia. Sin embargo, actúa incorrectamente al proponer esa simplificación como un hecho histórico en vez de como una lectura orientada en función de un programa.

4.

En primer lugar, para una correcta investigación histórica se debería plantear, por tanto, el problema de la situación de equilibrio de la Bauhaus en relación con los demás centros de la arquitectura moderna. Es cierto que, sobre todo después de 1930, son muy numerosos y autorizados los reconocimientos de un papel absolutamente preeminente de la Bauhaus. Eduardo Persico, en 1934, habla del "estilo Bauhaus" como del "... monumento más insigne del trabajo humano en este siglo"³³, y en 1936, Nikolaus Pevsner³⁴, habiéndose apenas trasladado a Inglaterra, dará la interpretación de la Bauhaus que será definitiva para la fase de expansión cuantitativa del movimiento moderno: la Bauhaus como meta de la tradición de un siglo de arte moderno a escala internacional. Acogiendo todos los mitos autoteóricos del racionalismo contemporáneo, Pevsner institucionaliza también esa interpretación sociológica —ambiguamente antiestética— que se convertirá en el terreno sobre el que insistirán hasta hoy apologetas y detractores. Habiendo concluido ya la fase alemana de

³³ En E. PERSICO, *Tutte le opere 1923-1935*, Milán, 1964, p. 177.

³⁴ N. PEVNER, *Pioneros del diseño moderno* (1936), ed. cast., Buenos Aires, 1963.

la Bauhaus, y habiéndose determinado una distribución político-geográfica determinante de sus protagonistas, he aquí establecida también, de manera definitiva para la cultura occidental, la progresión de las subsunciones invertidas: de la arquitectura moderna al racionalismo alemán, de éste a la Bauhaus y de la Bauhaus a Gropius. En 1935, Gropius, ilustrando para el *english speaking world* su propia experiencia antes del exilio, había impulsado totalmente esta deformación, no sólo al tachar de "conflicting theories" y de "dogmas enunciated in architects' personal manifestos"³⁵ a toda la vanguardia, sino también, por lo que se refiere a la transvasación de la Bauhaus a su persona, proporcionando un equipo ilustrativo limitado casi exclusivamente a sus propias obras, y entre éstas, en mayor medida, a obras extrañas a la Bauhaus; así como proponiendo una continuidad plena entre lo que había dicho en la época de Weimar (véanse los fragmentos, muy utilizados, de *Idee und Aufbau*, de 1923) y cuanto había teorizado mientras era director del *Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen* (véase la controversia de 1929 sobre *Flachbau* y *Hochbau*, es decir, entre casas altas y casas bajas)³⁶. Un resultado análogo obtendrá, en lo que a la historia interna de la Bauhaus se refiere —y de modo tanto más capcioso en la medida en que se trata de un registro de documentos— el volumen, preparado por Gropius, con su mujer y con H. Bayer, *Bauhaus 1919-1928*, aparecido inmediatamente después de su traslado a América en 1928.

Sin embargo, sólo pocos años antes, la situación era completamente distinta. Así, por ejemplo, en el mismo Persico, antes de 1933, las citas de Gropius y de su escuela son rápidas y distraídas; un artículo de 1931, dedicado a la exposición de arquitectura de Berlín, ni siquiera hace referencia a ellos³⁷; y, por otro lado, a propósito de Alemania, Persico continuará acentuando la casa obrera, la producción para las "grandes masas", las investigaciones tipológicas, y en tal

³⁵ W. GROPIUS, *The New Architecture...*, cit., p. 20.

³⁶ Cfr. los ensayos de la III parte de *Scope of...*, cit., part. (pp. 141 y ss.) *Flach-Mittel-oder Hochbau?*, a su tiempo publicado en "Das Neue Frankfurt", en 1931. En *The New Architecture* Gropius afirma que "se encuentra en inmediato contacto con el lado práctico de todos los problemas para cuya solución fue planeada la Bauhaus" (p. 97). Nótese la observación, por lo demás controvertible, de que la Bauhaus había sido "planeada" para los "problemas de gran escala" (tema este que, como tal, no aparece en Dessau hasta la *Siedlung Törten*; Véase el artículo *Preparación sistemática para la construcción residencial racionalizada*, en "Bauhaus", vol. 1, n. 2, 1927, en H. M. WINGLER, op. cit., pp. 16-27); por otra parte, nótese también el evidente énfasis de la continuidad de los intereses de Gropius. Toda la composición de la III parte de *Scope of...*, incluyendo ensayos del año 24 y del 31 —incluidas también las colaboraciones tardíamente "berlinesas" con Martin Wegner en el 43— debe ser considerada con este espíritu.

³⁷ *Una mostra a Berlin*, en "La Casa Bella", julio, 1931.

caso (cuando no alude más o menos explícitamente a un "traje") hablará de Taut, May o Haesler más bien que de la Bauhaus.

1935
Reyner Banham, en el artículo que citamos en este número, hace coincidir con la penetración de la traducción inglesa de *Von Material zu Architektur* de Moholy-Nagy, de 1935, el definitivo descubrimiento anglosajón de la Bauhaus. En efecto, puede ser instructivo el examen de un año de *The Studio*, una revista londinense que, sin ser ni disciplinaria ni tendenciosa (y, en parte precisamente por eso) mantenía contactos articulados con el continente. El año 1929 no es uno cualquiera: aparece la traducción inglesa de *Urbanisme* de Le Corbusier (registrada en la revista con notas y comentarios), y la edición inglesa, contemporánea a la berlinesa del libro de Taut *Die neue Baukunst*, patrocinada, precisamente por la revista. Con tal motivo aparecen varios artículos redactados en Alemania o sobre Alemania. Dos de Taut (uno de ellos sobre la situación en Alemania y el otro sobre el mismo argumento pero referido a Inglaterra), uno de H. Schröder, uno de W. Gaunt. En ellos, así como en la sección mensual de Berlín bajo el título *Current Events in the Art World*, no se cita a la Bauhaus ni una sola vez. La ausencia es tanto más significativa si se considera que la revista concede gran atención a las artes aplicadas (precisamente en aquellos años incluye, entre otras, una serie de colaboraciones sobre las escuelas inglesas de artes y oficios, entre ellas la muy importante de Leeds³⁸, profundamente integrada con la industria en formas ampliamente consolidadas que evocan la Bauhaus madura, y que se convertirá, de hecho, hacia 1940, en el principal lugar de aplicación de la didáctica de exportación del *Vorkurs*, como recuerda Banham); y que en la información a escala internacional demuestra una insólita apertura (está bastante documentada, por ejemplo, la escenografía soviética, se dedica un artículo a la escuela de pintura del Vchutemas, etc.).

Observaciones análogas —limitadamente con respecto a la fortuna crítica de la Bauhaus— nacen de una revisión de la publicística americana de un período más tardío. Es de gran interés comprobar que precisamente en ese último período de los años treinta que ve la transferencia a U.S.A. —en cuatro centros de la faja centro-oriental entre Chicago y Nueva Inglaterra— de algunos de los más eminentes representantes de la Bauhaus (desde Gropius a Mies, Hilberseimer, Peterhans, Moholy-Nagy, Breuer, Shawinsky, Albers) las dos mayores revistas americanas de arquitectura, "Architectural Record" y "The Architectural Form", dedican a la Bauhaus y a sus propias reliquias

³⁸ *Art Schools and Industry-Leeds*, en "The Studio", junio, 1932. Donde se señala que la escuela sirve un área metropolitana de dos millones de habitantes, tiene más de 1.000 estudiantes, trabaja en conexión con muchas de las 99 grandes industrias de la ciudad, incluso a través de órganos consultivos oficiales, y que su gama de actividades va desde la imprenta a la moda, la publicidad, el tejido, la decoración y la arquitectura.

americanas, una atención verdaderamente escasa. Con excepción de la dirección de Gropius con ocasión de su instalación en Harvard, aparecida en "Record" y de los escasos sueltos en los periódicos acerca de las aventuras administrativas, sobre todo del atormentado *New Bauhaus* de Moholy-Nagy en Chicago, no encontramos nada más que un registro de la actividad profesional —y casi exclusivamente de Breuer y de Gropius. Se publican recensiones de *Bauhaus 1919-1928* que son más bien pálidas y apresuradas. Así ocurre que algún lector llega a impacientarse. En una carta de 1939 a "Forum"³⁹ se pide a la revista que se decida a dedicar un número a la actividad de los grupos, formados sobre todo de *ex-Bauhäusler*, que actúan en Harvard, en la School of Design de Chicago (*ex-New Bauhaus*), en el Armour, en el Black Mountain College, y, en general, que salga del aislacionismo y registre los ecos de la cultura arquitectónica europea, prosiguiendo la iniciativa de breve duración de la revista "Plus". Sin embargo, no es suficiente una voz como ésta para cambiar el panorama: baste decir que cuando "Forum" decida, en octubre de 1940, dedicar un número monográfico a la *design decade 1930-1940*, número literalmente henchido de objetos de uso de producción en serie, la Bauhaus no aparece en absoluto, ni siquiera como referencia. La atención mayor que se dedicó a la Bauhaus durante todo el período de tiempo que va al menos hasta 1941, fue un artículo-recensión de los libros de Moholy-Nagy (la traducción citada de *Von Material zu Architektur*) y de Gropius-Bayer, sobre el que volveremos, que no por casualidad tiene un tono marcadamente polémico⁴⁰.

Podemos concluir, en base a este pasaje, necesariamente apresurado y parcial, que la influencia de la Bauhaus en Inglaterra, y más aún en América —es decir, en ese mundo anglosajón que a la larga se convertirá en el depositario de su "método" y de sus "contenidos", a nivel tanto aplicativo como crítico— fue tardía y fatigosa; y también, si añadimos a los precedentes algunas otras observaciones, que ni siquiera en la Europa continental existió, hasta la posguerra, una aprobación demasiado amplia en torno a la tesis de la preeminencia de la Bauhaus.

Es cierto que desde el principio Gropius pudo registrar con orgullo el interés por su iniciativa (a decir de él, habrían aparecido ya en julio de 1920 cerca de doscientos artículos sobre la Bauhaus)⁴¹ —interés que justificó, por ejemplo, la expedición a Weimar de Van Doesburg, o la búsqueda por parte de diversos autores de un puesto

³⁹ En "The Architectural Forum", vol. 71, n. 6, diciembre, 1939, p. 26.

⁴⁰ Cfr., *Supra*, n. 19.

⁴¹ Cfr. el discurso ante el *Landtag* de Turingia, 9 de julio, 1920. Extracto en H. M. WINGLER, cit., p. 42-43 (Cfr. más adelante: "Documentos didácticos" 2. en este mismo volumen).

en los *Bauhausbücher*, como en el caso de Oud⁴². Pero también es legítimo sostener, como hace Banham, que la Bauhaus fue al fin “una concepción completamente berlinesa, aunque localizada en otros sitios”, y que “en términos de crecimiento del movimiento moderno, la mayor contribución de Alemania fue en sí misma la cantidad de personalidades y de edificios producida por Berlín”⁴³. En el citado artículo de Gaunt en *The Studio* (diciembre de 1929), titulado *A Modern Utopia? Berlin —The New Germany— the New Movement*, dirigido todo él al nexo política-arquitectura, a los temas tipológicos, a la actividad del Gehag, se lee que “si el nuevo movimiento está realizando una utopía, se la deberá individualizar en Alemania, y su centro será Berlín”. En el contemporáneo *Die Neue Baukunst*, el juicio de Bruno Taut es más elocuentemente panorámico, y se diría que ha inspirado la opinión de Banham: “La arquitectura moderna en Alemania —escribe— se concentra en torno a algunos centros, entre los cuales hay que nombrar como verdaderos y propios polos, aunque con caracteres diversos, a Hamburgo, Frankfurt y Berlín... En Berlín, que parece más bien un gran crisol en plena ebullición, el hecho importante es que allí vive un gran número de arquitectos influyentes... Centros secundarios: Breslavia, Magdeburgo, Stuttgart, Colonia, Altona, Karlsruhe y Dessau, gracias a la presencia de la Bauhaus de Gropius”. Piénsese que ésta es quizá la única ocasión en todo el libro en que Taut se refiere a la Bauhaus; delineando después una historia de ella que aun en la rapidez del esbozo parece severamente reducida: la Bauhaus “estuvo en una primera época bajo la influencia de De Stijl, para volverse después hacia Le Corbusier, y para desembocar por fin en la simple meta prefijada de una producción para la industria”⁴⁴.

Dejando en suspenso los problemas suscitados por el mérito de este juicio, merece la pena notar que la importancia tan relativa atribuida por Taut a la Bauhaus se encuadra en una distribución de centros de actividad, de la que se desprende el carácter fragmentario, y esencialmente urbano, de la arquitectura alemana. Los centros principales son grandes ciudades donde se desarrollan programas constructivos de notable aliento. Esta coincidencia de iniciativa política y de vivacidad de las culturas regionales y urbanas marcadamente distintas (pensemos, por ejemplo, en las tendencias separatistas que actuaban todavía en el curso de la revolución de los consejos y después en el ‘strasserismo’) conduce a una proliferación de los centros que se concentran sobre todo en la faja centro-septentrional, sajona y brandemburguesa, pero que ni siquiera en este ámbito llegan a con-

⁴² Cfr., las declaraciones de OUD a BEHNE, cit. por U. CONRADS, introd. a la reed. de A. BEHNE, *Der moderne Zweckbau*.

⁴³ R. BANHAM, op. cit., p. 275.

⁴⁴ B. TAUT, *Die moderne Baukunst in Europa und America*, Stuttgart, 1929, página 44.

figurar una precisa línea común —baste considerar la experiencia del Hamburgo de Schumacher. Por muchos aspectos, incluso en el de la coincidencia de un centro con una escuela en lugar de con una política de construcción, la Bauhaus pertenece a esta realidad fragmentada, ligada a la imprescindible dimensión urbana. Sin embargo, vive también de la relación con Berlín y, por medio de Berlín, busca claramente un auditorio internacional.

Ya se ha hecho el análisis más de una vez: se traza directamente una línea histórica evolutiva siguiendo a la Bauhaus en su aproximación, geográfica incluso, a Berlín, desde el planteamiento aún muy condicionado por las circunstancias locales, en la Weimar económica y culturalmente aislada y arcaica en el centro de la Turingia agrícola y artesanal⁴⁵, hasta el planteamiento emancipado que le es concedido por la nueva localización en la Dessau de las fábricas aeronáuticas Jünkers. La relación con Berlín es uno de los temas esenciales para la comprensión de la historia de la Bauhaus. Depende en gran parte de la “doble ciudadanía” de Gropius, que, por el contrario que los artistas célebres que ha reunido en Weimar, no se confía abstractamente a la cualidad de los propios productos, sino que hace depender la suerte de la escuela de una actividad de personal mediación, inseparable de un encarnizado trabajo de lanzadera. Hemos visto que Taut, y recientemente Banham⁴⁶, atribuyen la importancia de Berlín a la presencia física, en él, de determinado número de arquitectos influyentes: análogamente podemos decir que la importancia de la Bauhaus depende en gran parte del hecho de que trabajen en ella arquitectos que viven también en Berlín.

5.

He insistido en este punto porque creo que nos puede ayudar a corregir una de las mayores deformaciones que acompañan la suerte crítica de la Bauhaus: la que hace consistir su importancia en la novedad y de su método didáctico⁴⁷. Si es digno de crédito la afirmación que ya hemos recordado del mismo Gropius, según la cual, en el verano de 1920 se había hablado ya de la Bauhaus en doscientos ar-

⁴⁵ Cfr. a este respecto, las indispensables páginas de H. BRENNER, en *La política culturale del nazismo* (1936), Bari, 1965, pp. 32 y ss. Cfr. también B. MILLER LANES, *Architecture and Politics in Germany (1918-45)*, Cambridge Mass, 1968, pp. 69 y ss. (esp: cap. “The Controversy over the Bauhaus”) y páginas 70-71.

⁴⁶ R. BANHAM, op. cit., p. 265.

⁴⁷ La tesis goza de amplio crédito. Una de sus exposiciones, particularmente apasionada y coherente es la de E. N. ROGERS. Cfr. la voz Gropius, p. ej., en E.U.A. Por el contrario, ZEVI es de los pocos en hacer notar, en el 53, que al fundar la Bauhaus, Gropius “carece de un programa original de actuación” (*Poetica della architettura neoplasticista*, Milán, 1953, p. 22).

tículos por lo menos, esto no puede proceder de modo determinante de la *didáctica* de la Bauhaus. En el pasaje más colorista de sus concisos recuerdos de Weimar, Johannes Itten ha contado lo que sucedió aquel primer invierno del que la escuela acababa de salir: locales sin calefacción, falta del más elemental equipo, incluso de sillas y mesas, imposibilidad de dar la lección, por estos motivos, más de una vez por semana; por eso, “los estudiantes trabajaban en sus casas sobre temas que se asignaban, solos y sin correcciones... Cuando terminó el curso preliminar en la primavera de 1920, nadie se ocupó de los estudiantes que hubieran debido entrar en los laboratorios... La Bauhaus no tenía cursos de arquitectura. Walter Gropius, que era el único arquitecto de la Bauhaus tampoco tenía tiempo de enseñar, ocupado como estaba con los problemas de organización y con sus encargos privados... El ‘consejo de facultad’ sólo estuvo completo en el verano de 1921, y sólo entonces los laboratorios tuvieron sus ‘maestros’”⁴⁸.

Es cierto que una didáctica puede ser también una didáctica *in fieri*, es decir, confiada a un documento programático. Pero sabemos cuál fue el contenido del documento programático de 1919 (véase, en este número, “documentos didácticos” 1); en cuanto al planteamiento didáctico, en particular, nada más que una primera formulación de la integración entre *Formlehre* y *Werklehre* (enseñanza teórica y general y enseñanza aplicada a las exigencias del oficio: distinción que se hará más nítida, y recibirá la denominación citada sólo después (v. “documentos didácticos” 3): aplicada al ideal “artesanal” expuesto con ahínco en el manifiesto. Aquel ideal del que Banham ha escrito: “lo que no puede por menos de dejarnos atónitos en estas observaciones es que un hombre como Gropius, crecido en el *Werkbund* y en el estudio de Behrens, en contacto con el *Sturm* y su planteamiento futurista, pudiese en aquel tiempo no hacer referencia a la máquina y se limitase a insistir sobre el punto de vista morrisiano del artesanado inspirado”⁴⁹. Aunque no se compartiera, como no comparto yo, la acusación de “retraso” por el silencio acerca de la máquina, es cierto que un documento como el de Gropius no podía en aquel momento causar sensación. Las posiciones más radicales, ya entonces, eran muy otras. B. Taut decía: “nada de escuelas”⁵⁰, y este tipo de solución debía ejercer, naturalmente, la mayor fascinación intelectual. Por otro lado, es la originalidad misma de la única característica que al propio Banham le parece una aportación peculiar de la Bauhaus —la de “aprender haciendo”, inspirada a su juicio precisa-

⁴⁸ J. ITTEN, *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus* (1963), N. York, 1965², pp. 10-11.

⁴⁹ R. BANHAM, *op. cit.*, pp. 277-278.

⁵⁰ Cfr. en F. BORSI y G. K. KOENIG, *L'architettura dell'espressionismo*, Génova-París, 1967, p. 46 (respuesta de B. TAUT al cuestionario de 1919 de la *Arbeitsrat für Kunst*).

mente por el planteamiento “artesanal” del Manifiesto— la que debe ser puesta en duda (y no tanto por la remisión a Fröbel, a la Montessori y a otros parecidos). En el discurso ante el *Landtag* de Turingia en julio de 1920, Gropius proporciona un amplio elenco de iniciativas precedentes y paralelas a la de la Bauhaus que tienen en común con ella precisamente el despuntar de la fusión de los diversos tipos de enseñanza (v. “documentos didácticos” 2). También, teniendo en cuenta el forzado “autocastigo” de este documento, que acentuaba los vínculos y por añadidura un carácter tradicional de la experiencia de la Bauhaus, con el fin de evitar las acusaciones de eversión procedentes de los conservadores, es cierto que eso demuestra que Gropius registraba con interés la existencia de una orientación general, en las escuelas alemanas, hacia el método del “aprender haciendo”. Más bien es de notar el limitado alcance de ese elenco, donde falta, no sólo cualquier referencia a países extranjeros (ya he recordado el ejemplo de Leeds, y 1920 habría estado maduro para una referencia —ciertamente impolítica— al *Vchutemas*), sino también, quedando en Alemania, por ejemplo, un indicio de la experiencia de Poelzig en Breslavia —y sobre todo del precedente weimariano de Van der Velde. Ahora bien, es cierto que éste ha acentuado un poco artificialmente las semejanzas de método entre su enseñanza antes del seminario (1902), después en la escuela de artes y oficios (desde 1907)— dejando de lado el poner en claro, en su tardía reivindicación de prioridad, los aspectos de restrictiva adherencia a las exigencias locales, tal como aparecen, por el contrario, en la introducción a los cursos de 1902⁵¹. Sin embargo, las semejanzas existen, y son notables en particular por lo que se refiere precisamente al criterio de la “colaboración entre artista, artesano de arte y ambiente financiero” y también aquel punto característico de la pedagogía gropiusiana que es el rechazo de la enseñanza histórica (“el programa de instrucción —se jacta Van der Velde— no preveía ni cursos de historia del arte ni cursos de historia de los estilos”)⁵².

Pero no sólo es la originalidad, sino la cualidad misma del método de la Bauhaus lo que creo que se pone en duda. El hecho de que este método, o mejor dicho, una reedición cada vez más inerte o escolástica del *Vorkurs* de Albers y Moholy-Nagy, con sus presuntuosos ejercicios de recorte y su deprimente concepción del alumno como una especie de recién nacido, haya constituido el motivo del mayor éxito de la Bauhaus, no está privado de significado: sobre todo para definir el tipo de cultura que la ha avalado, e, indirectamente, como índice de otros motivos más serios de la importancia de la Bauhaus. El valor del método didáctico es controlado en los resultados concretos de la escuela, y no, desde luego, en los excepcionales, como, por

⁵¹ Cfr. H. VAN DER VELDE, *La mia vita* (1962), Milán, 1966, p. 497.

⁵² *Ibid.*, p. 295.

ejemplo, en la producción de Breuer. El discutible planteamiento de la reciente exposición de Wingler, que parece considerar la presencia en la Bauhaus como un carisma definitivo para cualquiera que la haya vivido en cualquier medida, sirve al menos para demostrar cómo, a excepción de pocos y conocidos, la enseñanza en la Bauhaus ha cualificado limitadamente a la inmensa mayoría de los discípulos.

Esto es aún más evidente, y después de todo, parece natural, si se considera que, a pesar del hecho de que desde el principio la "construcción completa" era presentada como el fin de la escuela, no se proporcionó verdadera enseñanza de la arquitectura hasta 1927, fecha de la llegada de Hannes Meyer. Una hojeada a los documentos didácticos demuestra que el planteamiento de la enseñanza arquitectónica es, cuando lo hay, y a nivel sólo programático (curriculum de Dessau, 1925, v. "documentos didácticos" 8), pavorosamente inmaduro. Ciertamente, existe una circulación de principios formales entre el *Vorkurs*, los diversos talleres y los escasos proyectos referibles estrictamente a la Bauhaus, como los de F. Molnar, F. Forbat, M. Breuer y, en particular, del pintor Georg Muche. Es significativo que se deba a éstos la *Haus am Horn* de 1923, es decir, la única arquitectura propia de la Bauhaus, y que este edificio, decorado por los laboratorios de la Bauhaus, caiga de lleno en la supuesta influencia de Van Doesburg —adversario en primer lugar de Itten, a quien, por el contrario, estaba unido Muche (había sido invitado a Weimar por consejo de Itten, al que se reunió después en la escuela de Berlín)—. El proyecto de la modesta casa *am Horn* es profundamente itteniano, y esto sirve también para problematizar las tesis que hacen de la exposición de 1923 y en particular de este inédito impulso constructor, el punto de partida del giro productivista de la Bauhaus⁵³.

La producción personal de Gropius se apoya en una enseñanza de la arquitectura un tanto evanescente y en realizaciones tan desviadas de la línea gropiusiana definidas por el alejamiento de Itten. El mismo Gropius ha afirmado la propiedad de los diversos proyectos —desde la casa Sommerfeld, hasta el monumento a los caídos en Weimar, y poco a poco hasta el teatro de Jena, el proyecto tan importante de

⁵³ El carácter itteniano de la casa *am Horn* está documentado por la analogía con un diseño de Itten de 1924. De modo que el edificio no parece prestarse mucho a la observación de Dal Co: "Por primera vez en la historia de la Bauhaus la "nueva unidad" de arte y técnica deja de ser una propuesta ideológica... para realizarse en los hechos y, lo que resulta todavía más significativos, se realiza en la *arquitectura*" (op. cit., p. 38). Los documentos más evidentes de la influencia de De Stijl los constituyen quizá los interiores del teatro de Jena, de 1923, de Gropius y Meyer, o la oficina de Gropius en Weimar. H. L. C. Jaffé rastrea signos de esta influencia en varios proyectos del 23 y 24 de Forbat, de Molnar, en los muebles de Breuer, mientras que la casa *am Horn* no parece siquiera pertenecer a aquel período, remitiéndose, en todo caso, a lo que Van Doesburg llamaría el "barroco" prismático de los proyectos y los modelos hasta el 21-22.

Erlangen, incluso hasta las diversas realizaciones de Dessau— convalidando el hecho casi sorprendente de una producción, a menudo ligada a la escuela hasta el punto de incluir el proyecto de sus propios locales, que no se transforma en una ocasión de proyecto didáctico. Es evidente que Gropius aduciría, para justificar este hecho, las mismas razones económicas y de organización ya utilizadas para explicar las necesidades del departamento de arquitectura. Pero el punto parece ser otro, no ligado solamente al problema de la didáctica arquitectónica, o al del método didáctico en general. Parece cada vez más claro, a medida que nos encontramos con estas insuficiencias de la escuela, y al mismo tiempo con su "éxito" exterior, que Gropius, en definitiva, consideraba un doble frente didáctico.

6.

Además de a los alumnos que concretamente lo rodeaban en la Bauhaus, y en medida comprensiblemente quizá mucho mayor, Gropius sentía interés en dirigirse, por medio de un instrumento de excepción como lo es una escuela libre (al menos hasta 1926), a un auditorio mucho más amplio. Concebida así, la Bauhaus no resulta tanto "una concepción completamente berlinesa", cosa que quizá vuelve a pecar de "gropiuscentralismo", sino más bien una concepción conformada en gran parte por Berlín y a través de Berlín para la cultura arquitectónica internacional. El éxito con el segundo auditorio puede ir en perjuicio del primero, dado que los motivos de ambos resultados son diversos entre sí. Gropius, con fundada seguridad en el valor de su propia arquitectura (y por añadidura, como él ha afirmado a menudo, en el valor definitivo de lo que ya había hecho desde 1911, con la *Faguswerke*), no sentía desde este punto de vista la necesidad de obtener de la escuela lo que podía llevar a su complemento personal. Para el auditorio alemán e internacional, la arquitectura de Gropius fue de hecho, indefectiblemente, una sola con la Bauhaus, y no ha habido crítico que haya convalidado esta conclusión⁵⁴, al menos en ese momento fundamental en que la Bauhaus se convirtió en una generalización, el nombre de un movimiento.

No parece escandaloso o impropio el hecho de que la reputación de la Bauhaus hubiese "superado ampliamente su capacidad de realización", como decía Meyer, si aceptamos la idea del "doble frente didáctico". Para su auditorio indirecto, la Bauhaus era también la ar-

⁵⁴ En el citado ensayo de ARGAN sobre Gropius, es explícito: "Gropius apunta a los intereses problemáticos fundamentales" simultáneamente "con su arquitectura y con la didáctica de la Bauhaus". Mientras que en algún otro lugar, tal como el artículo polémico de E. KÁLLAI en "Die Weltbühne" (enero, 1930), resulta evidente la atribución de fórmulas del lenguaje racionalista en general al estilo de la Bauhaus.

quitectura de Gropius, era la producción total de los artistas célebres que estaban presentes en ella. Esos artistas que parecían inoportunos a la didáctica "directa" de H. Meyer, y de los que Van der Velde observaba irónicamente que "no han, como es lógico, contribuido en absoluto a elevar el nivel de la producción industrial en el *Land del Anhalt*"⁵⁵.

Dicho segundo público, no solamente estaba desplazado en el espacio, sino también en el tiempo. Hemos visto cómo el segundo frente internacional fue alcanzado con retraso por la imagen virtual de la Bauhaus omnicomprendiva. Toda la producción teórica de Gropius, constantemente "retrasada" respecto a las direcciones de Berlín, y a menudo "inútil", como afirma Banham⁵⁶, para la cultura alemana, no se puede comprender si no se tiene en cuenta este *decálage* intuido por Gropius en seguida. En este momento no era necesario en absoluto presentar la verdadera escuela sino el mito de una "provincia didáctica", oportunamente concebido en Weimar. Se trata de una síntesis retrospectiva en la que los aspectos de las carencias didácticas de la Bauhaus son sublimados, inscritos en su martirologio⁵⁷: la fallida institución de un curso de arquitectura hay que atribuirla integralmente al boicot financiero por parte de la reacción, y se olvida, como ha observado Collins en qué medida era consecuencia de una concepción de "unidad del *design*" que hacía entonces de la parte de moblaje el "analogon" de la arquitectura⁵⁸. La preeminencia dada al estudio de los productos de consumo y en particular, a los elementos de la decoración, implica un discurso que nos llevaría demasiado lejos. En cualquier caso, es necesario hacer notar que sería simplista limitarse a deducir de ello una apología —no se sabe si profética o retrasada— del consumismo, así como a poner de relieve su incongruencia económica, en cuanto tentativa fuera de lugar respecto a las necesidades de la industria alemana, orientada a la producción de bienes instrumentales. En efecto, se podría observar que críticas en gran parte análogas a aquellas de planteamiento post-meyeriano en

⁵⁵ H. VAN DER VELDE, op. cit., p. 430.

⁵⁶ V. R. BANHAM, op. cit., donde se hace inventario de las críticas del ex alumno Werner Graeff y de otros grupos (p. 271), observándose que "los principales escritos de Gropius acerca de la residencia colectiva, que tan decidida influencia ejercieron a nivel internacional sobre el tema, fueron muy poco útiles", retrasados como estaban con respecto a los trabajos de May y del Ring (página 272, nota).

⁵⁷ Cfr. "Bauhaus 1919-28", donde se dice que por culpa de la "incomprensión de las autoridades y por la inflación", Gropius se vio obligado a recoger dinero a nivel privado para la construcción de la casa *am Horn*, y en determinado momento a vender incluso "un regalo heredado de la familia, un servicio de plata y mantelería perteneciente a Napoleón" (p. 72).

⁵⁸ P. COLLINS, *Chargins Ideals in Modern Architecture*, Londres, 1965, páginas 268-270.

la U.R.S.S. (las del ex-rector del Vchutemas Pavel Novicki⁵⁹, por ejemplo) proceden de U.S.A., en el citado artículo de Levy⁶⁰; o que Bojko, en el ensayo en este mismo volumen, señala para el Vhute-mas una desviación idéntica hacia el diseño de objetos de consumo, en una situación económica donde esto parece todavía más absurdo que en Alemania.

Pero lo que me interesa poner de relieve en esta ocasión, es que la imagen virtual ha absorbido estos límites y estas desviaciones. La Bauhaus es, como término de referencia para la arquitectura moderna, una síntesis selectiva del racionalismo alemán, cuando no lo es también de las demás corrientes constructivistas europeas, holandesas y rusas en primer lugar. Este "falso" se ha convertido en una segunda realidad: quiero decir que no basta efectuar otra vez la reconsideración de la Bauhaus en su realidad histórica de escuela limitada y contradictoria para resolver el problema de ese otro hecho histórico que es la Bauhaus como categoría y referencia. Un hecho de naturaleza diversa, ciertamente, pero que, despojado de su presunción de realidad como fenómeno en un lugar y en un tiempo permanece en su realidad de activa y compleja herencia cultural. Tan compleja, hemos visto, que esta Bauhaus imprime los signos de su propia ideología incluso en el que la impugna imputándole sus evidentes incongruencias. El hecho de que el éxito principal de la investigación, asumida convencionalmente bajo el nombre de la Bauhaus, haya sido, a nivel internacional, una fuerte tendencia lingüísticamente homogénea, puede escandalizar solamente a aquellos que continúan compartiendo la ilusión de una *metodología* del design a partir de la auto-interpretación funcionalista, ilusión que, basada en fundamentos "científicos", resolvería sin apriorismos formales la relación necesidad-respuesta; a aquellos, para ir hasta el fondo de esta preocupación, que a partir del funcionalismo comparten el moralismo antiestilístico, moralismo que a su vez —si se piensa en el sentido del concepto de estilo que podremos encontrar, por ejemplo, en Lúkacs y que estaba presente también en la idea del *Zeitstil* gropiusiana— se funda, paradójicamente, en un orgullo individualista de extracción romántica.

No puede ser aquí objeto de un estudio profundo en qué medida sea necesario invertir esta elección lingüística porque simplemente es "superestructural al capitalismo", en qué medida es necesario distor-

⁵⁹ P. NOVICKI, *I miei veri e i miei pseudoerrori*, 1931. Ed. it. en V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, 1969, pp. 453-454. Véase también el comentario de A. MORDINOV a la exposición de Moscú, en H. MEYER, op. cit., páginas 105 y ss.

⁶⁰ Frente a las posibilidades que nos ofrece la tecnología, "estamos desilusionados de la gama de productos sobre la que han trabajado durante un decenio los alumnos de la Bauhaus. Gama que parece haberse limitado fundamentalmente a objetos domésticos semidecorativos, como por ejemplo, lámparas portátiles, servicios de té y café, pequeños detalles para las cocinas, tejidos ornamentales y cosas parecidas", (J. F. LEVY, op. cit., p. 71).

sionar la realidad para separar de ella una declinación no impura o, en fin, qué precio es necesario pagar en catastrofismo teórico al deducir de la evidencia de un movimiento sustancialmente general una imputación igualmente general de "cobertura ideológica del capitalismo". Me limitaré a poner de relieve que gran parte de esta confusión procede todavía de una insuficiente crítica del mito teórico del *metodologismo*.

Cuando en 1951 G. C. Argán proponía la alternativa método-sistema, identificando como sus representantes a Gropius y a Le Corbusier respectivamente⁶¹, existían también asonancias contingentes para esa elección de términos. En el clima de apertura al mundo de la cultura italiana, eran los años en que se iniciaba una puesta al día sobre filosofía de la ciencia y sobre la epistemología neopositivista en particular, y, en la terminología de G. Preti, de Guiducci, etc., el término "metodología" definirá por antonomasia el procedimiento neopositivista (y como tal será caricaturalmente empleado en la contra-polémica de Cases). En cualquier caso, tampoco esta coincidencia está privada de sentido si se piensa que cuando Meyer sustituyó a Gropius en 1928, su iniciativa quizá más sintomática era la institución de cursos dados por importantes personalidades del círculo de Viena, como Neurath, Feigl, Carnap⁶². Existen notables correspondencias entre los principales neopositivistas y determinados rasgos de las teorías funcionalistas en arquitectura. El lógico Rudolf Carnap hablaba precisamente en 1928 de una reducción del concepto "a características de lo que es inmediatamente dado, y toda proposición dotada de significado es constituida por la reducción de la propia proposición a una afirmación en torno a lo dado". Carnap oponía las proposiciones

⁶¹ "Le Corbusier asume la racionalidad como sistema y traza grandes planes que, en principio, tendrían que eliminar cualquier problema; Gropius asume la racionalidad como un método que permite la localización y resolución de los problemas planteados continuamente por la existencia", op. cit., p. 15.

⁶² Véase la citada carta a Hesse. La otra disciplina introducida en la Bauhaus por Meyer, tal y como puede verse, *ibid.*, p. 95, es la psicología de la *Gestalt*. Esta iniciativa, puesta en práctica en la fase final de la escuela, invita, cuando menos, a dos observaciones: la primera a modo de comentario de la pretensión de Gropius (en la carta a Maldonado que se publica más adelante) de no haber oído hablar nada de la *Gestalt-theorie*. Cosa ya improbable por sí, dada la vivacidad de Gropius y la proximidad a Dessau de los dos centros principales, Leipzig y Berlín —por lo demás incongruente con las repetidas profesiones de interés por la ciencia que Gropius no se cansó de hacer—. La segunda observación se refiere precisamente a lo contrario: la incongruencia de las observaciones de Meyer: basándonos en la lista de la carta a Hesse, o sobre los datos de Wingerl, no alcanzamos a ver que los nombres aireados en el catálogo moscovita (p. 104) sean "profesores de enseñanza marxista", a menos que se trate de Hilberseimer; pero sobre todo, parece sorprendente el interés por el círculo de Felix Krüger, en lugar de por el grupo de Berlín, círculo aquel que se atribuía la tarea de "convertir la psicología en la ciencia del alma", y del cual Hofstätter dice que "recuerda al místico modo de pensar del Maestro Eckhart y todavía más al de Jacob Böhme".

de la ciencia empírica, conducentes a "proposiciones simples en torno a lo que es dado empíricamente", a aquellas que "son sólo la expresión de una actitud emotiva". En la carta de dimisión al burgomestre Hesse, pocas líneas antes de citar precisamente los nombres de Carnap y los demás, Hannes Meyer escribía: "... juntos nos esforzamos en atenernos a la única realidad que puede ser dominada: la mensurable, visible, examinable. Mi fin era el de fundar el design sobre una base científica⁶³. Análogamente, Gropius hablará de "un nuevo lenguaje visual... basado en factores biológico-físicos y psicológicos que "va sustituyendo lentamente términos individualistas como 'gusto' o 'sensibilidad', con términos de validez objetiva"⁶⁴. A través de Mach (no existe saber cuando no existe "construcción" del mismo mediante datos de hecho relativamente más simples), el planteamiento empirocriticista remite directamente a la segunda de las cuatro reglas del *Discurso del Método* de Descartes, que impone "dividir cada problema sometido a estudio en tantas partes menores como fuese posible y necesario para resolverlo mejor", y está ligado a la tercera, que presenta el conocimiento como una complicación gradual de los elementos primeros así individualizados.

El procedimiento de lo particular a lo general es característico del metodologismo funcionalista: "cada vano en particular —específica Hilberseimer en 1927— como elemento constitutivo de la habitación determinará su aspecto, ya que las habitaciones forman a su vez las manzanas de casas, el vacío se convertirá en un factor de la configuración urbana"⁶⁵. He demostrado en otro lugar⁶⁶ cómo este proceso desde la célula a la ciudad se une —a través también del empleo del procedimiento mimético del "cambio de escala"— a la que llamaba "la segunda emblemática de la técnica" y que Tafuri⁶⁷, remitiéndose a un pasaje de Benjamin define cómo la posición del cirujano en oposición al mago, o del operador cinematográfico en oposición al pintor, de aquel que "se coloca detrás del equipo" y lo usa, en oposición a quién hace de él todavía un sujeto de *mimesis* (a quién adopta, decía yo, una "emblemática de transición"). Es precisamente esta adhesión más o menos veleidosa a la lógica del procedimiento técnico-científico, lo que opone, como hemos visto, determinado razonamiento funcionalista, al procedimiento "artístico". Sin llegar a los extremos de Meyer (por lo demás compensados por radicales y frecuentemente lúcidos replanteamientos y correcciones), el mismo Gropius se caracteriza, en el fondo por esa elección metodológica, de la

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ W. GROPIUS, *Arquitectura integrada*, cit., p. 68.

⁶⁵ Citado en G. GRASSI, *Introduzione a L. HILBERSEIMER, Un'idea di piano* (1963), Padua, 1967.

⁶⁶ En *Teorie e storia...*, cit., p. 47 y ss.

⁶⁷ A. BEHNE, op. cit., pp. 43 y ss.

que la Bauhaus, en una depurada versión de todas las tensiones que había contenido, llegó a ser sede por excelencia.

La antítesis método-sistema, de la que estamos obligados a proporcionar una exposición sólo alusiva, contiene en exceso el problema del "estilo", que tan frecuentemente ha ocupado el centro de nuestro artículo. Baste recordar su más inmediato precedente, la antítesis de Behne⁶⁸ entre funcionalista ("de lo particular a lo universal") y racionalista ("de lo universal a lo particular"). El campeón del racionalismo (sistemático), desde entonces, es Le Corbusier, y recordamos una cita de Behne, a aquél referida que, aunque "en principio, puede sorprender", consideramos extraordinariamente fecunda: "mientras que el funcionalista tiende a hacer de la casa un instrumento, el racionalista está igualmente convencido de que hay que considerarla como un juego"; efectivamente, el procedimiento metodológico "delimita, aísla, siendo, por su propia naturaleza, siempre serio... Por el contrario, el conjunto es más frívolo, en realidad el juego presupone una comunidad, un orden, una regla"⁶⁹. Estas palabras me parece que describen perfectamente un aspecto de la contraposición persuasivamente propuesta por Tafuri, entre la ciudad de Hilberseimer y la de Le Corbusier. Esta "paradójica" copresencia de regla, de intersubjetividad y juego emerge también en otras grandes sistemáticas del siglo xx, desde Klee al surrealismo.

La última paradoja de la Bauhaus, a este respecto, viene expresada por la doble faz de su imagen virtual. De una parte, sobrevive en ella una ideología asépticamente metodológica. De otra, al aplicar su representatividad arquitectónica, aparece en ella, con las conexiones morfológico-tipológicas, una inconfesada vocación sistemática. Aun cuando la obra no pudiera nunca ser más grande que el hombre, como decía Gropius —de lo que cabe dudar— sí puede, sin embargo, ser más grande que sus autointerpretaciones, aun en el caso de que dicha autointerpretación venga acompañada de alguna "falsificación" histórica importante. Todo lo dicho no hace sino confirmar "que la recepción por parte de los contemporáneos es un elemento constitutivo del efecto que la obra de arte ejerce sobre nosotros, y cómo ese efecto se basa, no sólo en el encuentro con la obra misma, sino también con la historia que la ha hecho llegar hasta nosotros"⁷⁰.

Todo lo cual complica terriblemente el juicio, hasta el punto de que frente a determinados argumentos, toda presunción de perentoriedad parece definitivamente sacudida: "todo lo que ha ejercido una gran influencia —dijo Goethe— es realmente imposible de juzgar".

Enzio Bonfanti

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ W. BENJAMIN, *Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador, en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

⁷⁰ Es BENJAMIN también quien recuerda la posterior frase de Goethe.

Los avatares de la Bauhaus

HANNES MEYER Y LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

Massimo Scolari

Para quien niega el consenso a una cultura decapitada por los mecanismos reductores de la información, la Bauhaus ofrece una riqueza problemática insólita, tanto por lo que a las cuestiones de enseñanza de la arquitectura se refiere, como para aquellas más generales del modo de su situación y producción con respecto a la estructura económica y política.

Las cuestiones planteadas en la Bauhaus han sido traspasadas después a los centros didácticos de todo el mundo, desarrollando a partir de allí su núcleo problemático, procediendo, en las diferentes condiciones históricas, a una reformulación de las cuestiones de base o bien agotándose en la esterilidad de un *revival*¹. Bastaría con citar el Curso preliminar (Vorkurs) y su suerte pedagógica; o el problema que se refiere a la presencia productiva del cuerpo docente de la escuela, así como del modo de plantear la relación entre el trabajo de producción por encargos y el trabajo didáctico. Problema éste que, central en la Bauhaus, posee hoy indudable importancia al enfrentarse con la cuestión del *full time* en las facultades de arquitectura.

¹ La idea de la Bauhaus ha encontrado admiradores y prosélitos en todo el mundo. Alumnos y maestros de la escuela se han propuesto, con diferente fortuna, trasplantar sus métodos didácticos. Sustancialmente, y por lo que a estos intentos se refiere, sigue siendo válida la crítica formulada por H. MEYER: "Lo que en Alemania, bajo la República de Weimar, entre 1919 y 1933, resultaba progresista... no podemos resucitarlo ahora... eso significaría negar la dialéctica de la historia", en *Experiencias sobre la enseñanza politécnica, en "Edificación"*, México, D. F., 1940.

Igualmente precisa, la Bauhaus ofreció un banco de prueba a dos concepciones didácticas opuestas, la metodológica de Walter Gropius y Hannes Meyer, y la sistemática de Ludwig Mies van der Rohe. En nuestros días, con dimensiones y puntos de aplicación diferentes, estos dos "modos" de proponer la arquitectura están en la base de una confrontación dialéctica acerca del significado de una escuela de tendencia y sobre su razón de ser, aun cuando en el interior de sus diferentes concepciones, cuestiones como la *síntesis de las artes*, o la *unidad de arte y técnica* parecen hoy vacías del interés que en su tiempo suscitaron. El abandono de las temáticas disciplinarias ha tenido lugar, en parte, por la coartada que un malentendido "sentimiento de la época" ha inducido en la relación política —cultura, provocando una elefantiasis de la primera y el atrofiamiento de la segunda; individualizando en su configuración alternativa la condición última del ser revolucionarios en la quietud del sistema y burgueses en la conmoción revolucionaria.

Esta actitud reflejada en los claustros universitarios, mediada por el descubrimiento de la apodíctica dependencia entre la estructura del estado burgués y la sobreestructura de la universidad, ha alentado, por encima de su momento positivo de denuncia y politización estudiantil, la taxativa sustitución del compromiso científico y disciplinario con la mucho menos fatigosa declamación revolucionaria.

Frente a la miseria de la arquitectura contemporánea y a "las teorías del abandono", que críticos serios y comprometidos como Manfredo Tafuri proponen a través de las fisuras de una experiencia disciplinaria hoy abandonada, creo que en última instancia vale la pena proponerse obstinadamente la continuación de un razonamiento sobre la arquitectura que aclare de una manera definitiva las bases disciplinarias e ideológicas.

En la Bauhaus, la relación política-cultura ha pasado por diferentes alternativas, desde Gropius a Meyer, y de Meyer a Mies y, en cualquier caso, demostró la imposibilidad de existir para una escuela *neutra*, tal y como la había concebido Gropius.

Neutra no sólo en su negación al diálogo con las fuerzas de la oposición, sino neutra también a la hora de sufrir la instrumentalidad de las fuerzas políticas gobernantes que, valoradas en su ilusoria sujeción con respecto de la autoridad que representa la cultura, la exhiben para después quemarla en el calor de las luchas por el poder. Efectivamente, la Bauhaus de Gropius fue apolítica en la medida en que puede calificarse de neutra la homogeneidad con la política oficial. Esta ambigüedad resalta particularmente en el *Vorkurs*, "en la base de cuya enseñanza colocaba no tanto el 'oficio' como el ser humano"², un ser humano que deshuesado por la palingenesis del *Vorkurs* carecía absolutamente de conocimientos sobre el ciclo producti-

² W. GROPIUS, *Scope of Total Architecture*, Londres, 1956.

vo, evidenciado no sólo en el carácter compacto de la creación, sino también en el significado de su dimensión política.

Precisamente la falta de dialéctica en la restitución de las instancias sociales al nivel de la forma, es lo que, en última instancia, llevó a la Bauhaus a contradecirse en la preparación de *proptotipos* para esa realidad industrial a la que eran *apolíticamente ofrecidos*, pero que, en realidad, no estaba preparada para su utilización.

La sociedad de consumo, con treinta años de retraso, saquea el patrimonio formal de la escuela, captando de ella el aspecto que más había amargado a Gropius: aquel "estilo Bauhaus", cuya afirmación equivalía a una confesión de la derrota y a una vuelta a la inercia estéril, al estancado academicismo, "para combatir el cual", afirmaba Gropius, "había creado la Bauhaus"³. La continua referencia que, al hablar de la Bauhaus, se hace del contexto político y cultural de la república de Weimar y de las corrientes artísticas europeas contemporáneas, resulta, por tanto, un factor indispensable para la crítica que no "quiera esconder la cabeza en la arena para vivir en una evasiva paz los mitos ya valdíos"⁴.

Sin embargo, la historiografía de la Bauhaus, durante mucho tiempo ha sufrido la fascinación de la definición de Mies que identificaba la sustancia y el éxito de la escuela con su ser una *idea*⁵. Así el delirio mítico de la crítica histórica, alentada en esto por la exigencia divulgativa del texto de Gropius, restituyó siempre una imagen legendaria de la Bauhaus, una imagen legendaria y generalmente desenfocada, evitando una valoración realista e históricamente correcta. "La escuela de Gropius, comprendida en la imagen de una *monade Leibniziana*, se ha refugiado en la idea de su falsa autonomía quedando allí a salvo de cualquier investigación indiscreta y de interpretaciones no ortodoxas, justificando a este fin operaciones que frecuentemente han constituido auténticas incorrecciones.

Todo ello tiene lugar en el momento en que Gropius impone una carta sin posibilidad alguna de réplica en la monografía dedicada a Hannes Meyer⁶, o cuando se advierte con insistencia el tono apolo-gético que su vasto control indujo en todas las publicaciones acerca de la escuela; así como cuando asistimos a los brillantes paralogismos ideológicos del reciente libro sobre los escritos de Meyer, o a la adu-

³ *Ibid.*

⁴ M. TAFURI, *Teoría e storia dell'architettura*, Bari, 1970, p. 10.

⁵ S. GIEDION, *Walter Gropius, Mensch und Werk*, Stuttgart, 1954.

⁶ C. SCHNAIDT, *Bauten Projekte und Schriften-Buildings, projects and writings*, Londres, 1965; el libro contiene una presentación de T. MALDONADO y una carta enviada por W. GROPIUS a MALDONADO sobre el problema *Hannes Meyer*. La carta, particularmente agria, muestra y demuestra cómo también en el Olimpo de los Maestros se dan las "bajezas humanas" y "los delitos de honor".

lación de la crítica de Europa Oriental, tendente a una recuperación cultural y física de la Bauhaus⁷.

La reciente versión inglesa del libro de H. M. Wingler⁸ constituye indudablemente, en este panorama, una excepción que no hace sino confirmar la regla. Representa la primera contribución sistemática llevada a cabo fundamentalmente sobre textos originales o sobre documentación fotográfica. Desgraciadamente, la selección de Wingler ha elegido el camino de la pesada ejemplificación, renunciando a articular un discurso crítico sobre la base de los documentos recogidos. El debilitante recorrido por las páginas ilustradas y la angustia que proporciona el carácter compacto de las escritas no sirven para convencer al lector, el cual, con razón, vacila en el umbral de una Bauhaus proyectada en el vacío interplanetario y completamente centrada en el *mito solar de Gropius*. Creo que escindir la Bauhaus del contexto artístico y cultural que lo precedió y rodeó, del que nació y a partir del cual se desarrolló, significa, en cualquier caso, demostrar una singular propensión a la confusión.

No es éste el lugar adecuado para analizar el libro de H. M. Wingler, por lo demás realizado ya, y en forma *irresistible*. Sibyl Moholy-Nagy⁹. Sin embargo, dicho análisis ofrece incomparable ocasión para hacer algunas consideraciones que introducen directamente el tema de nuestro artículo. En realidad, en el volumen de Wingler la sobreentendida ambición de objetividad amplía considerablemente la inexactitud de algunos juicios. Increíble ejemplo el constituido por la negligencia con que se consideran las determinantes aportaciones de las vanguardias artísticas europeas, desde De Stijl a los *ismos* figurativos rusos: aportaciones que se suponen en la medida en que se exalta el sincretismo de Gropius.

Y no esto sólo. La contribución de Hannes Meyer, etiquetado con el aventurerismo marxista de un pequeño burgués, puesto en contacto con la Bauhaus "cosmopolita", tampoco ha sido nunca debidamente valorado. Nadie ha considerado su decisivo papel de realizador de las *exigencias* programáticas de Gropius: la escuela de arquitectura y la vocación productivista de la Bauhaus. Centrar la atención crítica en Hannes Meyer no significa sólo centrar el razonamiento sobre la cualidad de su contribución, sino también y, sobre todo, proponer una imagen problemática de la escuela misma, en contraposición a la *tranquilidad crítica* de la versión de Gropius. Lo que proponemos aquí no es, ni mucho menos, la evacuación meritocrática de Gropius

⁷ Véase, p. ej. la *indulgencia crítica* para con el "area gropii", cfr. D. SCHMIDT, *Bauhaus*, Dresde, 1966.

⁸ H. M. WINGLER, *The Bauhaus*, Cambridge Mass, 1969 (1.ª ed. 1962).

⁹ Véase la recensión del libro de H. M. WINGLER, op. cit., hecha por MOHOLY-NAGY en "The architectural Forum", enero-febrero, 1970.

del seno de la Bauhaus, sino la profundización en los núcleos problemáticos que la discusión contemporánea sobre la arquitectura testimonial, para así buscar en la dialéctica entre las diferentes "escuelas", algunos de sus términos más interesantes y originales.

Recientes estudios sobre la Bauhaus, y en especial sobre la arquitectura alemana de entreguerras¹⁰ han puesto claramente en evidencia que la escuela de Gropius no inventó ninguna teoría artística o pedagógica nueva. Por el contrario, en su interior confluyeron, sin embargo, experiencias ya consolidadas y dotadas de una efectiva originalidad que, como en el caso de De Stijl, exigieron modificaciones macroscópicas en el plan general didáctico de la escuela. Por otro lado, Reyner Banham¹¹ ha localizado los precedentes didácticos de la Bauhaus en toda una serie de experiencias que, especialmente en Alemania, habían llevado en los primeros años del siglo al acercamiento de las Academias con las escuelas de artesanía.

Asimismo, a través de J. Itten entraron en la escuela influencias de la escuela vienesa de Fröbel y de F. Cisek, las corrientes pedagógicas que habían culminado en las tesis de Itard y Maria Montessori, y en cierto sentido, las de Dewey, que no dejaron de influir, naturalmente, sobre Gropius, así como también las teorías puro-visibilistas y de la Gestalt, circulantes por entonces en las clases de Klee y de Kandinsky¹².

¹⁰ B. MILLER LANE, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*.

¹¹ R. BANHAM, en *Theory and design in the first machine age*, Londres, 1967, afirma que "la iniciativa de fundir las dos escuelas era un gesto vanguardista, pero no una idea original. Van der Velde ya había tenido una idea parecida cuando fue a Weimar y durante su estancia existieron propuestas por parte de la Academia de estrechar las relaciones entre las dos escuelas. A nivel de la experimentación práctica, Pöltzig en Breslavia había instituido laboratorios artesanales en la Academia aun antes de 1914, y en el mismo período Richard Meyer abrió unos cursos de arte en la Kunstgewerbe Schule de Hamburgo...".

¹² Para los antecedentes pedagógicos de la Bauhaus, véase el breve ensayo de O. STELZER en el catálogo de la exposición de la Bauhaus en París, O. S. *Le Cours préliminaire a Weimar et à Dessau*, p. 35; otras referencias en T. MALDONADO, *Otra vez la Bauhaus*, en este volumen. De particular interés el libro de M. MONTESSORI, *Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle cose dei bambini*, Roma, 1913, pp. 24-25. La autora afirma: "En general, es importante definir el método, la técnica, y a partir de su aplicación llegar al contenido, que debe dimanar directamente de la experiencia... el que experimenta, en ese momento tiene que despojarse de cualquier prejuicio, y entre los prejuicios se encuentra también la cultura". Por lo que se refiere a la teoría de la pura visibilidad, G. C. ARGAN ha insistido en la influencia de K. Fiedler en las teorías de Gropius: G. C. ARGAN, *Walter Gropius*. Las teorías gestálticas no se introdujeron oficialmente en la Bauhaus hasta 1928 con las lecciones de Duerckheim. En los círculos intelectuales alemanes, sin embargo, debían conocerse desde mucho tiempo antes. En 1914, BENUSI publicó *Gesetze der inadäquaten Gestltauffassung* (Leyes de la comprensión inadecuada de la forma), y los posteriores estudios de BÜHLER (1913) y de ZITKE (1918) señalarán el comienzo del gestaltismo.

Por lo que, particularmente, se refiere a la arquitectura, L. Hilberseimer subraya que "La Bauhaus no fue como muchos creen el creador del nuevo desarrollo de la arquitectura en Alemania. Se trataba, más bien, de un producto de este movimiento y una de sus partes..."¹³. Efectivamente, al menos hasta 1927, en ningún modo puede considerarse una escuela de arquitectura y, consiguientemente, tanto menos podía asumir un papel hegemónico en la discusión europea sobre la nueva arquitectura.

Aun cuando Gropius llegara a proyectar alguna vez en el interior de la escuela, llamando, incluso, a colaborar a algunos de los alumnos mejor dotados, su actividad privada estaba de hecho sobrepuesta a una estructura didáctica sustancialmente dedicada a los problemas de las artes aplicadas e imposible, por tanto, de reconocer como sustitutiva de un departamento de arquitectura.

La Bauhaus seguía siendo una escuela de alta artesanía, y la arquitectura, sentida en principio como mera *exigencia*, confiaba la materialización de su imagen a una tan futura como mal planteada "síntesis de las artes". Su articulación didáctica tenía lugar en espacios exteriores a la escuela misma: el estudio profesional y las escuelas técnicas especializadas¹⁴.

Los proyectos de Marcel Breuer constituyen el resultado de esta *exigencia* malamente liberada de las fresas y los tornos del laboratorio de ebanistería.

El hecho más desconcertante que resalta a un reconocimiento aun sumario de la Bauhaus es, pues, la ausencia de la arquitectura como enseñanza. Aun cuando, por razones históricas muy concretas¹⁵, "en el movimiento alemán, la arquitectura fue engullida por las artes aplicadas", es difícil justificar con esta única razón su ausencia en la Bauhaus: sobre todo si tenemos en cuenta que en 1911, Gropius con las Oficinas Fagus, constituía, junto a Adolf Loos, la vanguardia del Movimiento Moderno en Europa.

Igualmente, poco convincentes son las motivaciones aducidas por el mismo Gropius, que siguiendo el ejemplo de H. van de Velde¹⁶ justificaba la ausencia de la escuela de arquitectura con la falta endémica de fondos.

¹³ L. HILBERSEIMER, *Contemporary Architecture. Its Roots and Trends*, Chicago, 1964, p. 137, cit.

¹⁴ W. Gropius aconsejaba a los alumnos que "completasen su propia formación con cursos en las escuelas técnicas de ingeniería", puesto que en la Bauhaus no se había previsto ningún curso de enseñanza técnica, en H. BAYER, W. GROPIUS, I. GROPIUS, *Bauhaus, 1919-1928*, Boston, 1959, p. 472.

¹⁵ S. GIEDION, *Space Time and Architecture*, Cambridge Mass, 1941.

¹⁶ H. VAN DER VELDE, *Mi vida*: "Los medios puestos por el Gran Duque a mi disposición no bastaron para institucionalizar una sección de arquitectura tal y como yo la tenía en la cabeza". Al mismo tiempo, Gropius sostiene que "El departamento de investigación para el trabajo experimental fue realizado sólo en parte por falta de espacio y fondos", en H. BAYER, W. GROPIUS, I. GROPIUS, op. cit., p. 27.

La auténtica razón, creemos, habrá que buscarla más bien en la ausencia, al menos por lo que a Gropius se refiere, de una concepción unitaria y positiva de la arquitectura.

G. C. Argan, comparando a Le Corbusier y Gropius ha subrayado cómo el uno "asume la racionalidad como sistema" y el otro como "método que permite la localización y solución de problemas continuamente planteados por la existencia"¹⁷, explicando así la sustancial impotencia de Gropius para traducir directamente a la arquitectura sus instancias de libertad y democracia. La falta de una visión sistemática le llevaba fatalmente a "la localización y solución", circunscribiendo así lo que era el problema central de la cultura artística alemana de los años veinte: el de las artes aplicadas. La actitud metodológica de Gropius explica su interés por concepciones tan radicalmente distintas como la de van Doesburg, y simultáneamente la imposibilidad de una coexistencia entre ellas.

Efectivamente, cuando van Doesburg llegó a Weimar en 1921, a invitación de Gropius, sus ideas no sólo chocaron con la enseñanza *teosófica-respiratoria* de J. Itten, sino también y, sobre todo, con la orientación didáctica que Gropius había dado a la escuela. A la imparcialidad "multicolor" de Gropius, Doesburg oponía su concepción figurativa completamente particular, pero que respondía "con precisión sintáctica y gramatical a una pregunta que la cultura europea tenía planteada desde hacía muchos años...: tras la revolución visual del cubismo, ¿cuál era el lenguaje arquitectónico consonante y actual?"¹⁸. Para Doesburg resultaba muy difícil entrever el modo en que las deformidades teóricas y formales de las enseñanzas de la Bauhaus pudieran confluír en una idea de la arquitectura.

Si en Alfeld Gropius había recorrido los destinos de la arquitectura europea, ahora, en la Bauhaus, se disponía a redescubrirlos, pasando a través del laberinto de la "síntesis de las artes". Gropius, precursor en 1911, vuelve a la línea de demarcación entre vanguardia y tradición y arrastra en la continuidad del filón expresionista el potencial innovador de sus primeras obras. La casa Sommerfeld, de 1921, representa para Gropius el momento en que es necesario "reculer pour mieux sauter".

El hecho de que el período correspondiente a la dirección de Hannes Meyer haya sido siempre deliberadamente, dejado aparte o minimizado tiene una precisa razón de ser que no se agota en la brevedad de su arco temporal ni en la distracción de la crítica oficial. Realmente, primero como director del Departamento de Arquitectura en 1927 y después como director de la Bauhaus, Hannes Meyer *concreta* la existencia arquitectónica que había latido durante los nueve años de la dirección de Gropius; como la *Carta robada* de Poe, la archi-

¹⁷ G. C. ARGAN, op. cit., p. 16.

¹⁸ B. ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milán, 1953, p. 34.

tectura había permanecido oculta tras la exhibición de su presencia.

El mérito de Meyer consiste, fundamentalmente, en haber invertido la concepción de una arquitectura que giraba alrededor de las artes y haberla devuelto a su papel de "cosa humana por excelencia". La tensión sincrética de Gropius, en su natural disipación, no había logrado provocar en las diferentes secciones de la enseñanza el empuje necesario para la fusión de las aportaciones en el ámbito de la arquitectura. La "nueva unidad de arte y técnica" había dilatado la dimensión teórico-artística frente a la efectiva insuficiencia y fragilidad de las instancias tecnológicas. Por otra parte, la afirmación cada vez más estable de los maestros de forma con respecto a un artesano que había claudicado sin condiciones, facilitó en aquella excepcional eucaristía de experiencias, el silencioso avance de un "estilo Bauhaus".

La *copernicana centralidad* que Meyer proporcionó a la "escuela de arquitectura", con especial atención a la temática funcionalista y social, valorada en su objetividad científica, obligó a que el formalismo de la escuela revisara su propia razón de ser frente a las exigencias didácticas interiores y frente a las productivas exteriores.

Meyer devuelve así la *idea de la Bauhaus* a la tierra, relacionándola con aquella realidad que anteriormente se había pretendido cambiar con la fuerza de las ideas, llevando a cabo una inversión de tendencia en el concepto de "misión social" de la escuela. Ya no se trata de "crear formas que simbolizen el mundo"¹⁹, como decía Gropius, sino de "organizar un trabajo colectivo... que comprenda las grandes masas en su campo de acción" de forma que pueda llegar a ser "la manifestación de una nueva concepción de la vida"²⁰.

En la perspectiva de democratización de la escuela y en la de la consolidación de una colaboración más estrecha con el movimiento obrero y con los sindicatos, Meyer excluía cualquier tipo de selección de los alumnos. "La nueva teoría de la construcción —afirmaba— es una epistemología de la existencia... nunca una teoría del estilo... se trata de un sistema para organizar la vida"²¹.

Si por una parte, Meyer propone para la Bauhaus un objetivo en cierto modo dialéctico con respecto a la realidad política, aceptando el encuentro no a nivel formal, sino social y político, Gropius lo prefigura sólo formalmente; su camino recorrido contra corriente es perfectamente funcional a las vocaciones de la socialdemocracia weimariana. El arte debe ser una garantía para producir mejor; consiguientemente, el fin de la Bauhaus debía ser "asegurar, a los estudiantes

¹⁹ W. GROPIUS, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, Weimar, 1923, cit. por R. BANHAM, *La Bauhaus*, en "La Botte e il Violino", n. 6, 1965, y traducción del capítulo dedicado a la escuela incluido en el libro de R. BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, 1960.

²⁰ H. MEYER, *Bauhaus in Gessellschaft*, en "Bauhaus", n. 1, Dessau, 1928.

²¹ *Ibid.*, p. 91.

artísticamente dotados, una formación de creador industrial, de artesano del arte, de escultor de pintor, de arquitecto"²².

Meyer propone la "construcción" de nuevas organizaciones de vida, de modo que nos encontramos con un momento dinámico de la escuela, completamente proyectado hacia el exterior sobre la falsilla del constructivismo militante de Tatlin. Gropius propone, una vez definido y delimitado el problema, la solución "racional" de los conflictos en la configuración de un símbolo, sin predeterminaciones formales, un momento estético tan elevado como desarraigado de la realidad. Y no es casual, como ha observado ya Mario de Micheli²³, la presencia de la vanguardia constructivista en la Bauhaus, con sus hombres de "derecha" como Gabo y Pevsner, publicándose en los *Bauhausbücher* escritos de Malevic y no los de Tatlin. La escuela de Gropius propone la interiorización de los conflictos sociales y su restitución estética: cosa que sólo Paul Klee, "la última instancia de la Bauhaus", como le definía Gropius, consigue funcionalizar en su sistema figurativo. Por el contrario, Meyer despliega las capacidades técnicas y organizativas en el vasto campo del contexto social, empujándose en él directamente, hasta ser allí reabsorbido y neutralizado por la paz de aquel sistema que quería combatir, evidenciando, en definitiva, la impotencia y la veleidad de una arquitectura socialista *ante litteram*.

En el momento en que el capitalismo liberal preconizado por Stresemann buscaba en el exterior, de acuerdo con la tradición bismarckiana, ese prestigio que en el interior los partidos "nacionales" ofrecían con la violencia, Gropius asumía los problemas de la producción industrial, de la estandarización y la tipificación que Muthesius había apuntado en 1914, en el Congreso del *Werkbund*²⁴. En realidad, Gropius estaba "bastante menos preocupado de actuar sobre la masa y de elevarla a un nivel superior de cultura que de sustraer a la clase dirigente y productora de una degeneración creciente y reconducirla al cumplimiento de sus deberes sociales, de reorganizar la producción..."²⁵.

Por el contrario, Meyer, más interesado en valorar la misión social de la arquitectura, no centraba sus intereses en éxitos exteriores, meta de los grandes capitales, sino sobre las mejoras internas, sobre las exigencias de las grandes masas con las cuales intentaba un diá-

²² W. GROPIUS, en *Architektur*, Ficher-Bücherei, Frankfurt-Hamburgo, 1956, páginas 15-25, cit. en el Catálogo de la Exposición, cit., p. 15.

²³ M. DE MICHELI, *W., Gropius e i "suoi" artisti*. Véase en este volumen "W. Gropius y 'sus' artistas".

²⁴ H. VAN DE VELDE recuerda en su autobiografía la polémica contra la tipificación propuesta por Muthesius y, entre otras cosas, afirma que "Gropius renunció a una declaración, para dejar la palabra a Augusto Endell, que patrocinó con convicción y vivo entusiasmo nuestra causa". Op. cit., p. 372.

²⁵ G. C. ARGAN, op. cit., p. 19.

logo el *cooperativismo*, de acuerdo con una lógica que exigía “la partición de los latifundios, la destrucción de los grandes monopolios y la separación de la idea de potencia económica de las condiciones ajenas a la mejora de las condiciones del pueblo alemán; en pocas palabras, la revolución social”²⁶.

Si, por una parte, Gropius y Meyer estaban separados por diversos grados de implicación política y social, con todos los equívocos que arrastra la tutela del arte y la de la política a la arquitectura, el empeño de “producir” les era común.

Meyer, al desarrollar el trabajo práctico de los laboratorios, permaneció efectivamente fiel al objetivo expresado por Gropius en el primer programa de 1919: “La escuela debe servir al laboratorio, y un día acabará identificándose con él.”

La inevitable exigencia de especialización subsiguiente, replanteó en términos globales una discusión que aparentemente se había dado por concluida con la llegada de Kandinsky. La preponderancia concedida por Meyer a la técnica, en cuanto sustitutiva de cualquier clase de estilo, viejo o nuevo, volvió a encender la mecha de la discusión que en 1921 había dividido a Malevic, Kandinsky y Pevsner de Tatlin y Rodchenko en el Inchuk de Moscú: por una parte, el arte considerado superior al diseño artesanal y utilitario; por otra, la contraposición del artista de Tatlin, cuya tarea, como técnico, consistía en aprender el uso de los materiales y de los instrumentos en beneficio del proletariado²⁷. La predilección de Gropius por Kandinsky, y la fe constructivista de Meyer, claramente expresada en sus proyectos perfilaba un profundo roce a nivel de la política cultural en la escuela. Divergencia que, como se verá con más claridad más adelante, ligará la expulsión de Meyer con las causas de la dimisión de Gropius.

Hay que subrayar, sin embargo, que si la Bauhaus de Gropius intentó sustraerse a la *declinación política*, acentuando su teleología en la *alta calidad*, no podía evitar, a pesar de todo, que la utilización de los productos diseñados por el laboratorio, introdujera en el interior la intimidación del gran capital alemán y el conservadurismo de los pequeños artesanos.

Este hecho, a pesar suyo, había afectado a Gropius en el período de Weimar. La Miller Lane y la Brenner²⁸ pusieron en evidencia, que las oposiciones más sólidas a la Bauhaus partieron precisamente de los círculos artesanales, numerosos y aguerridos, especialmente en Turingia. Efectivamente, uno de los motivos que caracterizaron la “controversia sobre la Bauhaus”, además de la liquidación de la Acade-

mia de arte²⁹, fue precisamente la pertinaz oposición de los pequeños artesanos “que ligaban al Instituto y a la enseñanza de la Bauhaus a la ruina económica de su trabajo, trabajo que efectivamente disminuía cada vez más, reduciéndose a hacer de modelo de la industria”³⁰, a pesar del intento de Gropius, de efectuar en forma indolora el desarrollo gradual desde el utensilio a la máquina”³¹.

Por lo demás, “la industria pesada, la industria de la potencia, seguía siendo la actividad predominante del capitalismo alemán” y no hizo nunca nada para “orientarse a los bienes de consumo más amplio”³². Además la tendencia monopolista de la gran industria restaba interés al aliento económico, incluso en las economías más marginadas de un centro de elaboración formal como la Bauhaus, la cual, a pesar de los continuos mentís de Gropius, tendía a una estilística unitaria en las diferentes ramas del diseño. La nivelación formal, aun reconociendo su capacidad de promotor del progreso social, entraba en contradicción con la avidez por los grandes beneficios derivados de la libre competencia en un mercado con grandes diferencias cualitativas.

La tendencia de la Bauhaus a inscribirse en la lógica de la producción industrial no comportaba sólo contradicciones con el aspecto macroscópico de la realidad económica alemana y la resistencia de los artesanos, sino también una fuerte oposición interna.

Los artistas, desde el principio, no habían considerado con excesivo entusiasmo la adecuación a los métodos de producción industrial. El alejamiento de J. Itten en 1923 no fue exclusivamente provocado por la excentricidad de su método de enseñanza, sino también y fundamentalmente por el profundo desacuerdo que le separaba en este punto de Gropius: Itten estaba convencido de que el único modo para no desnaturalizar la cualidad didáctica de la Bauhaus era continuar produciendo individualmente sin adecuación alguna a las técnicas y a las exigencias de la industria³³.

En 1924, Emile Lange, que había sido llamado para dirigir la inexistente sección de investigación urbanística, presentó también su dimisión, no sólo por lo paradójico de su situación, sino también porque consideraba irreconciliable la didáctica con las exigencias productivas de la industria. El mismo slogan “Arte y técnica: una nueva unidad”, lanzado por Gropius en 1923 para acortar distancias entre las escuelas de arte y la industria, suscitó un gran escepticismo en los artistas y especialmente en L. Feininger³⁴.

²⁶ B. MILLER LANE, op. cit., p. 71.

²⁷ H. BRENNER, op. cit., p. 37.

²⁸ G. C. ARGAN, op. cit., p. 21.

²⁹ A. J. TAYLOR, op. cit., p. 351.

³⁰ Gropius contestó negativamente las propuestas de J. Itten en una circular interior, el 3 de febrero de 1922. V. trad. ingl. en H. M. WINGLER, op. cit., p. 51.

³¹ En una carta a su esposa, con fecha 1 de agosto de 1923, L. Feininger calificaba de absurdo el slogan de Gropius, véase H. M. WINGLER, op. cit., p. 69.

³⁰ A. J. P. TAYLOR, *Storia della Germania*, Bari, 1963, pág. 354.

³¹ Véase a este respecto C. GRAY, *The Great experiment: Russian Art 1863-1922*, Londres, 1962.

³² B. MILLER LANE, op. cit.: H. BRENNER, *La política culturale del nazismo*, Bari, 1965.

Georg Muche, comentando aquellas disensiones, escribía en 1926³⁵: "El Arte no puede estar ligado a un objetivo, Arte y técnica no son una nueva unidad: sus valores creativos son diferentes por naturaleza." Por lo demás, la improvisación con que se valoraba la técnica en la Bauhaus, dejaba amplio espacio a una indiscriminada, si bien inteligente, "voluntad de asimilación y de estabilización" para después "reducirlo todo a un común denominador, para crear un código"³⁶.

Pero el hecho mismo de que la escuela derivara sus exigencias productivas mayores de los encargos de las pequeñas y medias industrias, imponía una especialización cada vez mayor y una profundización técnica que fatalmente, en un clima de exasperado funcionalismo, tenía que prevalecer sobre la libre intuición artística, considerada como el último residuo de las tempestades expresionistas.

Toda la estructura de la escuela entraba en crisis; la "escuela de arquitectura" se alejaba cada vez más. Los términos de su síntesis se hallaban dispersos en cada uno de los particulares problemas que la unidad de arte y técnica había generado en los laboratorios; la inevitable dispersión de energías en la parcialidad de los problemas hacía inevitablemente fracasar la "síntesis final": la arquitectura.

La necesaria acentuación de la especialización y la objetiva autoridad de sus técnicas había reducido, en el binomio arte-técnica, todo el espesor del arte, que al ser "aplicada" había perdido su autonomía como método científico de conocimiento.

Cuando Gropius comprendió que todo esto significaba la pérdida de sentido de su slogan y, consiguientemente, también la imposibilidad de realizar sobre esas bases la escuela de arquitectura, impotente en el interior, atacado en el exterior y extenuado por nueve años de generosas luchas, dimitió. Siguiendo a Gropius en su decisión, L. Moholy Nagy escribía: "Entre los estudiantes se nota esa nueva tendencia por la creciente demanda de especialización técnica y adiestramiento práctico sobre cualquier otra cosa. Sustancialmente no se puede impedir a las capacidades humanas medirse con el producto: el producto comercial. Todo ello pertenece esencialmente al programa de la Bauhaus. Pero debemos estar prevenidos de la pérdida de equilibrio y afrontarla. Si crear determinado producto ha llegado a ser una especialización y el trabajo ha llegado a ser comercio, el proceso educativo pierde su vitalidad"³⁷.

Las palabras de Moholy cierran en forma problemática y con amplias posibilidades de "afrontarlo" ex-novo, el largo debate sobre la

³⁵ G. MUCHE, artículo en "Bauhaus", n. 1, Dessau, 1926. Cit. en H. M. WINGLER, op. cit., pp. 113-114.

³⁶ O. SCHLEMMER, *Briefe und Tagebuecher*, Munich, 1958, p. 147. Cit. en el mencionado Catálogo de París, art. de L. GROTE, p. 9.

³⁷ En S. MOHOLY-NAGY, *Moholy Nagy: experiment in Totality*, Cambridge Mass, 1969, pp. 46-47.

política cultural de la escuela que, desde 1922, había implicado a casi todos los profesores de la Bauhaus. Por un lado, las exigencias productivas, por otro, la mercantilización de la cultura y la consiguiente pérdida de las cualidades didácticas del trabajo. El problema continuaba sin resolver. Las bases del equilibrio que Gropius había logrado con indiscutible habilidad, cediendo a la prueba del tiempo.

La tradición estilística que Gropius había negado, resurgió como el Fénix de sus cenizas; la arquitectura, la escasa arquitectura que habían dejado pasar los laboratorios de las artes aplicadas, no era más que la expresión de una nueva voluntad de estilo, en el sentido tradicional del arte"³⁸.

Dejando tras de sí una situación no precisamente sólida desde el punto de vista económico, y contradictoria en sus tendencias culturales, Gropius designó a Meyer como sucesor suyo, con plena conciencia de sus cualidades civiles y disciplinarias.

La correspondencia cruzada entre Meyer y Gropius, desmiente de hecho las repetidas afirmaciones de Gropius en torno a los desastrosos efectos de las imprevisibles ideas de Meyer.

El 3 de enero de 1927, es decir, tres meses antes de ser nombrado profesor de la Bauhaus, Meyer escribía a Gropius: "Desde mi punto de vista, ABC³⁹ considero muy críticamente los trabajos expuestos con ocasión de la inauguración, excepción hecha del edificio mismo, los muebles de acero, determinados elementos del teatro de Schlemmer, la enseñanza básica de Kandinsky y el curso preparatorio a cargo de usted. Muchas cosas me recuerdan a Dornach/ Rudolf Steiner, y me parecen sectarias y estetizantes. Como hombre dotado de una buena dosis de realismo se dará usted cuenta del peligro que esto supone para su escuela, mucho mejor incluso que yo."

Al asumir a Meyer, Gropius pensaba marginar definitivamente el formalismo, introduciendo con él la única dimensión con autoridad para hacerlo: la política y social. Las consecuencias que, evidentemente, Gropius no había valorado en toda su amplitud, se le escaparon incluso al mismo Meyer, empujado hacia adelante por la presión de los acontecimientos políticos.

Tras nueve años de continuas luchas, durante los cuales Gropius había intentado "transportar a la realidad las fantasías del deseo"⁴⁰, bien a causa de las circunstancias o de su propia debilidad, el caso es que la transmisión de sus posiciones había naufragado y los contenidos se habían convertido en síntomas. En la práctica, sólo los "artistas" habían logrado pasar de la fantasía a lo real, transformando sus sueños en realidades, reencontrando así, al margen de la neurosis,

³⁸ G. MUCHE, op. cit., p. 113.

³⁹ ABC era una revista editada en Basilea por H. Schmidt y M. Stam, en la que colaboró H. Meyer.

⁴⁰ A. BRETON en el segundo manifiesto del surrealismo (1930), en P. WALDBERG, *Surrealismo*. Milano, 1967, pág. 109.

en la artisticidad de su operar, una relación directa con la realidad. Por el contrario, para la arquitectura, su separación de la realidad, supuso inmediatamente su conversión en *síntoma*. Con un procedimiento típicamente freudiano, Meyer, al establecer una continua confrontación entre la escuela y la dinámica de lo real, disolvió el síntoma apenas enfrentado con su causa origen. Al contrastar la tendencia formalista, desarrolló la productividad de los laboratorios eliminando los equívocos de una insostenible colusión entre arte y tecnología. La enseñanza del arte fue restituida, sin ninguna tutela tecnológica, a su ser sustancialmente un modo del conocimiento.

Se forman así los primeros cursos libres de pintura. Los profesores son: P. Klee, W. Kandinsky, O. Schlemmer y J. Schmidt. Se llamó a la Bauhaus a un nutrido número de arquitectos: entre ellos, a L. Hilberseimer, H. Brenner y M. Stam.

La propuesta operativa de desarrollar al máximo el trabajo práctico en el laboratorio organizándolo en *brigadas verticales* “en las que estudiantes de diferentes cursos trabajaban conjuntamente, y en las que los alumnos más antiguos ayudaban a los más jóvenes, bajo la dirección del profesor”⁴¹ constituyó el primer paso dado por Meyer para equilibrar, sin condicionarlo, el trabajo didáctico con las necesidades e instancias productivas de la escuela.

El riguroso examen al que se sometían las exigencias de la industria garantizaba su posibilidad de utilización didáctica, evitando el peligro que Moholy-Nagy había previsto en su carta de dimisión.

En algunos casos, dice Meyer, los tiempos de producción eran tan premiosos que obligaban a descartar algún encargo interesante precisamente, “porque era necesario disponer de tiempo para extrapolar un valor educativo de tal actividad, y se corría el riesgo de que el laboratorio en particular acabara convirtiéndose en la fábrica de un mismo tipo”⁴².

Si Gropius centraba su enseñanza en el hombre, Meyer puso el acento en la enseñanza del oficio para un hombre políticamente inclinado hacia la realidad histórica. “Nuestra experiencia —dice Meyer— consistía en dar mayor profundidad y riqueza a la arquitectura a través de un análisis de la situación social...”⁴³.

De esta actitud suya derivaba un concepto de la arquitectura que confiaba, según la lógica funcionalista, la capacidad de inducir elecciones formales, científicamente justificadas, al análisis radioscópico de la realidad social.

Meyer, igual que Gropius, frente al problema de la arquitectura, propugna una racionalidad encaminada no tanto a la verificación de las elecciones arquitectónicas cuanto a la segura configuración de las hipótesis de los proyectos.

⁴¹ H. MEYER, *Experiencias sobre la enseñanza politécnica*, op. cit., p. 184.

⁴² *Ibid.*, p. 183.

⁴³ *Ibid.*, p. 184.

En realidad, Meyer, como Gropius, rechazaba las “fantasías arquitectónicas” y las “ideas preconcebidas”. Los bocetos preliminares de sus proyectos consistían, como él mismo testimonia⁴⁴, en numerosísimos análisis gráficamente representados.

En el interesante proyecto para el Concurso de Ginebra (1926-1927), más aún que en el de la Petersschule de Basilea (1926), se explicita su actitud en relación con los proyectos. Frente a un encargo poco claro, como por ejemplo, el de la Liga de las Naciones en 1927, no quedaba otra solución al arquitecto que “organizar funcionalmente las partes del edificio eligiendo las soluciones técnicas más convenientes y menos costosas”. Como espacio donde se organiza una *lógica humana* está en contraste con la naturaleza: “Este edificio —dice Meyer— no es ni bonito ni feo. Exige ser valorado como una invención estructural”⁴⁵.

En el escrito o proyecto donde resalta la cualidad de una arquitectura que propone “una nueva concepción de la vida”. En este proyecto se incluyen y emergen las ideas que el CIAM de La Sarraz había enunciado en 1928, en cuyas discusiones, Meyer había tomado activa parte como delegado oficial. La organización distributiva de la escuela propone, en su articulación espacial, un sistema didáctico original y un modo de vivir especialmente nuevo. Esta obra realizada en colaboración con los estudiantes de la Bauhaus, aclara el sentido de la *salida al exterior* de la escuela y el activo empeño de Meyer en destapar la interiorización de la Bauhaus frente a la realidad.

Su voluntad de encontrar las razones últimas de la arquitectura en las raíces de sus funciones sociales y técnicas es coherente con la tensión problemática de aquellos años, caracterizados por la intimidación funcionalista y por la desconfianza con respecto a cualquier tipo de implicación formal en contraste con la *negación histórica de la tradición*. Su postura, por lo demás, constituye una precisa elección arquitectónica, que contrasta, por ejemplo, con la de Le Corbusier y de Loos, diferenciándose, consiguientemente incluso en su modo de configurar una escuela de arquitectura. Esta objetividad basada en la certeza de los análisis sociológicos, técnicos, etc., estaba confiado a un mecanismo automático, valorado en su capacidad de proporcionar indicaciones formales una vez saturado analíticamente con los datos básicos del problema.

Sin embargo, la objetividad que Meyer veía en el paso del análisis al proyecto era sólo parcial. De hecho el funcionalismo no era sólo la resultante de las instancias tecnológicas sino sobre todo su *expresión ideológica*. Este aspecto que tan oportunamente ha resaltado C. Schnaidt en su libro sobre Meyer, subraya, una vez más, la imposibilidad de la total separación de la arquitectura de su matriz es-

⁴⁴ H. MEYER, *Wie ich Arbeite*, en “Architektura SSSR”, n. 6, 1933.

⁴⁵ C. SCHNAIDT, op. cit., p. 25.

tructural, no sólo por ser ocasión de su desarrollo, sino también por la fatal referencia a sus exigencias emblemáticas.

La negación de la tradición prebélica y el trasvase del artesanado a la industria a través de los filtros de la Bauhaus, habían creado las premisas para la nueva ideología funcionalista que contraponía artesanía e industria, objetivo y subjetivo, libertad creativa incontrolada y otra racionalmente basada en el principio de la redistribución a amplia escala de los bienes artísticos, garantizada por la fabricación en serie de los nuevos procedimientos industriales.

En un escrito de 1935⁴⁶, Meyer, examinando la arquitectura residencial en Alemania entre 1923-29, explica la lucha entre lo tradicional y lo moderno en arquitectura, entre el modo artesanal y el industrial, por la lucha de clases. Meyer no valora en términos puramente artísticos y disciplinarios el debate entre tradición y movimiento moderno, sino que lo remite al enfrentamiento entre los grandes trust de la producción del material para la construcción (cemento, vidrio, etcétera) y la antigua industria del ladrillo, de la arcilla, de la piedra de construcción, de la pizarra, en relación con sus nexos con la clase obrera de los fontaneros, carpinteros, tejeros, etc.

Los arquitectos no eran los "misioneros de la vieja o nueva arquitectura", sino sólo meros "representantes, oculta o abiertamente, del capital financiero de quien eran siervos".

El escrito es del período ruso, cuando Meyer ya había madurado sus ideas acerca del papel del arquitecto como "organizador" y la definitiva renuncia a manejar elementos estéticos.

Las bases de esta desconfianza por la predeterminación formal, común denominador de Gropius y Meyer, había sido programáticamente expresada por Meyer en *Bauen*⁴⁷ en 1928. Tras la enumeración de los nuevos materiales que la era moderna ponía a disposición del arquitecto, afirmaba: "Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada una de las formas, la estructura del edificio, el color de los materiales y el grano de las superficies nazcan automáticamente y sean determinados por la vida", aun cuando para muchos, esa creación objetiva automática, como decía El Lisitski⁴⁸ en 1929 debía acompañarse de la secreta esperanza de que el producto fuera reconocido más tarde como obra de arte. Este equívoco que dismistifica, quizá esquemática pero definitivamente las posibilidades de una síntesis entre arte y técnica, llevó, sin embargo, a una paradójica afirmación de la autonomía artística en la estructura didáctica de la

⁴⁶ H. MEYER, *Ueber die Kapitalistische Wohnungsarchitektur, 1919-1934*, 1935.

⁴⁷ H. MEYER, *Bauen*, en "Bauhaus", n. 4, Dessau, 1928. *La ricostruzione dell'architettura in Russia*, 1929, Firenze, 1967, pág. 59.

⁴⁸ EL LISITSKI, *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS*, 1929. Ed. cast. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

Bauhaus. Si bien es cierto que los pintores fueron marginados del centro del problema no lo es menos que su autonomía se reforzó con la creación de los cursos libres de pintura; a través de esa espiral pasaron todas las *esperanzas artísticas* de la Bauhaus.

La intolerancia para con el arte "resultó de la necesidad, por parte de la teoría, de establecer un objetivo concreto justificado a partir de la utilidad práctica"⁴⁹. La utilidad que Meyer ponía al servicio del proletariado abandonando "los niveles correspondientes a las exigencias de las clases acomodadas, para encontrar otros nuevos, adaptados a los consumos de masa", proyectando muebles componibles, adaptados a la vida de las masas que había llegado a ser más móvil⁵⁰.

Es preciso decir, sin embargo, que si Meyer rompió la línea divisoria entre la Bauhaus y sus responsabilidades con respecto a la sociedad, tomando una postura que le costó su alejamiento, de hecho nunca llegó a renunciar a ese *específico arquitectónico*, que Gropius había propuesto y que la crítica reciente no ha vacilado en reconocerle como última prerrogativa. Y ello aun cuando Meyer centraba el carácter de autoridad de la arquitectura en las instancias sociales reunidas en la precaria objetividad de las normas y no en su carácter progresivo o en su autonomía como disciplina. Pero por encima del énfasis funcionalista, tuvo el mérito de restituir a la arquitectura el "peso de la cosa humana por excelencia", aun valorándola y considerándola fatalmente ligada en su desarrollo a la clase dominante: la burguesía. "Del mismo modo que la vida de los cosacos es expresión del 'Don apacible', decía Meyer, la lucha de clases... se proyecta en las formas arquitectónicas y en los conflictos ideológicos de la ascensión del socialismo", con plena consciencia de que el automatismo descrito en *Bauen* era cierto sólo a medias; efectivamente, Meyer continúa: "De todo lo cual no se desprende un manual técnico, para uso exclusivo de una clase, sino que surge, por el contrario una representación popular de los problemas que se refieren a la arquitectura en la creación de una sociedad socialista"⁵¹.

Podríamos situar a Meyer en ese grupo de intelectuales de izquierda que configuran, con plena consciencia de estar en una sociedad capitalista, su compromiso desarrollando libremente las disciplinas artísticas y científicas. Las disciplinas que el capital mercantiliza y degrada "para la explotación, para la acumulación de beneficios y para propagar la destrucción"⁵².

Una de sus principales limitaciones, si puede llamarse así, hay que buscarla en su creencia de haber hecho algo mejor o diferente, al llevar a la escuela los encargos de las cooperativas y de los obre-

⁴⁹ G. MUCHE, op. cit.

⁵⁰ H. MEYER, op. cit., p. 187.

⁵¹ Apuntes s. d. en H. MEYER, op. cit., p. 16.

⁵² H. MEYER, *Sieben Fragen über Architektur*, en "Leva Fronta", Praga, 1931-1932.

ros, encargos que de vez en cuando fascinan hoy a los maestros de la improvisación y del aventurerismo. En realidad, a excepción de las construcciones de la municipalidad de Viena (Matteottihof, Reimannhof, Karl-Marxhof) que por su *espesor* arquitectónico adquirieron un concreto papel positivo, el intento de realización de una arquitectura socialista en el seno del capital es como la desesperada empresa del caminar sobre huevos. Los huevos se rompen y lo que queda es el sabor del reformismo. La arquitectura socialista sólo puede existir en la coincidencia de su atributo con la matriz estructural.

De todo ello se dio cuenta Meyer en la atmósfera estalinista del primer plan quinquenal, cuando su marxismo intelectual se vio inmerso en la concreta realidad socialista. Los escritos del período ruso dan testimonio del entusiasmo del neófito y del proceso traumático que llevará a Meyer, tras la desilusión del realismo socialista, a la renuncia definitiva del discurso formal, frente a la presión del problema político y organizativo.

El aspecto desconcertante y contradictorio del pensamiento de Meyer define la crisis ideológica de toda una generación que emigró con Meyer a Rusia, tras la llegada de Hitler al poder. "En un solo día —escribe Meyer—, en octubre de 1930, llegaron a Moscú desde Berlín dos vagones enteros llenos de urbanistas"⁵³.

La experiencia de las ciudades alemanas, en la que se habían comprometido M. Wagner, B. Taut, E. May y E. Schmacher, había acabado. La experiencia soviética constituyó a pesar de todas sus limitaciones, el terreno donde se volcaron las experiencias frustradas de una generación completa. La desilusión de la vuelta de la academia en Rusia llevó a Hannes Meyer a un replanteamiento del papel del arquitecto, de la arquitectura y de su fundamental autonomía. En un escrito de 1942, es decir, posterior a la experiencia rusa, hablando de C. N. Ledoux decía: "Claude-Nicolas Ledoux, que había trabajado a las órdenes de una aristocracia vacía, construyendo edificios en un lánguido estilo barroco, decidió deshacerse de todas sus ideas aristocráticas y participar en el movimiento revolucionario burgués" y, aludiendo a la forma piramidal de la *Casa de los Guardianes Forestales*, forma que siempre ha simbolizado el poder de las clases dominantes, del rey y del clero, proseguía: "Este arquitecto entregó deliberadamente la pirámide a la nueva clase dominante, poniéndola al servicio de la burguesía libre y revolucionaria... Nosotros, los arquitectos de los países democráticos, ¿estamos preparados para entregar la pirámide a la sociedad del futuro?"⁵⁴.

En los límites que la interpretación histórica nos concede, Meyer plantea indirectamente el problema de la autonomía de la arquitectura, y la seriedad con que lo hace es tanto mayor si se piensa en

⁵³ H. MEYER, *La realidad soviética: los arquitectos*, en "Arquitectura", n. 9, México, D. F., 1942.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

su trayectoria y en sus experiencias. Hoy lo planteamos nosotros frente a las distorsiones interdisciplinarias que "la movilidad intelectual imitativa del talento" propone al aventurerismo ideológico de una crítica impotente.

Antes de concluir este escrito me parece justo aportar un elemento nuevo que pueda aclarar los acontecimientos de la Bauhaus en relación con la esfera política.

Las dimisiones de Gropius han sido siempre interpretadas en formas muy diferentes: desde las más extrañas que han visto en ellas su obra *maestra de la didáctica*, a otras más modestas que las justificaron con el humano cansancio de la lucha, hasta la versión "oficial", centrada en la necesidad personal de desarrollar su trabajo profesional. En este escrito hemos propuesto una interpretación que enmarca las dimisiones en un cuadro más complejo, como un momento de batalla político-cultural, en la que las presiones políticas exteriores no fueron determinantes, pero exigieron la cristalización de una situación latente.

El mismo alejamiento de Meyer, en nuestra opinión, habrá que valorarlo en el seno de esta lógica. La crítica oficial ha explicado su destitución por razones exclusivamente políticas, sin hacer referencia a aquellos aspectos que la ligan a las dimisiones del mismo Gropius.

Efectivamente, si Gropius abandonó la Bauhaus en el momento en que las exigencias de la especialización técnica habían hecho declinar definitivamente la difusa unidad de arte y técnica en la escuela, Meyer llevó a sus últimas consecuencias aquella tendencia "positivista" que poco a poco, había invadido el aura espiritualista de la Bauhaus. Moholy-Nagy, por su parte, la única persona capaz quizá de haber mantenido el equilibrio práctico y teórico, abandonó la escuela con Gropius, dejando totalmente al descubierto el choque entre arte y técnica.

El alejamiento de Meyer, por otro lado, hay que situarlo en el marco de extrema tensión que los estudiantes habían hecho todavía más incómoda alineando en el ala, digamos, técnico-objetiva de las enseñanzas científicas, las instancias de izquierda y en la artístico-objetiva de los pintores las instancias neutralistas.

El hecho es que la crisis económica de 1929 y el inexorable avance del nazismo habían provocado en los estudiantes una decidida toma de conciencia, cosa que, desde luego, Meyer no había obstaculizado en absoluto. La situación de emergencia indujo, pues, a los estudiantes más politizados a deponer el lápiz y el pincel para aclarar el papel de la escuela cuya indiferencia a la amenazadora progresión de los acontecimientos políticos iba resultando imposible.

Como consecuencia natural de este estado de cosas, tuvo lugar el abandono de aquellas disciplinas que más o menos abiertamente manifestaban su falta de compromiso político: cursos como el de

Kandinsky se perfilaban así como insoportables terrenos académicos por su connatural tradicionalismo.

Además, como testimonia Klee en una carta a su mujer⁵⁵, el "Consejo de Facultad" de la Bauhaus se convocaba continuamente, pero sus extenuantes sesiones servían más para constatar que para componer los contrastes internos.

La investigación del gobierno, abierta tras la *denunciada* presencia de una célula comunista en la Bauhaus, si por un lado concluyó en las disculpas de Meyer, por otro sirvió de pretexto a las oposiciones internas para ampliar el alcance de su disconformidad. En un libro autofinanciado, Fritz Hesse, entonces burgomaestre de Dessau, hace una serie de revelaciones al respecto sumamente interesantes⁵⁶.

Hesse confirma, indirectamente, la veracidad de las acusaciones que los estudiantes comunistas dirigían contra Kandinsky⁵⁷ de haber informado a "Los organismos competentes" de la colecta promovida por Meyer para socorrer a los mineros en huelga del campo de Mansfield.

Tras haber confirmado la falta de hostilidad de la ciudad de Dessau, manifestada, entre otras cosas, en la completa renovación de los contratos de trabajo de los profesores, Hesse dice: "Las condiciones se hacen cada día más insostenibles en la Bauhaus —me comunicó el Dr. Grote⁵⁸—. Los estudiantes comunistas se hacen más y más consistentes, Meyer no actúa enérgicamente, los *Bauhausmeister* son, como me ha asegurado Kandinsky, profundamente convulsionados de este desarrollo de los acontecimientos, que ha creado confusión entre estudiantes y enseñantes, llenando de prejuicios la función de los cursos"⁵⁹.

Convocado inmediatamente, tras la delación de Kandinsky, Meyer no tuvo ninguna dificultad en responder a las provocaciones de Grote, afirmando su concepción marxista del mundo.

La intervención de la autoridad política fue, por tanto provocada desde el interior por parte de los profesores marginados por la nueva política cultural de Meyer. La colecta para el "socorro rojo" era un episodio eminentemente político y que como tal fue valorado por las autoridades gubernativas y, consiguientemente, condenado, pero no fue casual que sucediera. Aquel episodio constituía el último momento de una batalla político-cultural que Meyer había librado contra la *tendencia académica* de la Bauhaus.

⁵⁵ Paul Klee par lui meme et par son fils Félix Klee, París, 1963, p. 132.

⁵⁶ F. HESSE, *Von der Residenz zur Bauhaus-Stadt*, In Salbstueslag, Bad Pyrmont, 1963, pp. 242-246.

⁵⁷ En *Herr Kandinsky, ist es wahr...?* en "Bauhaus", n. 3, 1930. Boletín de los estudiantes comunistas, trad. en H. M. WINGLER, op. cit., p. 169. Incautamente, Wingler juzga el panfleto de los *estudiantes/comunistas/de la Bauhaus* (sic) como un intento de "denigrar a base de calumnias".

⁵⁸ L. Grote era *Landeskonservator* del Anhalt.

⁵⁹ F. HESSE, op. cit., p. 242-246.

Pero como en la reciente historia de las Universidades, el academicismo respondió con la obtusidad de la intervención policíaca frente a la inteligencia de las propuestas innovadoras. La sentencia del socialdemócrata Hesse, "junco oscilante al viento de los partidos", fue que la Bauhaus no podía tener un director marxista.

La destitución de Meyer fue inmediata, y a consejo de Gropius asumió la dirección Ludwig Mies van der Rohe, el constructor del monumento a Karl Liebknecht y Rosa "la Roja".

Massimo Scolari.

La aventura de la Bauhaus

MIES, EL EPILOGO

Renato Nicolini

La *dirección Mies* de la Bauhaus es uno de los ejemplos más clamorosos de reticencia de la moderna crítica de la arquitectura. Los hechos que llevan a su nombramiento no son muy conocidos y conviene recordarlos brevemente. El extendido malestar y descontento de los estudiantes, que reclaman una didáctica diferente hasta el punto de cuajar en formas concretas de agitación (enero 1928) induce a W. Gropius a presentar la dimisión como director. En su decisión es secundado inmediatamente por Bayer, Breuer, Moholy-Nagy (3 de febrero) y, a un año de distancia, Schlemmer. En el curso de la crisis, relativamente aguda, se ofrece a Mies el puesto de director. Al rechazarlo se llega al nombramiento de H. Meyer (1 de abril de 1928). Sin entrar ahora a valorar la *dirección Meyer*, que no nos compete, podemos hacer constar que el radical alcance de las innovaciones didácticas decididas por él desmitificó el subjetivismo individualista y fundamentalmente el abstracto e inconcluyente ideologismo de la "venerabilidad de la escuela de Dessau". El eje de los programas de la Bauhaus se desplazó del privilegio del arte "puro" en dirección a la arquitectura —a la construcción— científicamente justificada. L. Hilberseimer fue llamado a dirigir la sección de arquitectura, se organizaron cursos científicos, etc. Todo lo cual suscitó las iras de Kandinsky, de Schlemmer —que dimitió— y, en general del *área Gropius*, que no vio en Meyer más que "un parche, el insignificante sucesor de un gran predecesor" (Hannes Meyer, *Mi expul-*

sión de la Bauhaus, carta abierta al burgomaestre Hesse, agosto, 1930).

La expulsión de Meyer era casi inevitable, tuvo lugar sin previo aviso durante las vacaciones de verano de 1930, mientras la Bauhaus estaba cerrada. La justificación del burgomaestre alude a la *politización* de la escuela, a pesar de que el mismo Meyer disolviera la célula de estudiantes comunistas. Indudablemente, la acusación es el signo de una época. Y hay que constatar el papel que Gropius y sus seguidores desempeñaron en los acontecimientos. Quien aprueba las decisiones del burgomaestre es Gropius, y no el consejo de profesores de la Bauhaus, y él mismo es quien propone a Mies como director de la Bauhaus, el cual esta vez acepta¹.

En el catálogo de la muestra itinerante de la Bauhaus en la URSS (1931), Meyer describe los comienzos de la gestión de Mies: "Se tomaron algunas medidas represivas contra los estudiantes revolucionarios y la casi totalidad de los estudiantes no alemanes fue obligada a repatriarse. En esta nueva situación los estudiantes fueron privados de todos sus derechos...".

Hasta aquí la crónica. Los intereses de los apologistas de la Bauhaus están demasiado claros como para que quieran comentarla. El silencio que acerca de Mies han mantenido los historiadores oficiales es, si cabe mucho más hermético. En la monografía de P. Johnson, la *noticia* de la dirección Mies en la Bauhaus está incluso confinada en la cronología de la vida (Ph. Johnson, *Mies van der Rohe*, N. Y., 1947).

La primera cuestión a plantear se refiere a la *naturaleza* y al *alcance* de las modificaciones llevadas a cabo por Mies en los planes de enseñanza y en la finalidad de la Bauhaus.

El cuerpo docente, más o menos, siguió el mismo. Peterhans e Hilberseimer, nombrados por Meyer, siguieron en su puesto hasta el cierre definitivo de la escuela; y Arndt, también él llamado por Meyer a su puesto en la Bauhaus, se irá sólo al transferirse la escuela de Dessau a Berlín. Es preciso señalar que la sección de arquitectura siguió ocupando un puesto central en los planes de estudio de la escuela. Las investigaciones planteadas bajo la dirección de Meyer fueron llevadas hacia adelante, llegándose, incluso, a algunos resultados concretos, precisamente en estos años. El esquema urbanista para la transformación de Dessau en una especie de ciudad lineal, elaborado en la Bauhaus por Hilberseimer, no se definió hasta 1932. La única posibilidad de encontrar algún proyecto arquitectónico realizado por *estudiantes* de la Bauhaus que posea las características

¹ "Indudablemente, se espera que mi colega, pobre amigo, empuñe la piqueta para demoler mi obra, en pía memoria por el pasado Moholyiano de la Bauhaus. Hay que combatir este infame marxismo... Y a tal fin, ¿a quién elegir si no a Mies van der Rohe, que proyectó el monumento a Karl Liebknecht y Rosa 'la Roja'?" (H. MEYER, *Mi expulsión...*, cit.).

de exactitud técnica e investigación tipológica, tal y como estamos acostumbrados a asociar a la concepción didáctica de la Bauhaus, está ligada a esta época de la dirección de Mies.

De modo que las intenciones de Mies no son las de restaurar la vieja escuela de Gropius, con el privilegio de los "atelier", de los artistas de caballete, de la expresión *espontánea*. Y aquí hay que buscar las razones del abandono de la Bauhaus por parte de Klee y Stölz en 1931, no en el empeoramiento de la situación política. Si Stölz marcha inmediatamente a Zurich, Klee, por el contrario, permanecerá unos dos años en Alemania, como profesor de Académis en Düsseldorf, para emigrar a Suiza sólo tras su destitución por parte de los nazis. Así pues, para Klee era posible y oportuno trabajar en Alemania; pero no en la Bauhaus de Mies.

La modificación de los planes de estudio, decidida y llevada a la práctica en julio de 1931, proporciona elementos aclaratorios extraordinariamente significativos, tanto por lo que se refiere a los contrastes con los elementos más ligados al *área Gropius*, como con respecto al modo en que las innovaciones de Meyer fueron privadas de sus contenidos originales.

La sección de arquitectura y los *ateliers* fueron reagrupados en cuatro direcciones: tejidos, fotografía, publicidad y *arquitectura y decoración* —indudablemente, el elemento central. Desaparece así toda huella de la vieja escuela de Van de Velde. Se suprimen los laboratorios ligados a la artesanía tradicional. Otro tanto sucede con los derivados de la concepción del arte "puro". Por lo demás, resulta significativo que la dirección de las tres partes fundamentales siga en manos de los profesores nombrados por Meyer: Hilberseimer en arquitectura, Peterhans en fotografía, y Schmidt en "publicidad"².

El mantenimiento del curso preliminar, cuya abolición había sido exigida por una parte de los estudiantes durante la última época de la dirección de Meyer, da fe de las intenciones de Mies: no llevar la reforma didáctica a las últimas consecuencias. Sin embargo, no es éste el punto que determina la diferencia *cualitativa*, profunda diferencia, entre la Bauhaus de Mies y la de Meyer.

Es preciso ir más allá de la letra de los programas de estudio y considerar las *intenciones* que los inspiraban, así como la finalidad que perseguían. La sección unificada *arquitectura y decoración* de la Bauhaus de Mies pretende poner en evidencia la *unidad* entre espacio, mobiliario, materia, color. Entre los objetos del mobiliario moderno, tanto si se trata de productos industriales como si no, y la definición arquitectónica del espacio en la *construcción* existen investigables

² Schmidt era ya profesor de la Bauhaus en Dessau, después de haber sido estudiante en Weimar. Pero es Meyer quien le nombra, tras la dimisión de Bayer, director del "atelier" de "tipografía, publicidad y organización de exposiciones". Con la dimisión de Schmidt —con ocasión del traslado de la escuela a Berlín— se cierra la sección.

y precisas relaciones, de tipo unívoco. Dichas relaciones, sin llegar a negar la posibilidad de una producción en serie, tienden a limitar las posibilidades —teóricamente ilimitadas— de diferentes configuraciones, a través del mobiliario, de la estructura arquitectónica misma. Y contrariamente, a determinados principios estructurales no pueden dejar de corresponder determinados —y no otros— principios de ulterior cualificación y definición espacial a través del mueble, etc. En este sentido toda arquitectura tiene su lógica y su coherencia interna particular no extensible mecánicamente a ocasiones y soluciones arquitectónicas diferentes. Es evidente la diferencia con las tesis de Meyer, donde la organización de los elementos normalizados en standards tipológicos no es nunca funcional para una construcción en particular, aislada, valorable con criterios de necesidad estética. Donde, por el contrario, de una parte emerge la referencia a la organización global de la ciudad y de otra la instancia de un sistema urbanístico elástico y no rígido.

Las conclusiones que Meyer extrae de los acontecimientos de la dirección de Mies, son de una dureza extrema. Con Mies, “la reacción fascista se adueña de la Bauhaus”. “Las nociones y materias de orden sociológico fueron marginadas, especialmente de las actividades de los laboratorios. Entre los estudiantes aparecieron brotos típicos de las clases excluyentes, y en los laboratorios empezaron a producirse modelos únicos con materiales seleccionados. Hicieron acto de presencia las primeras organizaciones nazis” (Hannes Meyer, *Bauhaus Dessau*, en “Edificación”, n. 34, 1940).

La cronología de la Bauhaus presenta elementos que, en parte, pueden atenuar el drástico juicio de Meyer. La mayoría nazi en el consejo municipal de Dessau —obtenida en las elecciones de 1931— decidió la disolución de la escuela. Mies, en lugar de cerrarla, prefirió transferirla a Berlín, con sede en una vieja fábrica que carecía hasta de teléfonos, como escuela privada en la que se inscribieron 168 estudiantes —de los cuales 33 extranjeros. Tras el registro de los locales llevado a cabo el 11 de abril de 1933 —con detención e interrogatorio prolongado de treinta y dos estudiantes— Mies, de acuerdo con el resto de los profesores decidió el cierre y disolución definitiva de la Bauhaus (20 de julio), informando de ello a los alumnos mediante circular (10 de agosto).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que los documentos a los que nos hemos referido provienen todos ellos de fuente “oficial” (Catálogo de la exposición celebrada en París del 2 al 22 de junio de 1969) y en cualquier caso insuficientes para desmentir sustancialmente las afirmaciones de Meyer. Puede decirse que —más que a un inmediato hundimiento frente al nazismo— nos encontramos frente a un proceso de lenta pero irresistible erosión y cada vez más pesados compromisos. Erosión que seguirá actuando en Mies incluso después del cierre de la Bauhaus, preparando en Berlín, en 1934, la

exposición “del pueblo y el trabajo alemán”, y continuando su actividad en Alemania hasta 1937. Sin embargo, desearíamos plantear nuestro juicio sobre la dirección Mies en otros términos. No podemos dejar de dar un juicio ideológico; pero los problemas planteados por la diferencia evidenciada entre la finalidad y las direcciones arquitectónicas de la Bauhaus de Mies y la de Meyer no se agotan con dicho juicio.

En la arquitectura contemporánea —desde los años veinte a nuestros días— podemos encontrar en otras fases diferentes actitudes en lo que se refiere a la relación que debe establecerse entre la estructura del espacio y su definición formal. Los orígenes de esta querrela, con buena voluntad, podemos rastrearlos en épocas todavía más lejanas; en este sentido pueden entenderse, por ejemplo, los intentos que ya se han realizado tanto con referencia a la escisión del XIX, entre ingeniería y arquitectura, como —más sutilmente— con referencia a determinados acontecimientos del neoclasicismo y del manierismo. Hoy la cuestión se nos replantea con ocasión de la discusión entre los partidarios de la forma abierta y la forma cerrada.

La forma aparente en que, en la crítica actual, se manifiesta una cuestión real —como lo es la enmarcada por el conjunto de problemas e investigaciones— es la forma ideológica. Y un intento de encerrarla en la prisión de la ideología es, en el fondo, la reducción de las diferencias entre la Bauhaus de Meyer y la de Mies a símbolos, el de la rendición de la burguesía al nazismo en éste, y la tentativa —también destinada al fracaso— de la realización del intelectual a través de la aceptación acrítica del marxismo vulgar —dialéctica de la materia— y de las tesis acerca del socialfascismo de la tercera internacional estalinista en aquél.

En nuestra opinión, es preciso —limitándonos a Mies— ver en todo este asunto, indudablemente, una verificación, en una situación social determinada, de las tesis sobre arquitectura y de la arquitectura de Mies, en su significado y sus valores, pero al mismo tiempo recordar que la dirección Mies de la Bauhaus coincide con su producción arquitectónica más típica y significativa: de este año son el Pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat. Y —una vez más— poner de relieve la continuidad y la coherencia interna de la arquitectura de Mies. De hecho, no existe contradicción alguna entre la producción miesiana de los años del *Novembergruppe* —o del Weissenhof— y la del Mies director de la Bauhaus. La misma crítica oficial de Mies se ha percatado de ello, pero ha mantenido su propia naturaleza apologética invirtiendo completamente el sentido de Pabellón de Barcelona y de la casa Tugendhat, y por tanto, de la obra de Mies en su conjunto.

P. Johnson interpreta el Pabellón de Barcelona como una disposición de elementos estructurales tales que “el espacio, más que confinado o limitado está encauzado... nunca se detiene, sino que se le

permite fluir libremente" (P. Johnson, op. cit., p. 58); encontrándolo en directa continuidad con las *casas de campo* en ladrillo y cemento presentadas en las exposiciones del *Novembergruppe*.

Las tesis de Johnson parecen insostenibles si el Pabellón de Barcelona se ve exclusivamente *en relación* con la actitud de Mies con respecto a la arquitectura, tal y como *emerge claramente* de la *contemporánea* dirección de la Bauhaus.

La *absoluta rigidez* del espacio del Pabellón de Barcelona y más todavía el de la casa Tugendhat, al mismo tiempo que encuentran precisa referencia en líneas didácticas de la *dirección Mies*, disuelven las eventuales *ambigüedades* de arquitectura anterior de Mies en la explícita afirmación de la identidad entre *valores espaciales y valores estructurales* —extendidos éstos *hasta* la completa definición de la *construcción* a través de los *elementos tecnológicos* y el *mobiliario* y la *decoración*. El espacio no "fluye", sino que se entiende como valor definido y definitivo —en cuyo interior *no es posible composición autónoma* alguna.

Así pues, el análisis de la dirección de Mies abre una amplia problemática. En nuestra opinión, dicho problemática requiere posteriores profundizaciones —sin que sea posible su liquidación con la simple repetición de los juicios negativos de H. Meyer.

Compromiso ideológico, impotencia frente al nazismo: términos exactos, necesarios para una comprensión crítica y no apologética de Mies. Pero insuficientes, si no por otra cosa, porque junto al Mies director de la Bauhaus existe el Mies americano, y el Mies berlinés de la primera postguerra: cuya sustancial *continuidad* revela precisamente esta nota. Aun cuando es precisamente el Mies de los años 30-33 el que revela el carácter irreductible de su arquitectura a los esquemas —tan arbitrarios como habituales— de los *historiadores* del movimiento moderno.

Renato Nicolini
(del grupo 9)

EL EVANGELIO DE LA BAUHAUS¹

Reyner Banham

En junio de 1939 descubrí en la biblioteca una copia de *The New Vision*, de Moholy Nagy, una traducción americana de *Von Material zu Architectur*.

Fue un encuentro decisivo. Del texto de Moholy-Nagy y de algunas ilustraciones más bien confusas aprendí un nuevo modo de mirar el arte moderno. Aprendí —si es que puedo sintetizarlo en un solo concepto— que el arte y el diseño moderno eran parte integrante de la nueva civilización industrial, que tendían como último objetivo a la realización de un tipo de arquitectura mecánica, formadora de un espacio tridimensional continuamente medido, y que una escuela llamada Bauhaus había sido precursora y portaestandarte de esta tendencia.

Palabras como "infinito", "continuo", "medido" forman parte de los posteriores intentos para explicarme a mí mismo lo sucedido, pero no creo que dichos términos trasluzcan las impresiones de aquel primer encuentro. El significado del texto y de las ilustraciones ha permanecido inmutable desde entonces.

Las ilustraciones, sobre todo, me resultaron particularmente significativas. El hecho de que las trece primeras ilustraciones tratasen de ejercicios de la Bauhaus sobre la naturaleza y textura de materiales, tales como la piel, la madera, el papel, el cartón, el barniz al óleo,

¹ Este ensayo, salvo alguna ligera corrección, es el texto de una conferencia pronunciada por la radio inglesa y posteriormente publicada en el "Listener" del 26 de diciembre de 1968, pp. 390-392.

diversamente tratados a mano, pincel u otros instrumentos, refuerza la opinión de que la Bauhaus descubrió por primera vez una tecnología nueva, especialmente si tenemos en cuenta que inmediatamente después, los estudiantes de la Bauhaus utilizaron en sus trabajos microfografías, fotografías aéreas y cosas por el estilo, hasta llegar a la figura 52, un collage de Schwitters, una página tipográfica de Marinetti en la figura 53, y el primer Picasso en la figura 54. Así, en un libro que abarca toda la experiencia figurativa moderna, el trabajo llevado a cabo por los estudiantes de la Bauhaus adquiere una resonancia mayor si se le compara con otras corrientes de arte moderno y sus exponentes más conocidos. Estoy seguro de que se trata de un resultado no previsto y de segundo plano con respecto a los argumentos expuestos por Moholy-Nagy (Del *material* a la arquitectura), pero me asalta la sospecha de que aquella difusa impresión, de que la aproximación de la Bauhaus al diseño moderno fue más importante que la del resto de las tendencias, derive, de hecho, de planteamientos tipográficos casuales. En la parte del libro que se refiere a la arquitectura, podemos observar ilustraciones de obras de Walter Gropius y otros maestros de la Bauhaus, mezcladas con ilustraciones de los ejemplos más sensacionales del nuevo espacio de la moderna tecnología. Francamente, ninguna fotografía de los edificios de la Bauhaus, por muy bien hecha que esté, puede proporcionar ese sentido feliz de espacialidad que ofrece la visión de una astronave recortándose en el cielo, acoplada a su rampa de lanzamiento. Aquí la rampa está constituida por una red transparente rectangular de sutiles elementos metálicos en las ventanas y las escaleras de los edificios de la Bauhaus en Dessau.

En uno y otro caso el ojo pasa a través y el espacio de esta parte de la estructura continúa visualmente por encima o más allá de ella misma, pero la regularidad de los módulos sugiere un sistema de medida visual igualmente regular entreverando todo el espacio. Teóricamente esta idea del espacio rectangular medido impregna toda la arquitectura de los años 20 al 30, pero el primer reconocimiento del análisis visual se lo debo a Moholy-Nagy.

El encuentro no fue como una conversión en el camino de Damasco, pero tuve la sensación de tener un texto sagrado entre las manos, el tercer Testamento, el Testamento según la Bauhaus. Existen buenas razones, aunque no probadas, que otros de mi generación y de las generaciones posteriores en Inglaterra, pasaron por una experiencia análoga, particularmente en las escuelas de arte de provincia. La absoluta falta de orden intelectual en dichas escuelas, antes de la visita de Summerson y Coldstream, que constituía una de sus características, las convirtió en activas oficinas de intelectuales ortodoxos.

Libros de la Bauhaus, como el Moholy o de Klee, con su ordenada y lógica progresión de ideas y relativas imágenes explicativas, tienen que haber parecido sólidos y convincentes a toda la bohemia ins-

titucionalizada: las cabezas de huevo de las escuelas de arte se aferraron a ellos como si fueran salvavidas. Los ingleses han descubierto la Bauhaus y su presunto sistema sólo en los libros. Y no podía suceder de otra manera: la presencia real de la gente de la Bauhaus duró aquí poco más de tres años. Permanecieron lo suficiente como para dejarnos el college de Gropius en Impington y los trabajos de Moholy como *The Shape of Things to Come*, pero menos de lo necesario para influir sobre las costumbres educativas inglesas, dejándose escapar la ocasión Cambridge de construir una nueva escuela de arquitectura, aprovechando la presencia de Gropius.

Por lo que a la Bauhaus se refiere, nosotros los ingleses somos el "pueblo del libro", o de los libros, desde el momento en que la mayor parte de lo que aprendimos provenía en forma mediata de autores no pertenecientes a la Bauhaus: *Introduction to Modern Architecture*, de Jim Richards; *Pioneers*, de Pevsner, y *Space, Time and Architecture*, de Giedion. Después las reediciones del catálogo de la gran exposición sobre la Bauhaus en el Museo de Arte Moderno, publicado por primera vez en 1938 y que nos trajo noticias de primera mano, tras la traducción inglesa de *Pedagogical Sketchbook*, de Paul Klee, etc. Libros, libros, siempre palabras impresas. Llegaron a convertirse en oráculo, porque los reformadores de las escuelas de arte creyeron que en aquellos libros se encerraba la revelación de un sistema educativo eterna y universalmente válido. Pareció, incluso, que los profesores tendrían que limitarse a ejercer funciones de humildes depositantes del Verbo, iniciando a los alumnos en una serie de pruebas, que se extendían desde la comparación de las diferentes texturas, a la realización de composiciones tridimensionales de sólidos, para llegar a las composiciones espaciales tridimensionales y a la arquitectura.

Recuerdo el principio de todo esto, a finales de los años 40, cuando la escuela de la Architectural Association propuso una versión del famoso Curso preliminar de la Bauhaus, el *Vorkurs*, en el programa del primer año. En la exposición de final de año, apreciaron, de repente, trabajos elaborados con estructuras diferentes. Otros ejercicios de este tipo, en los diez años siguientes, demostraron que también otras escuelas se "dedicaban a lo moderno".

La directa relación de tales ejercicios con los libros publicados era evidente, pero los resultados diferían notablemente de los originales. Las ilustraciones de los libros representaban el resultado de investigaciones sobre todo lo que podía hacerse, invenciones educativas con ese carácter rudimentario del nuevo descubrimiento, pero los ejercicios ingleses de diseño eran claros y precisos, porque se trataba, simplemente, de ejercicios que se limitaban a repetir cuanto se había hecho ya anteriormente. Se les ha comparado a veces con ejercicios de piano "a cinco dedos", una observación que parecía gozar de la ga-

rantía evangélica, desde el momento en que el mismo Gropius había comparado el aprendizaje del arquitecto con el del músico.

Efectivamente, Gropius había hablado de la necesidad de una sana base teórica, no de simple destreza manual, pero a mediados de los años 50 era ya demasiado tarde para seguir discutiendo. Los llamados "Basic Design Courses" se estaban convirtiendo en una cuestión de fe, por no decir de dogma. Se realizaban películas sobre el Basic Design, y recordamos especialmente uno realizado en Leeds, el centro principal de la fe, y las cruzadas para convertir la instrucción artística inglesa a la verdadera fe empleaban incluso a un barbudo oficial en la persona de Víctor Pasmore.

Todo este movimiento, poco a poco, empezó a resultarme sospechoso. Cada vez me parecía más increíble que ideas codificadas antes de 1928, cuando Gropius y los suyos abandonaron la Bauhaus, tuvieran relevancia treinta años después, relevancia hasta el punto de ser aplicadas como sistema. La idea de que las tesis de la Bauhaus antes de 1928 eran inherentes a una cultura basada en la tecnología de la máquina entendida como la vía históricamente necesaria para el diseño del siglo xx, fue haciéndose más y más improbable a medida que avanzaba en mis investigaciones históricas. Una de las cosas que primero encauzó mi investigación fue una transmisión de Bruno Adler en el Tercer Programa sobre los años cuarenta, cuando dicho programa estaba empezando, y en el que Adler afirmó que el repertorio de formas de la Bauhaus derivaba más directamente del arte abstracto holandés que de la tecnología de la máquina o de las necesidades de producción masiva. Después, Nikolaus Pevsner me enseñó una carta de Wilhelm Wagenfeld, el gran diseñador de la Bauhaus de vidrios y cerámicas, lamentándose de unas críticas de Moholy por haberse inspirado en la forma natural del material, antes que en las formas de la estética oficial de la Bauhaus, tales como el "cilindro, el cubo, el cono", etc.

Pienso que muy probablemente la fascinación ejercida por el evangelio de la Bauhaus en las escuelas de arte inglesas provino no de su ordenado carácter concreto, sino de su fundamental orientación hacia un arte entendido en el sentido tradicional. Puede especificarse todavía más: el mensaje de los libros de la Bauhaus no derivaba sólo de la tradición del arte moderno en general, sino de Alemania en particular. Y más precisamente, de la tradición alemana, de la *Kunstlerkolonie*, o colonia de artistas. La Bauhaus no había sido sólo una escuela, como las escuelas de arte inglesas, que pretendían seguir sus planteamientos. La Bauhaus había sido también una comunidad, como las escuelas inglesas no lo habían sido nunca, ni lo son ahora, a juzgar por los recientes movimientos estudiantiles. La vida comunitaria de profesores y alumnos era fundamental para los métodos de enseñanza de la Bauhaus. Si uno pedía a Moholy la solución de un problema,

no se la resolvía, sino que le invitaba a adherirse en cuerpo y alma a un programa de investigación.

Como dijo John Holas, el operador cinematográfico, "Moholy no enseñaba. Te hacía vivir y trabajar con él".

Cuanto más avanzaba en mis investigaciones más importante me parecía la relación personal con el profesor, mucho más, incluso, que las materias de enseñanza y el método de plantear las lecciones. Parecía, casi, que este sistema de la Bauhaus existiera sólo en la mente de los que pretendían seguirlo, una ilusión creada casualmente por los libros y magnificada por un hábil escolasticismo.

De ahí que, en mi opinión, sea más justo considerar los libros evangélicos como simples testimonios que registraban las ideas de Moholy en 1927, los apuntes didácticos de Klee de 1925, y lo que servía a Gropius para explicarse con los ciudadanos de Weimar en 1923.

Ninguno de ellos se había fosilizado didáctica o artísticamente; sus cursos estaban en continuo desarrollo. De otro modo hubieran sido mortalmente aburridos. Los libros tienden a fijar imágenes que ilustran momentos determinados, dejando en la oscuridad tanto lo precedente como lo posterior. La realidad es mucho menos clara, pero mucho más interesante.

Gran parte de esa realidad seguía siendo actual en los años cincuenta, y lo sigue siendo incluso ahora. Moholy murió a finales de 1946, pero sus dos viudas (se casó dos veces) viven todavía. Gropius, Breuer, Josef Albers continúan entre nosotros para recordarnos las etapas de la Bauhaus anteriores a 1928; Mies van der Rohe, asistente a la agonía de la Bauhaus en el 33, en Berlín, se mantenía en óptima forma la última vez que le vi.

Conocí a fondo a todas estas personas más o menos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, e inmediatamente empezaron a cambiar mis opiniones sobre la Bauhaus. El sentido común mantenía las opiniones preconcebidas y las referencias unívocas en forma tan fuerte y oprimente que llegaba incluso hasta absorber o atenuar las discusiones más violentas entre Gropius y Hannes Meyer, su sucesor en la dirección de la Bauhaus, en 1928.

Todo ello no me empezó a afectar hasta que inicié mi docencia en el extranjero, especialmente tras mi primera lección en la Hochschule für Gestaltung de Ulm en 1959. En la fiesta que siguió a mi última lección se sentaron a la mesa estos alemanes tan parecidos a pequeños gnomos de nombre desconocido y jamás citados en los libros. Pero se trataba de supervivientes de la primitiva Bauhaus, y su presencia en Ulm era tan obvia como la de los viejos parientes en una reunión familiar. Tengo que admitir que la situación de Ulm en cierto modo contradice todo lo que voy a decir, o sea que mientras los libros del evangelio fijaban la imagen de la Bauhaus en 1928, sus apóstoles vivientes habían llevado el mensaje mucho más adelante.

Pero en la Hochschule estaba uno de aquellos apóstoles, como Max Bill que en 1954 propuso un programa directamente extraído del modelo de la Bauhaus. Tomás Maldonado, su sucesor, que tan brillante y dinámico impulso proporcionó a la enseñanza en Ulm, era al principio uno de los "hombres del libro" que había leído en su lejana Argentina. La gente de Ulm se interesó en el caso de Hannes Meyer precisamente cuando estaba bajo la dirección de Maldonado (Meyer fue director de la Bauhaus en su segunda fase, a partir de 1928, y posteriormente expulsado por diversos y molestos motivos de orden personal y político). La Hochschule für Gestaltung fue también cerrada después por diferentes y molestas razones de orden financiero y político, rompiéndose así otro de los nexos europeos con la tradición de la Bauhaus. Pero ese apostolado parece continuar ahora en los Estados Unidos con más fuerza que nunca, en la tercera y cuarta generación. En un primer momento pudo parecer que la Bauhaus había reemplazado en bloque la enseñanza del diseño en los Estados Unidos. En una conferencia dada hace muy poco en U.S.A. por profesores de diseño parecía que hubiera de votarse si los cursos iban a darse en inglés o en alemán. Pero la realidad no podía confundirse con las meras apariencias. Llegó gente que no tenía nada que ver con la Bauhaus, como Serge Chermayeff, sucesor de Moholy-Nagy en el Institute of Design de Chicago, y faltaron personas tan importantes como Charles Eames. Cuando empecé a enseñar en los Estados Unidos me pregunté qué quedaba de todo aquello. En mi debut en la Southern Illinois University quedé bastante sorprendido.

No sucedió nada de lo que podía esperarme. Los ejercicios de basic-design, que tan religioso respeto habían suscitado en Inglaterra, habían desaparecido de allí y estaban siendo sustituidos por programas del tipo "¡Al trabajo y arriba los corazones!", así como tampoco se veían aquellos objetos característicos de Ulm, tan lineal y elegantemente contruidos. Y sin embargo, a la Southern Illinois habían llegado hombres, como Harold Cohen, director del Institute of Design, compañero de Chermayeff en una atmósfera intelectual todavía impregnada por las ideas y la personalidad de Moholy-Nagy. Estos eran los hombres que provenían en línea directa apostólica de sucesión, pero los alumnos más antiguos en lugar de cansarse, por ejemplo, haciendo lámparas y cafeteras, buscaban astutamente en las guías telefónicas las direcciones de técnicos que pudiesen hacer o incluso proyectar para ellos el objeto que quisieran. Astuto sistema, indudablemente, pero ¿no carecía acaso de ese rigor moral y del ingenio impuesto por la tradición de la Bauhaus entre sus alumnos?

Y eso que Moholy-Nagy había pintado cuadros por teléfono a principio de los años veinte, y había llegado a afirmar que quien no supiera manejar una máquina fotográfica o de escribir era un nuevo tipo de iletrado. ¿Qué es lo que hubiera hecho en 1961? Probablemente hubiese apoyado la postura de los estudiantes en un incidente;

ya convertido en clásico, del período en que Cohen estuvo en la Southern Illinois. Un grupo de estudiantes tenían que diseñar un cartel para fijar en las paredes de su ciudad: un tipo de ejercicio gráfico bastante común. Una muchacha se presentó al examen final sin llevar siquiera un esbozo, y con un fichero y una lista telefónica explicando: "Esta es una ciudad muy pequeña y yo conozco prácticamente a todo el mundo, por tanto, puedo telefonar y señalar en fichas las donaciones de cada uno." El profesor del curso en cuestión, que era un inocente recién llegado de algún puesto provincial, tipo Nueva York, respondió que lo sentía mucho, pero que no podía aceptar aquello como un ejercicio de grafismo. Los alumnos a su vez contestaron que lo sentían pero que ellos no podían aceptarle como profesor.

Por lo que puede colegirse de Moholy, estoy seguro que nunca hubiera aprobado un comportamiento así, y se pronunciaría en favor de los estudiantes, considerando apropiada la solución al problema planteado. Como el resto de los auténticos apóstoles nunca se había detenido y de año en año, desde 1928, había sobrepasado los esquemas de los libros, considerados en Inglaterra verdades evangélicas. Además, esos esquemas quedaban ya a 3.000 millas, y las distancias físicas tienen las mismas consecuencias que el tiempo. Por ejemplo, había cambiado su concepción de los beneficiarios de un diseño socialmente responsable. Mejor dicho, se había ampliado. El beneficiario de tal tipo de diseño en la Bauhaus, había sido siempre el proletario europeo, entendido siempre en términos marxistas. Pero en 1961, antes de los Peace Corps, en las clases de la Southern Illinois había slogans que se referían a Africa. En América no existía un proletario bien definido; los beneficiarios del diseño socialmente responsable fueron los subprivilegiados, todos los miserables de la tierra, ya se tratara de los nigerianos o de los negros pobres que vivían al otro lado del campus de la Southern Illinois o, incluso, de los blancos ricos, en caso de que fueran desadaptados. Uno de los programas estudiantiles más estimulantes que he visto en mi vida fue el que se puso en práctica en la Southern Illinois, cuando los estudiantes más antiguos fueron presentados a un grupo de ciegos del departamento de rehabilitación pidiendo a los alumnos que localizaran sus problemas y los solucionarían, en algunos casos, sin necesidad de proyectar ningún objeto.

El cambio en la concepción del beneficiario del diseño lleva aparejado un cambio en el concepto mismo de diseño. Ya no se trata de una culta y refinada versión de un objeto existente —una cafetera más elegante o un interruptor más eficaz— sino de concentrar más atención en las necesidades reales.

Necesidades que podían muy bien ser café o luz o una guía para ciegos o viviendas para los países subdesarrollados, pero donde los objetos eran medios, y no, como en el diseño europeo, un fin.

Sé que muchas escuelas de diseño han aceptado más o menos estas ideas, pero en 1961 la Southern Illinois había emprendido ya este camino con mayor decisión que otras escuelas directamente ligadas al apostolado de la Bauhaus. Recuerdo que en aquella época, en Ulm me resultaba muy difícil convencer a la gente de que cuando se compraba un frigorífico no se compraba un paralelepípedo feo o bonito, sino un espacio helado de determinada dimensión. Estaban todavía excesivamente apegados al viejo concepto alemán de *Ding an Sich* como para poder pensar en un *Ding als Dienung*. En los años cincuenta, una Universidad americana, consciente de su responsabilidad con respecto a la herencia de la cultura occidental y otras cosas por el estilo, decidió organizar una exposición bastante amplia de objetos de la Bauhaus con el consenso de sus viejos maestros: se trataba, en definitiva, de mostrar una serie de reliquias a un sínodo de apóstoles. La exposición no llegó a celebrarse porque los apóstoles rechazaron las reliquias, no porque fueran falsas, sino porque se trataba de objetos de poca importancia. Piénsese en aquellos productos textiles o metálicos de Weimar o Dessau, cuyas fotografías establecieron durante tres generaciones los cánones de un nuevo diseño, calificados ahora de objetos de poca importancia.

Sin embargo, aquellos viejos apóstoles tenían razón: la tarea de una escuela de diseño es producir diseñadores, no objetos. Proyectar un objeto cualquiera, como por ejemplo, una lustrosa y semiesférica lámpara, puede representar una enorme experiencia educativa para un estudiante educado en la pintura expresionista, así como puede representar una pérdida intelectual de tiempo a otro que ya haya asimilado el mensaje de la Bauhaus. Los productos finales del diseño eran sólo el resultado de un programa educativo: una prueba de que el continente no es el contenido.

Cuando comprendí todas estas cosas constituyó para mí una hermosa lección. Señaló el momento exacto en el que probablemente deje de ser uno de los "hombres del libro". Pero si hubiera leído el evangelio más atentamente desde el primer momento, no hubiese tenido ninguna necesidad de pasar por todas esas experiencias. El párrafo séptimo del primer capítulo del libro lo decía muy claramente: "El fin no es el producto, sino el hombre." Los apóstoles de la tercera generación en la Southern Illinois se mantenían en este principio del evangelio de Moholy. Si el hombre es el fin, es también el punto de partida y la primera referencia. La verdadera historia de la Bauhaus no está en el tipo de objetos expuestos en la Royal Academy, sino en las acciones de sus apóstoles, como Herbert Bayer, que participó en la organización de la exposición. La contribución real de la Bauhaus al diseño del siglo xx, no radica en la invención de nuevos modelos formales, ni en la formulación de ideas innovadoras, sino en la continua creación de una comunidad de educadores.

Reyner Banham

OTRA VEZ LA BAUHAUS

Textos, cartas, respuestas, comentarios

Tomás Maldonado

La Bauhaus, antes realidad, es hoy fábula. El hecho no tiene nada de excepcional ni de alarmante. Con frecuencia sucede que cuando una realidad es demasiado rica o compleja —y la realidad de la Bauhaus siempre ha sido así— la fábula llega en su ayuda para hacerla más fácilmente legible. A través de una intervención simplificadora de norma no muy sutil, la realidad se transforma en una elaboración mítica, legendaria. De golpe todo se hace artificialmente claro. Todo aprensible y enseñable. Pero, como decía el viejo Bachelard, "todo lo que resulta fácil de enseñar, es inexacto" —y esto resulta aplicable a la Bauhaus hoy convertida en fábula. La actitud más difundida en nuestros días es aceptar con cínico distanciamiento una Bauhaus inexacta, ya que, después de todo, el mundo de la cultura burguesa está lleno de distorsiones semejantes. A mí me ha resultado imposible adoptar una actitud de distanciamiento como ésa, y debo confesar que muy a pesar mío. Al estar encargado, junto con otros, de poner en marcha, precisamente en Alemania, una nueva escuela de diseño y proyecto —la Hochschule für Gestaltung, en Ulm— me vi obligado desde el principio a tomar posiciones con respecto a la "tradicón Bauhaus". Durante varios años mi preocupación fundamental fue la de establecer las diferencias entre la Bauhaus legendaria y la Bauhaus real. Los textos y cartas que siguen ilustran esta preocupación. Pero hoy, fuera de Alemania, lejos de su influencia directa, influencia social y cultural, la importancia atribuida al debate me parece exagerada. Sin embargo, he aceptado publicar estos textos pensando que podrían te-

ner cierto valor para quien se interese por los aspectos históricos de la Bauhaus.

El texto *Acerca de las raíces pedagógicas de la Bauhaus* fue escrito en 1958 y casi íntegramente publicado, con ligeras modificaciones, en la revista "Ulm" 2 del mismo año. El texto *Acerca del libro de Wingler y el caso Hannes Meyer* es un fragmento, con algunas correcciones estilísticas de mi artículo *¿Es actual la Bauhaus?*, publicado en la revista "Ulm" 8/9, 1963. El intercambio de cartas entre Gropius y yo, al que dio pie el artículo anterior, apareció en el número 10/11 de la misma revista, con autorización de Gropius. Es la primera vez que se publica en castellano todo este material.

Acerca de las raíces pedagógicas de la Bauhaus

Frecuentemente suele discutirse la Bauhaus en cuanto escuela, es decir, en cuanto movimiento en el terreno de la arquitectura, del arte o del diseño industrial, olvidando que la Bauhaus fue también —y no secundariamente— una auténtica escuela, un instituto de enseñanza. Se provoca así una espontánea cuestión: ¿En qué ha consistido la Bauhaus como escuela? ¿Cuál ha sido su específica contribución, es decir, original al desarrollo de las ideas pedagógicas? ¿Cuáles fueron las características más importantes de su didáctica?

Indudablemente, su contribución más significativa, en el sentido al que nos estamos refiriendo, hay que localizarla en su "curso preparatorio" (*Vorkurs*), llamado también "Curso fundamental" (*Grundlehre*) y no en la totalidad de su programa. Así, pues, no está equivocada la actitud tan difundida hoy por la que se identifica la "tradicón pedagógica Bauhaus" sólo con la didáctica de su curso preparatorio. Sin embargo, llegados a este punto se hace necesario precisar algunos matices: un curso preparatorio como estructura didáctica unitaria, coherente y articulada, tal y como hoy se desarrolla en muchos cursos de arquitectura y de diseño industrial, nunca existió ni en Weimar ni en Dessau. Un curso preparatorio de este tipo es más bien una elaboración —o mejor, una reelaboración— a posteriori, una creación de algunos maestros de la Bauhaus, en particular, Albers y Moholy-Nagy, después de haber emigrado a los Estados Unidos. Sin embargo, el producto de esta operación aparece como inherente a una virtual síntesis crítica de las contribuciones de Itten, Kandinsky, Klee, Albers y Moholy-Nagy, es decir, inherente a un tratamiento histórico-interpretativo que, por un lado, hubiera relativizado las profundas diferencias entre las ideas pedagógicas sostenidas por esas personalidades y, por otro, que exaltase cuanto tuvieran de común.

El programa implícito en tal síntesis, puede resumirse en los siguientes preceptos pedagógicos: el estudiante tiene que dar vía libre a sus fuerzas expresivas y creadoras a través de la praxis manual y

Ex nihilo: se usa para significar que todo lo finito proviene de algo, pero no hay efecto sin causa.

artística; desarrollar una personalidad activa, espontánea y sin inhibiciones; ejercitar integralmente sus sentidos, reconquistando así la perdida unidad psicobiológica, es decir, ese supuesto estado paradisiaco, en el cual las experiencias visuales, auditivas y táctiles no están en contradicción entre sí; finalmente, tiene que adquirir y cultivar un conocimiento no exclusivamente intelectual, sino también emocional, no a través de los libros, sino a través del trabajo. Educación por el Arte, la Acción y el Trabajo, éstas son las constantes que pueden entresacarse del pensamiento pedagógico de los maestros de la Bauhaus. Constantes que dan testimonio, contrariamente a cuanto se nos quiere hacer creer, de que la contribución pedagógica de la Bauhaus no nació *ex nihilo*, sino que, por el contrario, está firmemente enraizada en el pensamiento pedagógico que se desarrolló entre el final del siglo XIX y los dos primeros decenios del XX: puede reconocerse, por ejemplo, la influencia del "movimiento de formación artística", fundado por Hans v. Marées y Adolf Hildebrandt, del "movimiento de la escuela activa", de Kerschenshteiner, del "activismo" de María Montessori y del "progresivismo" americano, de Dewey.

La originalidad del curso preparatorio de la Bauhaus consiste, fundamentalmente, en haber transferido a nivel de la formación del joven y del adulto las propuestas didácticas que esas corrientes desarrollaban para la educación infantil. Nos preguntamos hoy si la atrevida extrapolación llevada a cabo entonces sigue siendo válida. Personalmente, yo no lo creo.

Al tener conocimiento con cierto retraso de este artículo, Walter Gropius, en una carta de 1961, hacía el comentario siguiente:

"Aprovecho la ocasión para hacerle constar que está usted en un error al relacionar la Bauhaus con las teorías de Dewey. Las teorías de Dewey fueron conocidas en los círculos filosóficos y pedagógicos alemanes en 1926. Yo no sabía nada de él antes de venir a este país, en 1937."

Los hechos contradicen este apodíctico comentario. Las ideas de Dewey eran ampliamente conocidas en los círculos filosóficos y pedagógicos alemanes ya a principios de nuestro siglo, particularmente como resultado de la vasta actividad pública del gran reformador de la educación en Alemania, Georg Kerschenshteiner que, en su famosa conferencia de 1908 ("El problema de la educación del pueblo") había aludido a la "embryonic community life" de Dewey (véase Herman Nohl, *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*, Verlag Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main, 1935). Además, el progresivismo de Dewey estaba ya implícito —directa o indirectamente— en los programas de las tendencias principales de la pedagogía activista, ampliamente difundidas en Alemania en el período anterior a la fundación de la Bauhaus. La influencia de estas tendencias sobre la didáctica de la Bauhaus fue reconocida incluso por

el mismo Moholy-Nagy en *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, München, 1929.

Acerca del libro de Wingler y el caso Meyer

Resulta frecuente en nuestros días adoptar frente a la Bauhaus una actitud meramente nostálgica. Intentando canonizarla, arqueologizarla y transformarla en una reliquia que se sacará del armario los días de fiesta. En un objeto de culto que a veces tendrá funciones de totem, a veces de tabú. Así, se excluye a la Bauhaus y se decide su no-actualidad —exactamente lo contrario de lo que hace falta hoy.

Esto es particularmente cierto para Alemania actual, donde se pretende “restaurar” la Bauhaus, sin aceptar una abierta confrontación con ella, sin intentar una drástica investigación sobre las causas que la llevaron tres veces al cierre entre 1919 y 1933, y que la impidieron durante catorce años de su existencia encontrar las condiciones favorables para un desarrollo fructífero y libre; una drástica investigación que, cuando menos, serviría para evitar la repetición de aquellas mismas causas y aquellos mismos efectos.

La amplia obra publicada por Hans Maria Wingler sobre la Bauhaus (*Das Bauhaus 1919-1933, Weimar, Dessau, Berlin*, Verlag Gbr. Rasch & Co. Bramsche, und M. DuMont Schauberg, Köln 1962)¹, se revela utilísimo a este respecto. Con respecto a otras obras anteriormente escritas sobre el tema, su originalidad consiste en que, por primera vez, se intenta proporcionar una historia completa de la Bauhaus, es decir, no fragmentaria, como sucede, por ejemplo, con el libro de Bayer, Walter e Ise Gropius (*Bauhaus 1919-1928, The Museum of Modern Art*, N. Y. 1938) que documenta sólo una fase importante de la vida de la Bauhaus, o con el libro de Giulio Carlo Argan (*Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1954) que interpreta sociológicamente los orígenes de la filosofía de Gropius y la Bauhaus y su significado histórico en el marco de la “frágil democracia alemana” de la república de Weimar.

Otro aspecto de la originalidad del libro de Wingler viene dado por su carácter de antología de documentos: en realidad, se trata de la primera vez que se ofrece al gran público la posibilidad de valorar directamente algunos documentos, y formular así un juicio sobre hechos e ideas y no, como sucedía hasta ese momento, sobre opiniones en torno a los hechos y a las ideas. Sin embargo, aun cuando Wingler presenta la documentación más completa en comparación con las publicadas hasta el momento, es preciso hacer constar que

¹ Posteriormente revisado en la ed. de 1968, y ahora en la ed. americana, ampliada en el título: *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press Cambridge Mass y Londres, 1969.

dicha documentación no agota todos los temas y, por consiguiente, que el libro de Wingler no puede ser considerado como el libro definitivo sobre la Bauhaus. Toda antología de documentos resulta necesariamente incompleta: es obvio que no pueden publicarse todos los documentos existentes; y, además, subjetiva: resulta imposible evitar que la selección no refleje el modo de ver del recopilador. Desde este punto de vista, la selección de Wingler se revela particularmente incompleta y subjetiva.

Por otra parte, aun cuando en el libro que comentamos se ha corregido buena parte de los errores clásicos de interpretación, otros se han mantenido, e incluso acentuado. Veamos algunos ejemplos. La personalidad y la obra de Hannes Meyer —hasta ese momento relegada a la sombra, a la “zona del silencio”— aparecen aquí tratadas con una riqueza de detalles verdaderamente sorprendentes. A pesar de su doble esfuerzo de objetividad, Wingler no logra disolver la madeja de anécdotas casuales de naturaleza política y personal que durante años han impedido una valoración objetiva de las aportaciones de Meyer a la Bauhaus. Además, la selección de documentos realizada para exponer el pensamiento de Meyer hace más enrevesada la madeja. El libro incluye los siguientes textos de Meyer: 1. *Discurso a los representantes de los estudiantes* (1928); 2. *Construir* (1928); 3. *Mi expulsión de la Bauhaus*, carta abierta al burgomaestre Hesse (1930). El primer texto es extraordinariamente interesante porque ofrece ocasión de conocer las ideas pedagógicas de Meyer dos meses antes de su nombramiento oficial como director de la Bauhaus, pero nada más. El segundo constituye uno de los manifiestos más importantes del funcionalismo moderno, adolece de los mismos defectos que el resto de los manifiestos de la época: formulaciones apodícticas y polémicas, el modo de presentar las cosas resulta, para nuestra contemporánea mentalidad, con frecuencia poco matizado y excesivamente ingenuo. El tercero es, sin duda, uno de los más importantes, pero quizá esté excesivamente impregnado de ese estado de ánimo que dominó a Meyer en las dramáticas jornadas del verano de 1930. Estos dos últimos textos contribuyen a consolidar, al menos en parte, la imagen más difundida hoy de Meyer: la de un hombre agresivo, dogmático y arbitrario, la de un racionalista irracional, egocéntrico. Caso de que realmente fuese así, la cuestión puede interesar exclusivamente a aquellos que alguna vez tuvieron que soportar su amistad o enemistad. A nosotros, que no llegamos a conocerle, sólo nos interesan sus ideas y en qué medida algunas de ellas puedan resultar fecundas en nuestros días.

Nuestra curiosidad hubiera quedado más satisfecha si el autor, además de los textos arriba mencionados, nos hubiese presentado un cuarto: *Bauhaus-Dessau 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica*, publicado en la revista mejicana “Edificación” (n. 34, julio-septiembre 1940)². En este artículo, escrito con objetividad y dis-

tanciamiento, Meyer nos da su versión de la historia de las ideas de la Bauhaus y su particular contribución a dicha historia. Wingler ha perdido así una ocasión para aprovechar todas las ventajas de su posición de cronista independiente, la envidiable posición de quien estudia un fenómeno histórico sin haber sido actor ni espectador directo. En realidad resulta parcial en algunos casos, sin que existan justificaciones válidas para ello. Parcial es, por ejemplo, cuando se refiere al informalismo de Meyer como al resentimiento "de un hombre desde una concepción pequeñoburguesa se eleva a una posición cosmopolita": esto no es más que animosidad contra Meyer y, lo que es peor, animosidad tomada a préstamo.

Otro hecho, no tan importante pero sí igualmente indicativo lo constituye el modo en que Wingler trata el momento crítico de la historia de la Bauhaus, representado por la influencia de Theo van Doesburg. Aparte de la carta extraordinariamente significativa de Lyonel a Julia Feininger (7 de septiembre de 1927), Wingler no se ha molestado en buscar otros documentos que hubieran aclarado algo más este punto. Lo cual se explica a partir del hecho de que Wingler ha tenido siempre una opinión particular sobre el asunto. Las escasas líneas que, en la introducción dedica al problema, tienden a disminuir la influencia de Van Doesburg en la Bauhaus. Pero contrariamente a cuanto cabría esperar de una selección de documentos sobre la Bauhaus, algunos puntos están tratados y documentados con menor rigor que en otras publicaciones, sólo ocasionalmente preocupadas por el tema, como, por ejemplo, el libro de Bruno Zevi, *Poética dell'architettura neoplasticista* (Editorial Politécnica Tamburini, Milán 1953), en el que la influencia de Van Doesburg en la Bauhaus queda exhaustivamente descrita. La significativa carta de Walter Gropius añadida al libro de Zevi, o cualquier otro material por el estilo, faltan, sin embargo, en el libro de Wingler.

Resulta, por otra parte, asombroso que Wingler no mencione siquiera la influencia, directa o indirecta, de los movimientos rusos. No puede negarse que por iniciativa de Moholy-Nagy, conocido admirador de la obra de Malevic, Tatlin, Rodchenko, El Lisitskij, Gabo y Pevsner, dicha influencia desempeñó un importante papel en el desarrollo de la didáctica de la Bauhaus, especialmente después de que Itten dejara la escuela.

Asimismo, debe lamentarse la esquemática e insuficiente presentación de las realizaciones de Josef Albers. Y en cuanto al tema, fuente de inagotables polémicas, de quién fuera el artífice de la didáctica de la Bauhaus de entonces —nos referimos, sobre todo al curso preparatorio (educación práctica y formal)—, el libro de Wingler

* Después de la aparición de este artículo (1963), el texto citado de Meyer ha sido publicado en C. SCHNAIDT, *Hannes Meyer*, Alec Tiranti, London, 1965, páginas 107-113.

sirve de bien poco. Sobrevalora a Itten, calificándolo de pionero de la didáctica de la Bauhaus, valora justamente a Moholy-Nagy como infatigable animador, pero infravalora completamente a Albers. (No se hace justicia a su contribución con una simple mención "a la obra históricamente más fecunda de la Bauhaus", pág. 489). Parece que Wingler no se haya percatado del hecho de que, en el desarrollo de la didáctica de la Bauhaus, Albers había asumido la tarea quizá más ardua, brillantemente realizada después, de transformar las diversas componentes, y a veces contradictorias (el activismo pedagógico, el expresionismo místico y el árido constructivismo) en un material de enseñanza sistemática, coherente y operable.

(En el trozo que comentamos se observa una discordancia con la interpretación contenida en el texto precedente, *Acerca de las raíces pedagógicas de la Bauhaus*. Efectivamente, mientras entonces (1958) yo consideraba que el curso preparatorio era una creación totalmente "a posteriori", ahora (1963), admito que Albers, ya en el período que enseñaba en la Bauhaus, esbozó la síntesis didáctica ampliamente desarrollada con posterioridad por él mismo y por Moholy-Nagy tras su emigración a los Estados Unidos. En realidad no se trata de una auténtica rectificación de la primera versión, sino más bien de un matiz que tiende a hacer justicia a la contribución de Albers).

El reciente libro de Josef Albers *Interaction of Color* (Yale University Press, New Haven and London, 1963) muestra, aunque sea en un solo campo, el del color, la validez y los méritos de su larga actividad.

Esperemos que los escasos defectos que nos hemos permitido señalar sean corregidos en un futuro, tanto en publicaciones de Wingler como de cualquier otro. Podemos considerar una parte del libro absolutamente lograda: la que presenta las adversidades a las que estuvo expuesta la Bauhaus en el contexto político, social y económico. El material de documentación hace comprender claramente hasta qué punto la Bauhaus estaba ligada, desde el principio, al destino de la democracia alemana. La historia de la Bauhaus es un drama en tres actos, como la historia de Alemania desde la firma del tratado de Versalles al nombramiento de Hitler como canciller del Reich. El paralelismo es sorprendente y a duras penas se resiste uno a establecer una relación causal entre los dos procesos. Las tres fases de la Bauhaus: 1919/1924-25: Weimar, la era de Gropius, el expresionismo tardío y su conflicto con el racionalismo; 1925/1930: Dessau, la era de Gropius y de Meyer, la esperanza racionalista y su conflicto con los restos de la fase anterior; 1930/1933: Dessau/Berlín, la era de Mies van der Rohe, el racionalismo y su conflicto con el naciente irracionalismo. Las tres fases de Alemania: 1919/1924: el caos, el desempleo, el asesinato político; 1925/1929-30: la prosperidad engañosa del plan Dawes, de los créditos internacionales y de la racionalización industrial; 1930/1933: nuevamente el caos, el desempleo, el asesinato poli-

Paralelismos

tico. Pero la Bauhaus no se limitó a reflejar los altibajos de la realidad: intentó también su transformación. Cuando se quiso institucionalizar el caos, la Bauhaus reivindicó el orden (Gropius). Cuando más tarde se intentó institucionalizar el orden vacilante y opresor de la racionalización industrial, la Bauhaus se empeñó en dar a esta racionalización un contenido social (Meyer). La Bauhaus se encontraba siempre contracorriente porque se movía hacia el futuro. De ahí los odios que suscitó. Wingler ha sabido buscar, encontrar y elegir los documentos que ejemplifican el grado y la intensidad de este odio. Son documentos sobre la Bauhaus, pero también sobre Alemania de aquel tiempo. "La obra de la Bauhaus muestra los síntomas de la más profunda debilidad y decadencia espiritual", escribe K. Nonn en un artículo titulado: *Una cloaca estatal. La Bauhaus estatal en Weimar* (24 de abril de 1924). Se incluyen también algunos documentos sobre las primeras reacciones de los miembros de la Bauhaus en las que se expresa la protesta de la conciencia herida y ofendida, que se avergonzaba de la brutalidad y estupidez del ambiente social. Citemos aquí las palabras de Gropius en su carta al Teniente General Hasse, comandante militar de Turingia, después del registro a que fue sometida su casa en busca de material subversivo: "... Me avergüenzo de mi país, Excelencia, porque a pesar de todo lo que he hecho, parece que precisamente en él estoy sin protección." (24 de noviembre de 1923.) Y más tarde se redactarán otros documentos en los que la conciencia ya no protesta, sino que se eleva por encima de todo y se resigna. Recordemos las palabras de Meyer al burgomaestre Hesse (16 de agosto de 1930): "Entreveo todo, pero no comprendo nada."

• • •

El artículo anterior, publicado en la revista "Ulm" 8/9, sept. 1963, dio origen a la siguiente correspondencia entre Walter Gropius y yo:

De Walter Gropius.
Cambridge, 22 de octubre de 1963.

Querido Sr. Maldonado:

He leído con sumo interés su artículo sobre la Bauhaus y Wingler. Sobre todo por cuanto se refiere a la Bauhaus propiamente dicha, estoy plenamente de acuerdo con usted, pero en mi opinión existen algunos puntos cuya importancia no ha sido suficientemente valorada, particularmente en lo que respecta a Van Doesburg y Hannes Meyer. Creo que conozco cuanto se ha publicado, sin embargo, no tengo noticia del artículo publicado por Meyer en la revista mejicana "Edificación" (n. 34, julio-septiembre 1940). No he podido encontrar-

la aquí tampoco. ¿Sería usted tan amable de mandarme una fotocopia? En líneas generales mi opinión acerca del libro de Hans Wingler es muy positiva. Creo que su trabajo es fundamentalmente científico. Y el hecho de que el libro sea en un 90 por 100 de carácter documental, le hace todavía más eficaz.

Dado que tanto se ha preocupado usted por el tema, quisiera exponerle mi punto de vista en lo que se refiere al papel desempeñado por Van Doesburg y Hannes Meyer.

La influencia de Van Doesburg está absolutamente sobrevalorada. Yo me oponía a su entrada como profesor en la Bauhaus, porque consideraba que carecía de las cualidades del buen pedagogo, que, además, era excesivamente dogmático y agresivo, y que afrontaba los problemas en forma excesivamente simplista.

Me impuse particularmente no vincular nunca al estudiante a un sistema acabado o a un dogma: quería que fuese él mismo quien encontrase su propio camino, aun a través de callejones sin salida o de errores: más que investigar, tenía que tantear. Todo lo cual fue sobreentendido y muchos de los trabajos falsamente expresionistas de los estudiantes fueron atribuidos a mi filosofía. Todas mis realizaciones y todos mis escritos anteriores a la Bauhaus expresan mi pensamiento con bastante claridad, así como mis ideas sobre el modo de proyectar en arquitectura. Pero desde el momento en que he visto algunas interperitaciones equivocadas y excusándome en un ataque por parte del señor Dearstyne, que había estudiado en la Bauhaus en la época de Mies, he decidido aclarar la cuestión de una vez para siempre. Adjunto el material relativo a la cuestión, publicado en la revista "Journal of Architectural Education". Me sentía comprometido, por amor a la verdad histórica, a hacer oír mi voz sobre el tema. El libro de Zevi, "Poetica dell'architettura neoplástica" en mi opinión, está escrito científicamente y presenta una cierta parcialidad, evidentemente sostenida por Nelly van Doesburg, pero el autor en ningún momento ha verificado sus afirmaciones, ni conmigo, ni con Albers, ni con Bayer, que juzgamos el papel de Van Doesburg en forma completamente distinta. Por mi parte, dejé la Bauhaus abierta a cualquier influencia, porque consideraba que cada uno tenía que reelaborar por su cuenta las aportaciones fecundas. Indudablemente, Van Doesburg ejerció alguna influencia, pero, en mi opinión, en un campo que era relativamente pequeño y limitado con respecto al objetivo general de la Bauhaus. Pensando ahora en todo ello, me parece que el trabajo de Van Doesburg se limitaba al terreno de la pintura y de la teoría arquitectónica. Sin embargo, a él se deben un par de contribuciones fundamentales, históricamente reconocidas. En mi opinión es muy importante que un hombre viva o no viva de acuerdo con sus palabras. Esa equivalencia entre palabra y vida faltaba, precisamente, en Van Doesburg y también en Hannes Meyer. Creo que es un error sostener que Meyer llevó a la Bauhaus un "contenido

social", desde el momento en que comprometió su propio pensamiento social, permitiendo a la política de partido desmembrar la escuela. Bajo mi dirección, la Bauhaus buscaba un "new way of life". Ese era su contenido social. Sin el cual, naturalmente, la Bauhaus se hubiera limitado a ser una empresa estética. La única crítica que se me ocurre formular al libro de Wingler está relacionada con lo sobrayado también por usted, es decir, con la sobrevaloración de la influencia Johannes Itten y la infravaloración de la de Albers, que considero el profesor de arte más eminente con vida en la actualidad. Seguramente Itten puso las primeras piedras del curso preparatorio de la Bauhaus, pero inmediatamente fue ampliada por todos nosotros: Moholy, Klee, Kandinsky, y por mí mismo. Albers contribuyó a enriquecerlo cada vez más; sin embargo, en defensa de Wingler, es preciso hacer constar que todo lo que escribe se refiere al período de la Bauhaus. En cuanto se publicó su libro, le informé de mi crítica y de la diferente posición que yo sostenía con respecto a Van Doesburg. La documentación epistolar de Feininger o de Schlemmer no cambia el cuadro, porque sé que inmediatamente ambos se pusieron en contra de Van Doesburg y de su actitud doctrinaria que era propensa a tomar siempre la parte por el todo.

Como ya he dicho, su punto de vista sobre Hannes Meyer difiere sustancialmente del mío; sin embargo, no quiero expresar mi opinión sin haber leído el artículo de la revista mejicana que espero pueda hacer llegar a mi poder. Escribo todo esto con toda la objetividad y distanciamiento posible en un hombre.

W. G.

Del autor a W. Gropius.
Ulm, 1 de noviembre de 1963.
Querido Sr. Gropius:

Le agradezco sinceramente las abiertas observaciones críticas formuladas por usted con respecto a mi artículo sobre la Bauhaus. Sólo después de haberlo escrito, y en curso de su publicación, tuve noticia de otras publicaciones recientemente aparecidas ("Journal of Architectural Education", "Casabella", "The Architectural Review", que se ocupaban de algunos aspectos históricos de la Bauhaus, todavía objeto de debate, así como de algunas precisiones hechas por usted a este propósito. Todas estas publicaciones me han sido muy útiles para controlar, a la luz de los nuevos hechos, la exactitud de mi versión crítica de la Bauhaus.

En los últimos años me he ocupado en diferentes ocasiones de las diferentes interpretaciones históricas de la Bauhaus y del significado que dichas interpretaciones tenían para nosotros, aquí en Ulm. Tal y como dije en mi artículo, me parece injusto arqueologizar o canonizar la Bauhaus, así como convertirla en reliquia. El único modo

de conferir a la tradición de la Bauhaus un contenido vivo es contrastarla con nuestro punto de vista contemporánea. Creo que mi punto de vista a este respecto no difiere en esencia del suyo, porque también usted ha prevenido de los peligros que encerraba considerar a la Bauhaus como un estilo o una nueva academia. Propugno una postura crítica frente a ella, y no una actitud acomodaticia y fijamente admirativa, tal y como se cultiva hoy en todas las escuelas de arte y arquitectura, especialmente en Alemania.

Permítame ahora aclarar mi postura con respecto a las fundamentales cuestiones en debate:

El tema *Van der Velde-Gropius-Bauhaus*. Usted tiene razón y yo estoy de acuerdo con usted cuando sostiene que el futuro de la formación del diseñador o el proyectista está en la objetivación, no en la personalización de los métodos pedagógicos; en muy diferentes ocasiones, incluyendo a la Hochschule für Gestaltung, he tenido ocasión de confirmar la validez de esta tesis.

El tema *Van Doesburg-Gropius-Bauhaus*. En mi artículo sostenía que el tema exigía unas precisiones de tipo histórico. Lo cual no significa tomar postura en favor del papel desempeñado por Van Doesburg. El formalismo artístico de Van Doesburg y su tendencia a considerar todos los problemas como problemas fundamentalmente formales, como documentan sus escritos, han demostrado su irrelevancia a lo largo de los últimos cuarenta años. La desconfianza que usted demostrara en el formalismo dogmático de Van Doesburg se ha demostrado justificada. La convicción del señor Dearstyne, según el cual Van Doesburg fue el primero en descubrir la máquina en la Bauhaus, no me parece justificada y estoy plenamente de acuerdo con el contenido de la carta enviada por usted a la revista "Journal of Architectural Education", donde demuestra haberse adelantado a Van Doesburg en el reconocimiento del eventual significado de la máquina. Sin embargo, tengo que confesarle que el manifiesto de la Bauhaus de 1919, alineado con estos textos en los que basa esa demostración, se presenta como un cuerpo extraño. ¿Quién fue, o quiénes fueron los autores? Se lo pregunto sin ningún afán polémico. Me interesa mucho saber la verdad sobre este punto. Frecuentemente he preguntado a miembros e historiadores de la Bauhaus las razones del carácter extraño de este manifiesto. Las respuestas que he recibido han sido contradictorias.

El tema *Meyer-Gropius-Bauhaus*. Se trata de un complejísimo problema. Muchos documentos testimonian su estimación por Meyer, y que aun a sabiendas de la crítica opinión que mantenía a propósito de algunos aspectos de la Bauhaus usted le confió el cargo de profesor. Más tarde cambió radicalmente su opinión sobre Meyer. Desconozco los motivos que le llevaron a este cambio de actitud, pero pienso que el "caso Mayer" no puede aclararse a nivel personalista. Prefiero, al igual que con Van der Velde o Van Doesburg, adoptar una

tran la verdadera línea de mi pensamiento y mi desarrollo, incluso en contraste con la tendencia mística de Johannes Itten.

Por lo que se refiere a los miembros de la Bauhaus mantenía para con ellos la actitud de dejarles encontrar solos su propio camino, sin imponerles nada por mi parte. El cuadro de la producción de los estudiantes del primer año de la Bauhaus no constituye precisamente un ejemplo de mis aspiraciones, sino de las aspiraciones de aquella época. Recuerdo el desarrollo que tuvo la silla con Breuer, presentado en la revista de la Bauhaus, como ejemplo típico del proceso de desarrollo de la escuela misma.

Convengo con usted en que una interpretación histórico-crítica de la Bauhaus tendrá que basarse en consideraciones serenas, es decir, en los hechos. En realidad, sobre esta base, mi opinión acerca de la aportación de Meyer difiere de la suya y de su modo de justificarlo. En un hombre es imposible separar la personalidad de sus realizaciones. La falta de sinceridad y la deslealtad de Meyer constituyen un índice de su personalidad. El artículo publicado en "Edificación" es una ulterior demostración de esas características y de su oportunismo. Lo que bajo mi guía sembró la Bauhaus, Meyer pretende hacerlo *suyo* en ese artículo; la mayor parte de las ilustraciones se refieren a obras anteriores a 1928, o si no, a una producción que es evidente continuación del período precedente al suyo.

Encontró una situación de la que se aprovechó: los talleres estaban ya en pleno desarrollo y él, evitando establecer el inventario de todo lo que se encontró a su llegada, da la impresión a quien no esté lo suficientemente al corriente de que todo era obra suya. Lo que hizo nuevo fue un atelier fotográfico y llevó a cabo una ampliación de la sección de arquitectura, que yo no llegué nunca a realizar por falta de disponibilidades, dado que no quería las medias tintas. Dónde está la producción de estos talleres es una cosa que no la sé. Además, en el texto he tropezado con algunas alteraciones —demandadas para tratarlas todas en una sola carta—, empezando por la equivocada aserción de que en Weimar alumnos y profesores vivían juntos en un mismo edificio, a la equivocada valoración de la obra teatral de Schlemmer, presuntamente influenciado por Meyer. Además el trabajo de los estudios se pagaba ya desde los tiempos de Weimar, siendo falso que se empezara a pagar durante su dirección; Wilhelm Ostwald y el conde Duerckheim daban clases ya cuando yo dirigía la escuela; el "Círculo de amigos de la Bauhaus" lo fundé yo y no él. La aportación intelectual de Meyer consiste en haber atribuido un mayor valor a los métodos científicos. El principio de estos métodos había sido ya establecido antes que Meyer se ocupara de la Bauhaus, pero él los precisó mejor. Introdujo los cursos de pintura que no existían durante mi dirección, lo cual no sólo estaba en contra de mis opiniones —el Arte no debe aprenderse— sino que comprometía también sus propias ideas.

Es cierto que al principio apreciaba a Meyer, pero el subsiguiente cambio de opinión no implicaba tanto cuestiones "de principio" como aspectos exclusivamente personales.

Me había equivocado al juzgar su carácter y yo soy el único culpable de que me sucediera eso, porque no había reconocido la máscara que camuflaba su auténtica personalidad. Al concederle su cargo pensé haber asegurado relativamente la Bauhaus desde el punto de vista financiero y haber establecido positivamente sus relaciones con la industria. La fama de Meyer como arquitecto de fuertes intereses sociales me atrajo y durante su primer período de trabajo en la Bauhaus nunca desmereció profesionalmente. Me gustaba lo que había hecho para la escuela sindical de Bernau en colaboración con el silencioso y competente Wittwer. A pesar de todo, nunca tuve con él contactos estrictamente personales, dado que era de carácter cerrado y —como reveló más tarde— escondía a propósito su punto de vista personal y sus intenciones, como usted mismo podrá comprobar a partir de los hechos siguientes:

Desde la experiencia de Weimar estaba firmemente convencido de que la intromisión de actividades políticas en el interior del instituto acabaría con él. A partir de Weimar adopté la postura oficial de considerar la política como un asunto privado y personal; en cualquier caso el instituto no debía confundirse con ningún partido político.

De otro modo, la Bauhaus se hubiera desmembrado ya en Weimar y sus ideas y sus trabajos nunca se hubieran realizado. Antes de sugerir el nombre de Meyer para el cargo de director hablé largamente con él acerca de este punto fundamental, asegurándome que compartía mi punto de vista, es decir, que el instituto debía mantenerse al margen de la vida política de partido. En relación con este punto fue tan claro como yo. Una vez en el cargo, cayó la máscara. Con su mentalidad de materialista político, que había escondido ante nosotros, convulsionó la idea de la Bauhaus, llevó el instituto a una situación comprometida y, finalmente, él mismo se condujo a la ruina. En absoluto puedo admitir, como usted escribe que Meyer "no podía haber hecho otra cosa en tales condiciones" y que su "desgracia fue siempre la de llegar demasiado tarde". No. ¡En absoluto! El hecho es así sólo si se mira "a posteriori". Le ruego lea los artículos que le adjunto de la prensa de Dessau, que había adoptado una postura declaradamente en favor de su nombramiento. Si en 1919 me hubieran dicho que sólo contaba con nueve años para mi experimento quizá no me hubiese atrevido a empezar. Meyer esperaba, como todos nosotros, en un futuro cambio de la situación general —precisamente lo mismo que usted ahora en Ulm.

De otro modo no se puede trabajar, el hecho de que Meyer pusiera en cuestión la existencia del instituto demuestra no tanto su idealismo político como su falta de intuición política y su incapacidad

para equilibrar el trabajo práctico y la teoría política. Si usted hoy tropieza con la antipatía de quienes le conocieron, le diré que dicha antipatía se debe no tanto a sus ideas extremistas cuanto a su engañosa ambigüedad.

Quedan muchas cosas por aclarar, y quizá algún día tengamos ocasión de juntarnos y hablar de esto. Finalmente, quisiera decir que, después de una desapasionada consideración, aprecio la contribución arquitectónica de Meyer como siempre lo he hecho, pero no puedo atribuir la importancia de la que usted habla a su intervención en la Bauhaus. Tanto su estrategia como su táctica eran demasiado restringidas: era un radical pequeño burgués. Su filosofía se resumía en la frase siguiente: "La vida es oxígeno, más carbono, más azúcar, más amidas, más albúmina", a lo que Mies solía responder: "Mezcle usted todo, verá qué mal huele."

Tras la partida de Meyer se encontró con un estado de cosas en el que necesitó de la ayuda de la policía para lograr un mínimo de disciplina, procedimiento que sin las agitaciones anteriores de Meyer no hubiera sido necesario. Mis intereses apenas si rozaban el campo social, y usted tiene razón en establecer con esa base uno de sus desacuerdos con mi pensamiento.

Acabo de recibir la traducción alemana del excelente artículo de L. Pazitnov (Moscú) sobre la Bauhaus, *La Bauhaus desde la perspectiva soviética*. Las diversas interpretaciones de la idea de la Bauhaus que hoy recibo desde diferentes países me recuerdan la experiencia por la que pasó mi amigo Bobby Carter (Director de la A.A., de Londres) aquí en los Estados Unidos. Durante su viaje pidió a varias personas que le explicaran su idea de la democracia. "Cada uno la explicó de manera diferente, pero todos creían en ella."

Hasta aquí mi correspondencia con Gropius. En mi opinión su valor estriba en haber encauzado la posibilidad de discutir abiertamente sobre algunos detalles históricos de la Bauhaus en relación con los cuales, hasta el momento, no habíamos podido hablar más que de modo alusivo.

DOCUMENTOS DIDACTICOS

1. Walter Gropius

Programa de la Staatliche Bauhaus de Weimar
Weimar, abril de 1919

Se trata del primer documento oficial de la Bauhaus, compuesto por el Manifiesto y por el Programa didáctico, acompañado de la famosa xilografía de Feininger. El esquema didáctico aquí trazado, en líneas generales seguirá siendo válido (ver núm. 3), por lo menos, hasta Dessau. No se menciona todavía el Curso preliminar (*Vorkurs*), ni se encuentran en él alusiones a la modalidad de los exámenes, duración de los cursos, gobierno de la escuela, etc., limitándose a tratarlos en la forma genérica de enunciados de principios (De H. M. Wingler, *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge Mass y Londres, 1969).

El fin de toda actividad creadora es la construcción. Ornar la construcción fue en un tiempo una de las tareas primarias de las artes figurativas, estrechamente ligadas así a la arquitectura. Hoy las artes gozan de una existencia independiente, de la cual pueden liberarse gracias a la actividad consciente y coordinada de todos los artífices. Arquitectos, pintores, escultores, tienen que volver a reconocer las múltiples articulaciones de la construcción como un todo, y en cada una de sus partes; en este punto sólo sus obras se realimentarán del espíritu arquitectónico que habían perdido en la época del "arte

de salón". Las viejas escuelas de arte no producían esa unidad; ¿cómo lo iban a hacer si el arte no puede enseñarse? Las escuelas tienen que volver a fundirse con los laboratorios. Ese mundo sólo dibujístico y pictórico de los bocetistas y de los artesanos tiene que volver a ser constructivo. Cuando el joven cree poseer talento inicia su camino aprendiendo un oficio, deja de ser un "artista" improductivo, puesto que su habilidad será preservada por el oficio, campo en el que podrá alcanzar maestría.

Todos nosotros, arquitectos, escultores, pintores, tenemos que volver al artesanado. Porque no existe un "arte de profesión". No existe diferencia sustancial entre artista y artesano. El artista es un artesano potenciado. En los raros momentos de luz que trascienden la voluntad del individuo, la gracia del cielo hace florecer inconscientemente el arte de su mano; pero tiene que existir una base de capacidad técnica y artesanal en cada artista. Aquí se encuentra el origen de la capacidad creadora. Formemos pues una nueva corporación artesanal sin esa división de clase que pretendía erigir un muro arrogante entre artistas y artesanos. Nosotros, juntos, tenemos que desear, pensar y crear la nueva construcción del futuro, que será una en su estructura: arquitectura, escultura y pintura, creadas por millares de manos de artesanos, ascenderán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva e inminente fe.

Programa de la Staatliche Bauhaus de Weimar

La Staatliche Bauhaus es el resultado de la fusión de la antigua Academia Sajona de Arte con la antigua Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia, junto con un departamento de arquitectura recientemente añadido.

Objetivos de la Bauhaus

La Bauhaus se propone encauzar conjuntamente todas las formas de trabajo creador, reunificar todas las disciplinas de arte aplicado —escultura, pintura, artesanado y oficios—, en cuanto componentes inseparables de una nueva arquitectura. El fin último, aunque lejano de la Bauhaus es el trabajo unificado del arte —la gran construcción— en la que no existe distinción entre arte monumental y decorativa. La Bauhaus pretende educar arquitectos, pintores, escultores de todos los niveles, de acuerdo con sus capacidades, para convertirse en competentes artesanos y artistas independientes, y para formar una comunidad de trabajo de avanzados artistas-artesanos del futuro. Los cuales, espiritualmente afines, sabrán cómo proyectar

armoniosos edificios con el conjunto de sus componentes: estructura, acabado, decoración y mobiliario.

Principios de la Bauhaus

El arte se eleva por encima de cualquier método; en sí mismo no puede enseñarse, pero los oficios sí. Arquitectos, pintores y escultores son artesanos en el auténtico sentido de la palabra; por tanto un adiestramiento a fondo en las técnicas, llevado a cabo en los laboratorios y lugares de experimentación y práctica, resulta hoy para los alumnos base indispensable de toda producción artística. Nuestros laboratorios serán construidos gradualmente y estarán vinculados a los laboratorios exteriores para el aprendizaje. La escuela está al servicio del laboratorio y algún día será absorbida por él. Por ello, en la Bauhaus no habrá profesores y alumnos, sino Maestros (*Meistern*), obreros especializados (*Gesellen*) y aprendices (*Lehrlinge*). El modo de enseñanza nace del carácter del laboratorio: formas orgánicas desarrolladas por la habilidad manual.

Supresión de cualquier tipo de rigidez; prioridad a la creatividad, libertad individual, pero severa disciplina de estudio. Exámenes de maestro y de especialista, de acuerdo con los estatutos de la Unión (Artesanos) realizados ante el Consejo de Maestros de la Bauhaus o de maestros ajenos a la escuela. Colaboración por parte de los estudiantes en el trabajo de los maestros. Encargos, incluso, para los estudiantes. Realización común de grandes construcciones utópicas —edificios públicos y edificios para el culto— con vistas al futuro. Colaboración de estudiantes y maestros —arquitectos, pintores, escultores— en estos proyectos a fin de lograr la gradual adquisición de la armonía de todos los elementos que componen las partes de la arquitectura. Contacto continuo con los principales exponentes del artesanado y de la industria de la región. Contacto con la vida pública, con la población, mediante exposiciones y otras actividades. Nuevas investigaciones sobre el carácter de las exposiciones, para resolver el problema de la exhibición de imágenes y esculturas en el interior de la estructura arquitectónica. Estímulo de relaciones de amistad entre maestros y estudiantes al margen del trabajo: juegos, lecturas, poesía, música, fiestas de disfraces. Institución de una cordial relación en estas reuniones.

Campo de instrucción

La instrucción de la Bauhaus comprende todos los campos prácticos y científicos del trabajo creador.

- a) Arquitectura.
- b) Pintura.
- c) Escultura.

Incluyendo todas las ramas de los oficios. Los estudiantes serán adiestrados en una técnica (1) así como en el diseño y en la pintura (2), en la ciencia y en la teoría (3).

1) La instrucción en un oficio que se da en nuestros laboratorios, cuyo tamaño será gradualmente aumentado, o en los laboratorios exteriores a los que el alumno podrá ser encauzado, según las condiciones del aprendizaje, incluye: *a)* escultores, canteros, estucadores, talladores de madera, ceramistas, modelistas de yeso; *b)* herreros, caldereros, fundidores, torneros; *c)* ebanistas; *d)* pintores y decoradores, pintores sobre cristal, mosaistas y esmaltadores; *e)* aguafortistas, xilógrafos, litógrafos, impresores, engastadores; *f)* tejedores.

El adiestramiento en un oficio constituye la plataforma de toda la enseñanza de la Bauhaus. Todo estudiante tiene que aprender uno.

2) El adiestramiento en el diseño y en la pintura comprende: *a)* bocetos a mano alzada al dictado de la memoria o de la fantasía; *b)* dibujos y pintura de cabezas, modelos vivientes y animales; *c)* dibujos y pintura de paisajes, figuras de plantas y naturalezas muertas; *d)* composición; *e)* realización de frescos, paneles pintados y murales; *f)* diseño de ornamentos; *g)* lettering; *h)* dibujo constructivo y descriptivo; *i)* proyectos de exteriores, jardines e interiores; *j)* proyectos de muebles y objetos de uso.

3) La preparación científica y teórica comprende: *a)* historia del arte —no presentada como historia de los estilos, sino más bien tendente a promover una comprensión activa de los métodos de trabajo y de las técnicas en la historia; *b)* ciencia de los materiales; *c)* anatomía —a partir de modelos vivos—; *d)* teoría física y química del color; *e)* métodos racionales de la pintura; *f)* conceptos básicos de contabilidad y contratación de personal; *g)* lecturas individuales sobre temas de interés general en todos los campos del arte y de la ciencia.

Subdivisión de la instrucción

La enseñanza está dividida en tres cursos. I. Curso para aprendices. II. Curso para obreros especializados. III. Curso para jóvenes maestros. A juicio de cada maestro, la instrucción del individuo se incluye en la estructura del programa general y del programa de trabajo, revisado cada semestre. Para poder proporcionar a los estudiantes una educación artística y técnica lo más versátil y extensa posible, el programa de trabajo será redactado de modo que permita a los futuros arquitectos, pintores y escultores su participación en otros cursos.

Admisión

Cualquier persona de buena reputación, sin distinción de sexo ni edad, cuya educación precedente se considere adecuada por el Consejo de Maestros, será admitida mientras el espacio lo permita. La inscripción en el curso cuesta 180 marcos al año (desaparecerá gradualmente a medida que se incrementen las entradas de la Bauhaus). Habrá que pagar además una tarifa de 20 marcos a fondo perdido. Los estudiantes extranjeros pagan tarifa doble. Diríjase las solicitudes de información a la Secretaría de la Staatliche Bauhaus, de Weimar.

Abril, 1919

La administración de la Staatliche Bauhaus

Walter Gropius

.....

2. Walter Gropius

Extractos del discurso ante el Landtag de Turingia
Weimar, 9 de julio de 1920

En un momento en que la Bauhaus sufría numerosos ataques por parte de los círculos nacionalistas, culminantes en el panfleto de E. Herfurt, publicado en febrero, y mientras se preparaba la escisión del grupo de docentes de la vieja Academia de Arte, Gropius tuvo que justificar frente al Gobierno del Land sus exigencias para el nuevo presupuesto. Le encontramos aquí, por vez primera, subrayando los precedentes y paralelos de la experiencia didáctica de la escuela, en lugar de su originalidad. Transcribimos una parte de su intervención, la que puede resultar más significativa, aun teniendo en cuenta las circunstancias que imponían esta táctica defensiva. (De H. M. Wingler, op. cit., p. 43).

Y ahora, para ulterior verificación del hecho de que la Bauhaus está en estrecha relación con las tendencias de los expertos en este campo: ...El conocido arquitecto Theodor Fischer, que proyectó la universidad de Jena, en su... artículo *Por una arquitectura alemana*, expresa idénticas exigencias a aquellas sobre las que se basa la Bauhaus, es decir, que se organicen escuelas de arte que unifiquen la academia con la escuela de arte y oficios, de forma que arquitectos, escultores y pintores se instruyan en la base común de un oficio. Las mismas exigencias acaban de ser formuladas por el Comité Alemán para la Escuela Técnica en el documento *La instrucción común de arquitectos, ingenieros, escultores, pintores artesanos, etc.* El problema ha sido afrontado en modo práctico por el pintor Wilhelm von

Debschitz en sus laboratorios para la formación de técnicos diplomados en Hannover, organizados de acuerdo con estas directrices. Otto Bartning de Berlín (miembro del comité ejecutivo del Werkbund alemán) expresa a su vez los mismos principios. Bartning ha recogido abundante material sobre tan importantes cuestiones para el Werkbund alemán. El Profesor Schumacher de Hamburgo, Director de Técnicas Constructivas, ha esbozado para el Comité alemán encargado del problema "Instrucción y adiestramiento", un tipo de instrucción básica, llegando a los mismos resultados. El título de su libro es *La reforma de la instrucción técnico-artística*. En él se pide la creación de los "Institutos de proyectos" para reunir en ellos a ingenieros, arquitectos, artesanos y artistas. Idéntica solución ha sido solicitada por el Profesor Bosselt, director de la Escuela de Artes y Oficios de Magdeburgo. Bosselt ha pedido la "unificación de la instrucción de arquitectos, pintores y escultores, basada en el artesanado"... El profesor Bruno Paul, director de la importante Escuela de Artes y Oficios de Berlín, consejero del gobierno prusiano antes de la guerra... acaba de elaborar un informe dirigido al Estado sobre todas estas cuestiones. Las principales peticiones formuladas en su artículo *La instrucción artística en las escuelas estatales* son: I. Instrucción artística basada en el artesanado. II. Unificación de la instrucción artística de arquitectos, escultores, pintores de todas las especialidades, en institutos de enseñanza comunes"... El profesor Richard Riemerschmid, de Munich, durante mucho tiempo director de la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad... está hoy en tratos con el Estado para la reforma de la Escuela. Su programa ya fue aceptado por el gobierno bávaro. Pretende fundar una "Escuela estatal de Bellas Artes", cuyo programa es extraordinariamente parecido al de la Bauhaus... Y, finalmente, una federación de estudiantes de todas las escuelas de arte alemanas se organiza a fin de establecer programas puestos al día y adecuados a las exigencias de los jóvenes. En dicha federación se exige "la consolidación de todas las escuelas artesanales, escuelas de artes y oficios y escuelas de arquitectura en "Laboratorios Artísticos" homogéneos", en los que todas las producciones deben ligarse a un organismo único, organizado a modo de laboratorio. Todo ello acarreará consecuencias sobre las relaciones entre *Meistern*, *Gesellen* y *Lehrlinge*. Para acabar, existe un interesante documento de la primera Conferencia de Academias de Arte, celebrada en Dresde durante los días 24 y 25 de julio de 1919. Los institutos de arte recientemente constituidos no asistieron a la conferencia, dejando por tanto la conferencia en manos de los institutos más reaccionarios. A pesar de lo cual, en la resolución final encontramos la siguiente declaración: "la idea de una instrucción preparatoria común para arquitectos, escultores y pintores, en las profesiones tanto libres como aplicadas, debe considerarse fructífera"...

3. Extracto de los
Estatutos de la Staatliche Bauhaus de Weimar
Weimar, enero de 1921

Se trata del primer plan con carácter oficial de la Bauhaus, que salvo ligeras modificaciones se mantuvo en vigor hasta el final del período de Weimar (1925). El documento carece de premisas de tipo general, caso de no querer considerar como tal una rápida frase de apertura acerca de la función unificadora de la enseñanza del oficio. El "currículum" que presentamos, y que constituye el párrafo 4.º de los Estatutos, muestra una sustancial similitud con el documento de 1919; sin embargo, institucionaliza la distinción entre *Formlehre* y *Werklehre*; en el "currículum" no aparece, ahora tampoco, el Curso preliminar, citado, sin embargo en el párrafo 6.º (Exámenes), como curso de prueba de un semestre condicionante de la admisión en los laboratorios. Posteriormente, los estatutos serán más informativos que el programa de 1919, en relación con los diferentes problemas didácticos y de gobierno de la escuela. Nótese que el *Meisterrat*, Consejo de Maestros, a quien, de acuerdo con este estatuto, está confiado dicho gobierno, se amplió posteriormente a un Consejo de la Bauhaus, abierto incluso a algunos de los estudiantes más antiguos (*Gesellen*). (De H. M. Wingler, op. cit., pp. 44-45.)

Curriculum

La instrucción de la Bauhaus cubre todas las áreas prácticas y científicas de las actividades creadoras:

a) Arquitectura.

b) Escultura.

c) Pintura.

Incluyendo las ramas relacionadas con la artesanía. La instrucción se divide en:

1. Instrucción en los oficios (*Werlehre*) para a) canteros, estucadores, tallistas, ceramistas; b) herreros, caldereros, fundidores, engastadores, esmaltadores; c) ebanistas, torneros en madera; d) decoradores murales, pintores, pintores para cristal, mosaistas; e) impresores (aguafortistas, xilógrafos, litógrafos); f) encuadernadores; g) tejedores, bordadores, diseñadores de telas.

2. Instrucción sobre problemas formales (*Formlehre*): a) Estudio de los materiales elementales; b) estudio de la naturaleza; c) instrucción en el diseño (dibujo, pintura, modelos, construcción), estudio de las formas elementales, dibujo de la superficie, del cuerpo, del espacio, instrucción en la composición; d) dibujo técnico (dibujo de proyectos y construcción) y construcción de modelos de cualquier estructura tridimensional (objetos de uso común, muebles, habitaciones, edificios).

3. Temas de enseñanza suplementaria: a) estudio de los materiales y de los instrumentos; b) teoría física y química del color (en relación con los métodos racionalizados de pintura); c) elementos básicos de contabilidad, contratos y cálculo de precios; d) conferencias en todos los campos de la ciencia y del arte del presente y del pasado.

Principios didácticos: Cada aprendiz u operario especializado estudia al mismo tiempo con dos maestros: un maestro artesano y un maestro de forma. Ambos trabajarán en estrechísima y recíproca colaboración.

.....

4. Horario de clases en el semestre de invierno 1921-1922

(De H. M. Wingler, op. cit., p. 53)

| | h. 8-14 | h. 14-17 | h. 17-19 | h. 19,30-21 |
|------------------|--|--------------------------------|-------------------------------|----------------------|
| <i>Lunes</i> | Laboratorio | Klee | | Conferencias |
| <i>Martes</i> | Laboratorio | GRUPO I Schreyer | GRUPO II Schreyer | Ejercicios nocturnos |
| <i>Miércoles</i> | Laboratorio | GRUPO II Dibujo mecánico | GRUPO I Dibujo mecánico | Ejercicios nocturnos |
| <i>Jueves</i> | Laboratorio | | Ejercicios nocturnos | |
| <i>Viernes</i> | Laboratorio | | Ejercicios nocturnos | |
| <i>Sábado</i> | Laboratorio Lección preparatoria | Lección sobre la forma | Itten: Análisis | |

.....

5. *El curso preliminar de Johannes Itten*, ilustrado en *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatliche Bauhaus* Weimar, abril-mayo de 1922

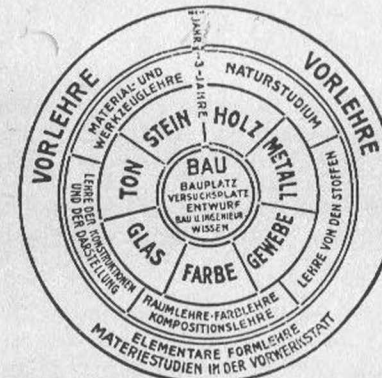
Con ocasión de la exposición de 1922 (en Weimar y Berlín) apareció este bosquejo de lo que era el curso preliminar de Itten, se trata del documento más "oficial" sobre el curso hasta los años de Dessau (De H. Bayer, I. y W. Gropius, *Bauhaus, 1919-28*, N. Y., 1959, tercera ed., p. 34.

Todo estudiante de la Bauhaus es admitido para un período de prueba de seis meses, en el curso preliminar. Este curso tiene la finalidad de liberar el potencial creador del estudiante, proporcionarle una comprensión de la naturaleza de los materiales y familiarizarle con los principios fundamentales sobre los que se basa toda actividad creadora en las artes figurativas. Cada nuevo estudiante, a su llegada, está obstaculizado por una masa de nociones previamente acumulada, de la que debe desembarazarse para alcanzar la capacidad de sentir y comprender que le son propias. Si trabaja con la madera, por ejemplo, es preciso que conozca *completamente* su material; es preciso que adquiera una "sensibilidad" para la madera...

El trabajo en el curso preparatorio incluye también la exacta representación de los materiales reales. El hecho de diseñar o pintar con exacta fidelidad a la naturaleza un pedazo de madera, en cada uno de sus detalles, ayudará al estudiante a conocer el material. La obra de los viejos maestros, como Bosch, Meister Francke o Grünewald, ofrece a su vez un tipo de instrucción en el estudio de la forma,

que constituye una parte esencial del curso preliminar. Esta instrucción tiende a capacitar al estudiante para la percepción de las relaciones armónicas de los diferentes ritmos y expresar tal armonía empleando uno o más materiales. El curso preliminar implica a toda la personalidad del estudiante, desde el momento en que pretende liberarle, colocarle sobre sus propios pies, posibilitándole un conocimiento tanto del material como de la forma a través de la experiencia directa.

6. Diagrama ilustrativo de la estructura didáctica de la Bauhaus, en Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, Weimar, Munich, 1923.



1/2 Jahr = 1/2 año; Vorlehre = Curso preliminar; Elementare Formlehre = Estudio elemental de la forma - Estudio de los materiales en el prelaboratorio; Vorlehre = Curso preliminar.

3 Jahre = 3 años; Naturstudium = Estudio de la Naturaleza; Lehre von den Stoffen = Estudio de la textura de los materiales; Raumlehre - Farblehre... = Estudio del espacio. Estudio del color. Estudio de la composición; Lehre der Konstruktionen = Estudio de las estructuras y representación; Material - und Werkzeuglehre = Estudio de los materiales y de los instrumentos. Holz = Madera; Metall = Metal; Gewerbe = Tejido; Farbe = Color; Glas = Cristal; Ton = Arcilla; Stein = Piedra.

Bau - Bauplatz... = Arquitectura - Canterería - Experimentación - Proyecto - Ciencia de las construcciones - Aprendizaje de las técnicas.

7. *Anuncio de la apertura de la Bauhaus en Dessau*, publicado en los periódicos de Dessau en 1925. (De H. M. Wingler, op. cit., p. 106)

Objetivo: La instrucción de personas dotadas de talento artístico para proyectar creativamente en los campos del artesanado, de la industria y de la arquitectura.

I. Instrucción para proyectos: enseñanza básica, enseñanza de oficios (finalidad: certificado de *Gesselle*) enseñanza de la arquitectura.

II. Investigación práctica: producción de prototipos para la artesanía y la industria: construcción y mobiliario.

Laboratorios: ebanistería, pintura al fresco, metal, imprenta (tipografía, arte comercial e imprenta artística).

Comienzo del semestre de invierno: 14 de octubre de 1925. Admisión al curso básico (obligatorio para todos), desde los 17 años. Se admiten también artesanos expertos, técnicos, mecánicos y arquitectos. Inscripciones abiertas inmediatamente.

Curriculum de la Bauhaus en Dessau
Noviembre de 1925

Presentamos la parte del "curriculum" que se refiere a años contenidos didácticos. Puede apreciarse la desaparición de la tripartición de las "áreas de la actividad creadora" (véase documentos números 1 y 3), mientras que se conserva la división en *Werklehre* y *Formlehre*, a la que, sin embargo, ya no se corresponde una división del personal docente. Los laboratorios pasan de siete a cinco. Se alude al curso preliminar que abarca ahora dos semestres, de los cuales el primero conserva su carácter selectivo. La enseñanza de la arquitectura, si bien no llegará a ser efectiva hasta algunos años después se plantea ya como salida al final de los estudios y recibe una primera y esquemática definición didáctica. Desaparece, casi, el carácter "gremial" que presentaban los estatutos de 1921, mientras que se ha incrementado la importancia de las relaciones con la industria. Falta una declaración de principios análoga a las anteriores. Pocos son los cambios que se observan en el posterior *Estatuto* de 1927, ligado ya al reconocimiento de la Bauhaus como *Hochschule* (De H. M. Winger, op .cit., pp. 107-108).

CURRICULUM

Objetivo

1. Una instrucción artesanal completa, técnica y formal para individuos dotados de talento artístico, a fin de lograr una colaboración en la construcción.

2. Investigación aplicada a los problemas de la vivienda y el mobiliario. Desarrollo de los prototipos standard para la industria y la artesanía.

Campos de instrucción

1. Instrucción práctica acerca de: *a*) madera (laboratorio de ebanistería); *b*) metal (trabajo en plata y cobre); *c*) color (laboratorio de pintura mural); *d*) tejidos (laboratorio textil y de tintura); *e*) imprenta (libros y prensa artística).

Campos suplementarios de instrucción: estudio de los materiales y utensilios, elementos de contabilidad, cálculo de costes y legislación sobre contratos.

2. Enseñanza de la forma (práctica y teórica): *a*) percepción; ciencia de los materiales, estudio de la naturaleza; *b*) representación: estudio de la proyección geométrica, estudio de la construcción, dibujo técnico y construcción de modelos para cualquier estructura tridimensional, elaboración proyectiva; *c*) proyectos: estudio del espacio, estudio del color.

Campos suplementarios de instrucción: conferencias sobre arte y ciencia.

Plan general de estudios

1. Curso preliminar. Duración: dos semestres. Instrucción elemental de la forma combinada con ejercicios prácticos en el laboratorio especial para la instrucción de base. Durante el segundo semestre, prueba de admisión en alguno de los laboratorios de enseñanza. Objetivo: la admisión definitiva.

2. Curso general: adiestramiento de laboratorio en alguno de los laboratorios legalmente reconocidos. Enseñanza suplementaria de la forma (curso de preparación arquitectónica incluido: véase los campos de instrucción, 2b) Duración, generalmente, 6 semestres (norma oficial) Objetivo: certificado de obrero especializado (*geselle*) de la *Handwerkskammer*. Cualificación para la admisión en los cursos de urbanismo. Cuando sea posible, un certificado de estudios de la Bauhaus y una cualificación para la transferencia a los departamentos de la investigación aplicada, caso de no optar por el paso al libre ejercicio de la profesión privada.

3. Instrucción arquitectónica: preparación para la práctica de la arquitectura para aquellos que demuestren aptitudes. Adiestramiento en el estudio de proyectos arquitectónicos, dentro de los límites posibles, en relación con los encargos reales. Construcción de edificios (hierro, cemento armado), estática, construcción de modelos y materias técnicas suplementarias. Duración: 3 semestres, con interrupciones cuando fuere necesario. Objetivo: Certificado de habilitación expedido por la Bauhaus.

9. Programa de los cursos fundamentales obligatorios de Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Schmidt Dessau, 1928

Estos programas fueron publicados con ocasión del congreso de profesores de arte celebrado en Praga en 1928. (De H. M. Wingler, op. cit., pp. 144-145).

CURSO DE ALBERS: Aprender en la práctica (Primer semestre)

Tema: Fundamentos de la experimentación en laboratorio. Utilización de los materiales en relación con: *a)* dimensión (volumen, espacio, plano, línea, punto); *b)* movimiento (estática y dinámica); *c)* masa (proporción-ritmo, adición-sustracción); *d)* energía (positivo-activo, negativo-pasivo); expresión (color, clarooscuro, materia) en proyectos en los que uno u otro elemento es dado. Selección y catalogación sistemática de los materiales. Visita a oficinas y fábricas.

Campo: Ejercicios con "materias" y "materiales" (con repetidos cambios). 1. Materia: relaciones con el aspecto exterior de los materiales. Referencia a la estructura, composición y textura de los materiales. 2. Material: construcción para verificación de sus posibilidades y de su utilización.

Objetivo: Descubrir e inventar libremente dando importancia al aspecto económico y al sentido de la responsabilidad. Autodisciplina y capacidad crítica. Meticulosidad y claridad. Para la selección de acuerdo con las aptitudes: individualización del tipo de trabajo y de los materiales, en relación con la personalidad de cada uno.

CURSO DE KANDINSKY (Primer semestre)

1. *Elementos de forma abstracta*: a) Introducción: análisis del siglo XIX, elementos residuales de síntesis, principio-fin, nueva base para la síntesis; b) teoría del color: color aislado, sistema de colores, interrelaciones, tensiones, efectos, disposiciones; c) teoría de la forma: forma aislada, sistema de formas, interrelaciones, tensiones, efectos, disposición; d) teoría del color y de la forma: relaciones de colores y formas, disposición de las mismas con respecto a las tensiones y los efectos; e) base: tensiones. Método de enseñanza: lectura, ejercicios de los estudiantes sobre temas libres o asignados, discusiones en grupo de proyectos y ejercicios de profundización analítica.

2. *Dibujo analítico*: a) elemental: dibujo analítico o naturaleza muerta, realizados por los estudiantes, dibujo de formas a grande y pequeña escala, relaciones simples; b) desarrollo del sistema estructural: problema primario: análisis de las relaciones entre grupos definidos de formas y formas particulares con respecto a las formas de gran tamaño; c) representación del objeto en sus equivalentes tensiones estructurales, importancia de los elementos auxiliares, dinámicos, importancia del punto focal; d) utilización del color para el sistemático refuerzo de los efectos de las representaciones del punto (c).

CURSO DE KLEE: *teoría elemental del dibujo en el plano*
(segundo trimestre)

I. *Parte general*: 1) exposición de la teoría de las figuras; 2) series generales; 3) series específicas; 4) composición.

II. *Dibujo planimétrico*: a) Regla: 5) aproximaciones a la forma, tensiones, esquemas; 6) forma elemental; 7) forma en relación con el modelo y la dimensión; 8) formato intermedio; 9) configuraciones formales; 10) forma compositiva. b) Excepciones a la regla: 11) excepciones con respecto al sistema normal; 12) posición irregular, forma irregular; 13) configuración de las formas irregulares; 14) asimetría; 15) irregularidad libre; 16) irregularidad de las curvas; 17) tendencia centrífuga con respecto a los centros; 18) progresiones.

CURSO DE SCHLEMMER: dibujo de la naturaleza

Obligatorio en el tercer trimestre. Facultativo para todos los estudiantes. Dos horas semanales. Tema: dibujo a mano alzada de modelos reales, realizado durante breves sesiones —modelo posando cinco minutos— o largas —una o dos horas— en reposo o en veloces secuencias en movimiento, utilizando lápices negros o de colores. Método: los mismos estudiantes servirán de modelos; lo cual ofrece una

gran variedad de figuras del cuerpo para el dibujo. Las lecciones prácticas se darán en el escenario o en el Auditorium. En contraste con la vacía clase y su monótona iluminación estos últimos posibilitan el cambio de la composición (utilizando telones, decorados, proyectores orientables y música de fonógrafo). El profesor analiza cada una de las poses del modelo en una pizarra, poniendo de relieve los aspectos más importantes, los principales ejes y líneas de movimiento, la proporción, la estructura del esqueleto, la musculatura y los juegos de sombras.

CURSO DE JOOST SCHMIDT: Tipografía (1.º y 2.º semestre)

Material:

A) Tipografía. a) Estructura formal de los caracteres: ejecución del círculo y la línea recta con el compás y la regla; esquema básico: el cuadrado y sus formas derivadas, letras minúsculas y mayúsculas; b) modificaciones del esquema del cuadrado en el rectángulo, para la tipografía que debe adaptarse a un espacio dado; c) la tipografía de varias dimensiones; d) la tipografía de varios pesos; e) aplicación a problemas sencillos de la tipografía; f) experimentos con un tipo de tipografía estructurada de acuerdo con principios fonéticos.

B) Tipografía: superficie, color (estadio preliminar para el departamento de publicidad): a) color-sistema de color según Ostwald; estudios sobre el color; b) composiciones elementales.

Objetivo: Dominio de las formas de los caracteres y de los colores simples, superficies, diseños (preparación para la instrucción en el departamento de publicidad).

10. **Programas de los cursos de pintura (Kandinsky), laboratorio teatral (Schlemmer) y escultura (Schmidt).**
Dessau, 1928

Estos programas de los cursos libres, tal y como resultaban al principio de la dirección de Meyer, fueron presentados al Congreso de profesores de arte en Praga, 1928. Falta el programa relativo al curso libre de pintura de Klee. (De H. M. Wingler, *op. cit.*, p. 146).

CURSO DE KANDINSKY (4.º y último semestre)

Pintura: Método (pintura sobre el plano): ejercicios sobre técnicas y estructuras, en torno a temas libremente elegidos por los alumnos o asignados por el profesor, análisis en grupo del trabajo libre, crítica recíproca, discusión de las leyes básicas, de las estructuras y de los fines. Experimentos con forma y color.

CURSO DE SCHLEMMER (2.º y último semestre)

Laboratorio para estudiantes full-time: tres veces a la semana (7-12 a. m., 3-5 p. m.). Diseño específico para el teatro: dos horas. Teoría del teatro: dos horas. *Campo de estudio:* estudio de los medios a disposición del teatro, su origen y simplicidad, como vía abierta a un nuevo tipo de proyectos. Forma en cuanto línea, plano y volumen; color y luz; espacio; el ser humano como espectador y actor, como técnico y participante en la acción; movimiento, danza y pan-

tomima; máscara, disfraz, vestuario. *Método*: no “diseño de escenarios para el teatro”, sino, más bien, trabajo aplicado en el laboratorio (preparación de máscaras, trajes y decorados) y sobre el escenario (composición y acción). Diseño técnico; gráficos y coreografía. Representaciones en el escenario de la Bauhaus y en otros.

CURSO DE JOOST SCHMIDT (2.º y último semestre)

Material: A) Configuraciones elementales tridimensionales y sus interrelaciones; B) configuraciones tridimensionales como elementos de la escultura; C) artes plásticas y material: *a)* los aspectos visuales de la materia; *b)* los aspectos táctiles de la materia; D) escultura y color: *a)* superficies coloreadas *b)* colores poco brillantes; *c)* colores no cromáticos; E) escultura y luz; F) estudios de composición: *a)* escultura estática; *b)* escultura mecánica; G) relaciones entre el ser humano y los objetos tridimensionales: *a)* los sentidos tridimensionales; *b)* sensaciones, percepciones y conceptos tridimensionales; *c)* actitud frente a los objetos tridimensionales; *d)* dilucidación del concepto tridimensional. *Objetivo*: desarrollo e intensificación de la imaginación tridimensional.

11. Organización de la Bauhaus, bajo la dirección de Hannes Meyer (1927-30).

Los párrafos que siguen están sacados del artículo *Bauhaus Dessau*, 1927-30, en “Edificación”, Ciudad de México, 1940, que constituye un tardío balance del planteamiento didáctico de la escuela bajo la dirección de Meyer.

.....

Durante este período la escuela constaba de las secciones siguientes: *a)* curso básico o preliminar (test); *b)* laboratorio textil y de tintorería; *c)* laboratorio de pintura mural; *d)* laboratorio de publicidad (que comprendía también un departamento de artes plásticas); *e)* laboratorio de tipografía; *f)* laboratorio de fotografía; *g)* laboratorio de metalurgia; *h)* carpintería; *i)* departamento teatral, con laboratorio teatral, escuela de danza, jazz; *j)* departamento de urbanismo, con laboratorio de arquitectura y ciencia de las construcciones.

Había también dos clases de pintura (estudios de maestros). La instrucción teórica, en forma de cursillos o conferencias pronunciadas por oradores llamados de fuera, se centraba en estos laboratorios.

A su ingreso en la escuela, todos los estudiantes tenían que pasar un semestre en el curso preliminar, y después de seis a siete semestres en los diferentes laboratorios, nueve semestres en el departamento de arquitectura, dos de los cuales se completaban con la asistencia a uno de los laboratorios a elección. Al final de sus estudios, el estudiante recibía el “Diploma de la Bauhaus”, relativo a su cualifi-

cación al mismo tiempo pasaba su examen estatal para la calificación profesional.

Antes de nada, unas palabras sobre el curso preliminar, que había sido elaborado por Josef Albers.

Pedagógicamente, dicho curso representaba un período de prueba. Su finalidad, a través del empleo de test, era descubrir y desarrollar aptitudes especiales, inventiva, capacidad asociativa, habilidad manual y conocimiento de los materiales. Los estudiantes se dedicaban a producir libremente y "sin objetivo", con papel, madera, paja, hojas de metal, fibras textiles, aluminio, etc., sin más herramienta que el cuchillo y las tijeras. Así, el estudiante se iba familiarizando con las cualidades intrínsecas de los materiales. Un alumno logró construir con cartón fino una construcción capaz de resistir el peso de un hombre. Solía suceder que los estudiantes se agrupaban espontáneamente según que sus dotes consistieran principalmente en su capacidad de invención, en su sentido del método o en su sensibilidad, y, por tanto, de acuerdo con sus preferencias para la construcción, la improvisación o las ciencias exactas.

Paralelamente al curso básico, los estudiantes frecuentaban, en posteriores semestres, cursos obligatorios, en los que se le proporcionaba una sólida cultura básica sobre la estética de los colores, sobre la tipografía, sobre la estética de la forma, sobre fotografía, sobre dibujo figurativo, sobre materiales y metodología.

Con el tiempo, el trabajo efectivo pasó a ocupar una posición central en la instrucción politécnica de la Bauhaus en este período; no se trataba de estudiar una obra imaginaria en un ambiente ficticio. No una casa ficticia construida en un terreno imaginario, sino una obra a realizar y utilizar; en otras palabras: una obra real en un ambiente real.

12. *El departamento de arquitectura durante la dirección Meyer, tal y como se describe en el folleto publicitario Bauhaus junge Menschen kommt ans Bauhaus.*
Dessau, 1929

El director del departamento era el mismo Meyer, que conservaba a sí la función que se le atribuyera a su llegada a Dessau (1927). El director del curso teórico era L. Hilberseimer, director del estudio, A. Brenner. El equipo se completaba con A. Rudelt (ingeniería de las estructuras), W. Muller (materiales de construcción) y M. Stam (conferencias sobre urbanística y principios de arquitectura). (De H. M. Wingler, *op. cit.*, p. 151).

.....
Duración de los estudios en el departamento de arquitectura: nueve semestres.

Primer semestre: curso preliminar. Ningún tipo de educación o título anterior puede dispensar al estudiante de su asistencia a este curso. Su objetivo es el desarrollo de un pensamiento analítico, y la familiarización con los materiales; asimismo distanciar al estudiante de las convenciones y despertar en él sus energías individuales. Estos son los fundamentos del trabajo de la Bauhaus.

Segundo y tercer semestre: laboratorio de arquitectura. Experimentos en el laboratorio del metal, en el de ebanistería y en el de pintura mural para promover el desarrollo de la capacidad técnica, y la actitud para proyectar. Elección libre del laboratorio. Participación en cursillos científicos, teóricos y de arte.

Cuarto, quinto y sexto semestre: enseñanza arquitectónica. Durante este curso se impartirá, a los artesanos adiestrados, un conoci-

to más profundo de las fuerzas que tienden a proyectar globalmente. El fin de este curso no es, únicamente, adiestrar arquitectos, sino que ofrece también al artesano una expansión de su conocimiento especializado a través del estudio de la naturaleza a fin de "proyectar para la vida". Mostrándole además la correcta integración de su trabajo en el contexto de la sociedad contemporánea. Los que se interesen por la arquitectura, durante este curso aprenderán un método científico de pensar la arquitectura, de acuerdo con el principio: construir significa "proyección de todas las actividades vitales".

Séptimo, octavo y noveno semestre: estudio de la arquitectura. La participación en el estudio de arquitectura, normalmente, estará reservada a los futuros arquitectos. En el estudio se llevará a cabo todo el trabajo exigido por "Los Reglamentos de las tarifas de los arquitectos de julio de 1926". Con lo cual se espera lograr una mejor inserción en la práctica constructiva mediante "el estudio de los procesos de producción".

Objetivo de los estudios de arquitectura: diploma de la Bauhaus.

13. Extractos del *Sílabo y Curriculum de la Bauhaus de Berlín*, bajo la dirección de Mies van der Rohe. Berlín, 1932.

Reabierto en el distrito berlinés de Steglitz, en la sede abandonada de la telefónica municipal, y tras la victoria nazi que provocara en el Land de Anhalt la salida de Dessau, la Bauhaus conserva buena parte del equipo y un notable número de alumnos. Extractamos aquí la parte programática del estatuto de Mies y el plan de estudios (principio y final del documento). La progresión de los "grados" que sólo al final prevé, tras la adquisición de unos sólidos fundamentos teóricos, la expresión de las elecciones individuales, representa un viraje del sistema educativo, inédito hasta entonces. Desde este punto de vista conviene leer la nueva dimensión conferida ahora al papel del curso preliminar, jerarquizado en un "primer grado" del camino didáctico. Nótese también la reducción del material de enseñanza. (De H. M. Wingler, *op. cit.*, pp. 182 y 183-4.)

La Bauhaus, fundada en Weimar como escuela estatal de instrucción superior, continuada después en Dessau como escuela de diseño, es un instituto independiente de enseñanza y de investigación. Dirección Ludwig Mies van der Rohe.

El *curriculum* de la Bauhaus está dividido entre grados de instrucción y cubre seis semestres. En el *Primer Grado* los estudiantes, diferenciados por instrucciones y actitudes anteriores son nivelados de acuerdo con una norma común. En el momento del acceso al *Segundo Grado* los estudiantes deciden el campo de estudio en el que van a especializarse: 1) Arquitectura y proyectos de interiores. 2) Arte comercial. 3) Fotografía. 4) Tejido. 5) Bellas artes. En este grado el alumno dispone ya de una preparación práctica, técnica y científica para el trabajo en los diversos campos. La enseñanza teórica está integrada con el trabajo práctico experimental, a fin de desarrollar el sentido de la ciencia de proyectar y de la calidad en el trabajo manual y técnico. En base al bagaje técnico y las capaci-

dades profesionales. En el *Tercer Grado* empieza el trabajo de proyectar. Además de la instrucción especializada, hay previstas lecciones y cursos especiales para poner al estudiante frente a los problemas de nuestro tiempo.

Cuerpo docente: L. Mies van der Rohe, J. Albers, F. Engemann, L. Hilberseimer, W. Kandinsky, W. Peterhans, Lilly Reich, A. Rudelt, H. Scheper.

Primer Grado = Primer Semestre. Enseñanza práctica a fin de desarrollar la sensibilidad con respecto a los materiales y con respecto al espacio; matemática (geometría y álgebra); geometría descriptiva; representación gráfica; tipografía; ciencia de los materiales, teoría del color; práctica del laboratorio; campo especial; las materias teóricas se integran siempre en el trabajo experimental.

Segundo Grado = Segundo y tercer Semestre. "Arquitectura y proyectos de interiores". Trabajo de estructuración y acabado en relación con: proyecto armado; calefacción y refrigeración, instalaciones, iluminación; cálculo de costes; construcción de mobiliario; perspectivas; teoría del color. *Publicidad.* Experimentación práctica, tipografía, imprenta y procedimientos de reproducción; cálculo de los costes de imprenta; dibujos del natural y otros; enseñanza de las técnicas fotográficas. *Fotografía.* Experimentación y discusión basada en pruebas reales, con técnicas de copia; reproducción de los valores neutros y de los colores; iluminación y reproducción de los materiales. *Tejido.* Estudio de los materiales; técnica de embalaje; introducción a las diferentes técnicas textiles; ejercicios en la combinación de materiales y colores. *Bellas artes.* Ejercicios a modo de seminarios prácticos y teóricos; trabajo independiente; discusiones en grupo sobre el trabajo de cada uno. *Instrucción general.* Teoría del color; geometría descriptiva; representación gráfica; tipografía; dibujos del natural y otros; experimentación práctica.

Tercer Grado = Cuarto y Séptimo Semestre. "Arquitectura urbanística; proyectos de interiores". Pequeños edificios residenciales y proyectos para viviendas colectivas; construcción de edificios para residencias, oficinas, hoteles, escuelas, etc.; resistencia de materiales; estructuras en acero y estructuras para auditoriums, estadios, hangares, etc.; proyectos de interiores: decoración de apartamentos, casas unifamiliares, hoteles, etc.; elementos particulares de decoración y mobiliario; combinación de materiales. *Publicidad:* instrucción en la teoría de la publicidad; materiales impresos para publicidad; pabellones para exposiciones, etc.; representación estadística mediante diagramas. *Fotografía:* paso de la experimentación puramente técnica al trabajo independiente con referencia a las exigencias del trabajo publicitario y de documentación. *Tejido:* continuación de los ejercicios prácticos en los telares; producción de tejidos según diseños libres o proyectos asignados, utilizando diferentes materiales y técnicas, y teniendo en cuenta las exigencias del diseño moderno de la habitación.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de febrero de 1980
en los Talleres Litográficos de EDITORIAL TEMIS LTDA.
Bogotá - Colombia

