

#07/2017

Cuadernos de Proyectos

Arquitectónicos

Bauhaus

Diálogo

Amnistía

Industria

Hannes Meyer

Collage

Discurso

Moholy-Nagy

Interferencias

Proyecto digital

Continuidad

Artesanía

Feísmo

Walter Gropius

Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA#07

GI Teoría y Crítica
del Proyecto
y de la Arquitectura
Moderna y
Contemporánea

Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura

Universidad
Politécnica
de Madrid

DPA Prints

p'

#07·2017

Cuadernos de Proyectos

Arquitectónicos

Publicación

de teoría

y crítica

100 años de la Bauhaus

Feísmo

**Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA#07**

GI Teoría y Crítica
del Proyecto
y de la Arquitectura
Moderna y
Contemporánea

Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura

Universidad
Politécnica
de Madrid

DPA Prints

p'

100 años de la Bauhaus

- María Teresa Muñoz 08 **Funcionalidad, escenografía, fotomontaje. Haus Nolden 1928** · *Functionalism, scenography, photomontage. Haus Nolden 1928* ◦
- Bernardo Ynzenga 18 **Hannes Meyer: hacia, en y después de la Bauhaus** · *Hannes Meyer: towards, in an after the Bauhaus*
- Josenia Hervás 36 **Bauhaus connection** · *Bauhaus connection* ◦
- Alejandro Valdivieso 52 **La Bauhaus (1919-1933) y el proyecto digital. Desde los medios mecánicos de representación y producción hacia una artesanía digital: László Moholy-Nagy y György Kepes** · *The Bauhaus (1919-1933) and the digital agenda* ◦
- Pablo López Martín 72 **Bauhaus vs Burg Giebichenstein. Dos modelos enfrentados** · *Bauhaus vs Burg Giebichenstein. Two confronted models* ◦
- Varios autores 86 **Revisiones críticas del edificio de la Bauhaus en Dessau** · *Critical reviews of the Bauhaus building in Dessau*
- Luis Rojo W. Gropius: *Gropius Bauhausbauten Dessau*
- Ángela Juarranz Lucía Moholy. Negativos del edificio Bauhaus y de los productos diseñados en la Escuela durante el periodo 1924-1928
- Sergio de Miguel R. Hitchcock y P. Johnson: *The International Style: architecture since 1922*
- Julio César Moreno S. Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*
- Aurora Fernández G. Argan: *Walter Gropius e la Bauhaus*
- Mónica Alberola B. Zevi: *Storia dell'architettura moderna*
- Antón Capitel R. Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*
- Enrique de Teresa C. Rowe y R. Slutzky: *Transparency: literal & phenomenal*
- María Teresa Muñoz M. Tafuri y F. dal Co: *Architettura Contemporanea*
- Rafael Guridi J. Posener: *From Schinkel to the Bauhaus*
- Aída G. Llavona K. Frampton: *Modern Architecture: A Critical History*
- Guiomar Martín W. J. R. Curtis: *Modern architecture since 1900*
- Íñigo Cobeta W. Nerding: *Walter Gropius (1883-1969)*

Feísmo

- Antón Capitel 110 **Scharoun. De la refinada composición al feísmo violento** · *Scharoun. From refined composition to violent ugliness* ◦
- Óscar del Castillo 120 **Feísmo anti-kitsch** · *Anti-kitsch uglism* ◦
- Ignacio Senra 132 **Medio siglo de liberación: de la objetividad a la amnistía** · *Half a century of liberation: from objectivity to amnesty* ◦
- Miguel Guerra 146 **La no música y la no arquitectura. John Cage y Alejandro de la Sota en paralelo** · *Non-music and non-architecture. John Cage and Alejandro de la Sota* ◦

Editorial

BAUHAUS, 1919-2019

Adelantándose al centenario de la BAUHAUS, la revista ha decidido celebrarlo ya, en 2017, con una colección de textos acerca de lo que fue tan importante y celebrada institución para la arquitectura y el diseño modernos. Se trata, por un lado, de una colección de artículos de revisión realizados por diversos autores y con sus personales y distintos enfoques y puntos de vista. De otro, se publica también una colección de textos cortos, realizados por los diferentes miembros del Grupo de Investigación que edita esta revista, y destinados a realizar comentarios de texto sobre el tratamiento dado en su momento, o algo después, por los historiadores y críticos del Movimiento Moderno, acerca del edificio de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius.

De otro lado, se ha planteado también otro tema distinto, el del “FEÍSMO” como definición de algunas arquitecturas modernas o contemporáneas. Se acompañan dos textos en torno a este asunto. Y se completa el número con algunos otros textos fuera ya de las temáticas referidas.

De otra parte, todavía, ya se habrá observado como la revista ha debido de cambiar de nuevo de formato y diseño, y ello por necesarios motivos prácticos. Rogamos a bibliotecas, seguidores y lectores que nos disculpen sobre los inconvenientes que pueda tener esta nueva modificación.

Funcionalidad, escenografía, fotomontaje

Haus Nolden 1928

María Teresa Muñoz

Durante el breve período, los poco más de dos años (abril 1928-agosto 1930), en que Hannes Meyer fue Director de la Bauhaus en Dessau, se realiza en los talleres de arquitectura de la Escuela, que él mismo había fundado, un proyecto de vivienda unifamiliar, la Haus Nolden, un encargo real en el que participaron, además del propio Meyer, Hans Wittwer y Hans Volger. Aunque en la Haus Nolden se adopta el lenguaje propio de la arquitectura moderna, volúmenes simples, cubiertas planas, muros lisos y ventanas horizontales, este no se presenta, a diferencia de lo que ocurre en las viviendas que Walter Gropius había construido en 1925 en Dessau para los profesores de la Escuela, como una exhibición de las posibilidades de esta arquitectura cúbica en una vivienda de cierto tamaño, sino que se trata estrictamente de resolver la cuestión de una duplicidad funcional, de dar cabida a una actividad pública, la consulta médica del Dr. Nolden, en el seno de una construcción privada. Una respuesta directa al programa de actividades parece ser la responsable de la forma final del edificio, cuya característica más destacable es el modo en que se articulan ambas funciones.

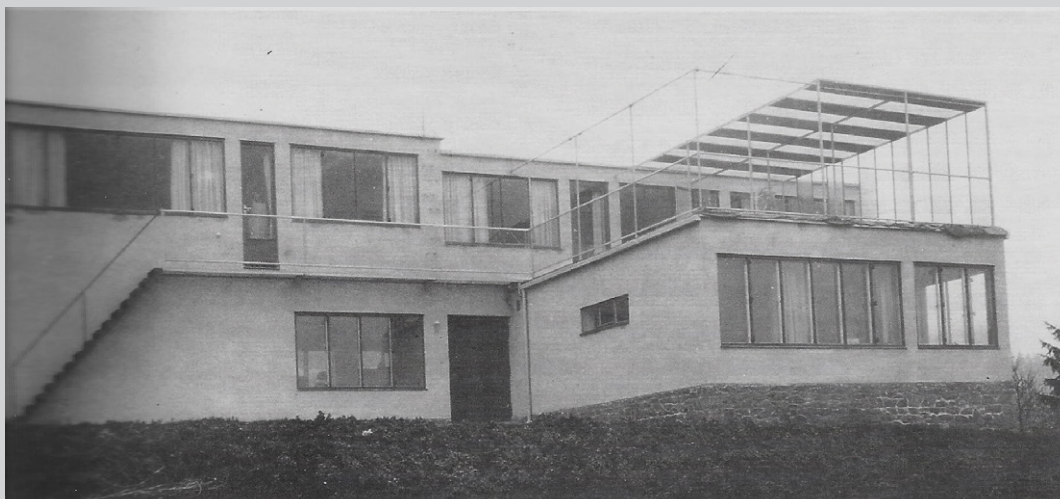
Bauhaus
Hannes Meyer
Funcionalidad
Escenografía
Haus Nolden

De la mano de las teorías utilitarias y materiales que relegan la función decorativa y estética de la arquitectura, se hará entrar en la Bauhaus a la pura funcionalidad como criterio para la construcción de la forma, aunque la Haus Nolden fuera un experimento aislado, sin continuidad incluso dentro del ámbito de la propia Escuela, ya que dos años más tarde, en 1930, Mies van der Rohe sustituiría a Hannes Meyer como Director. Pero aunque por un tiempo muy breve, este propició en los talleres de arquitectura la utilización de los procedimientos de montaje como modo de aglutinar los distintos componentes del edificio, relegando los habituales cánones de composición, proporción o incluso perspectiva.

In April 1928 Hannes Meyer substituted Walter Gropius as the Director of the Bauhaus in Dessau and founded the architecture workshop where the project for a single-family house, Haus Nolden, was developed by Meyer collaborating with Hans Wittwer and Hans Volger. Although in Haus Nolden we find the language of modern architecture, simple volumes, flat roof, flat surfaces and horizontal windows, this language is not used here, as in Gropius's houses at Dessau, as an exhibition of the possibilities of cubic architecture in a house of certain size. It only intends to be a direct response to the functional duplicity involved in the job, to make a public activity, Dr. Nolden's office, coexist within a domestic building. A direct response to that particular program seems to be responsible for the final form of the building, characterized by the particular way in which both functions are articulated.

Bauhaus
Hannes Meyer
Functionalism
Scenography
Haus Nolden

Along with the utilitarian and material theories which marginalize the decorative and aesthetic function of architecture, pure functionality could enter the Bauhaus as the main criteria for the construction of form, although Haus Nolden were an isolated experiment without any continuity even within the School, as Mies van der Rohe would be appointed Director of the Bauhaus two years later, in 1930. But, although for a brief period of time, Hannes Meyer promoted in the architecture workshop of the School the montage procedures as a way to agglutinate the different building components, putting aside other criteria based on composition, proportions or even perspective.



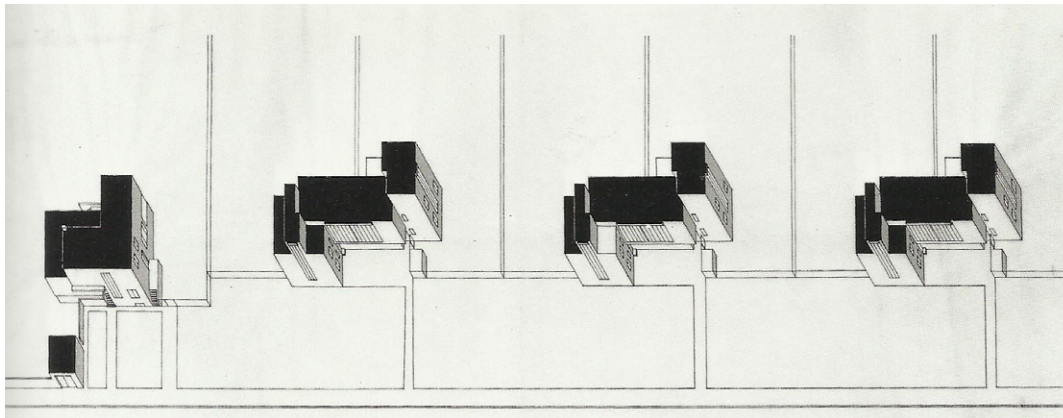
F.01.
Haus Nolden. Vista sur.

Al mismo tiempo que construyen el edificio para la Bauhaus en Dessau, Walter Gropius y Adolf Meyer realizan un conjunto de viviendas para el director y los profesores de la Escuela. La primera, destinada al propio Gropius, era un edificio de considerables dimensiones con dependencias de servicio, alojamiento de invitados y espacios destinados a ciertas actividades de representación, mientras que en las otras seis, agrupadas de dos en dos, se incluían amplios estudios. En septiembre de 1925, comenzó la construcción y, en agosto de 1926, Gropius, Moholy-Nagy, Feininger, Muche, Schlemmer, Kandinsky y Klee las ocuparon con sus familias. Si el edificio de la Bauhaus debía ser la expresión arquitectónica de las ideas de la institución, las viviendas de los profesores debían serlo de un nuevo modo de vida, libre de elementos superfluos, con los acabados interiores realizados por cada uno de los ocupantes y el mobiliario procedente de sus talleres. Lo más característico de estas viviendas era su composición volumétrica a base de intersecciones de cubos y el contraste entre las superficies lisas y los huecos con delgadas carpinterías, acentuados muchas veces por terrazas. El lenguaje de la arquitectura moderna, aunque matizado por sus diferencias con los proyectos anteriores de Le Corbusier o De Stijl hasta constituir una especie de estilo Bauhaus, aparece aquí plenamente desarrollado debido sobre todo al tamaño de las viviendas y a su agrupación, lo que permitía juegos de volúmenes más sofisticados que los ensayados por los mismos arquitectos algunos años antes en viviendas mínimas.

Walter Gropius, que había sido el primer Director de la Bauhaus desde 1919, continuó siéndolo hasta abril de 1928, cuando fue sustituido por Hannes Meyer, que ya había entrado como profesor un año antes. En el taller de arquitectura que establece en la Escuela, alumnos y profesores debían trabajar juntos en el proceso productivo y el propio Meyer simultanea su trabajo profesional independiente con la dirección del taller, en el que incluso se llevan a cabo algunos encargos reales. Entre estos, la Haus Nolden se plantea como una empresa colectiva en la que participarán Hans Wittwer, que había sido colaborador de Meyer en el proyecto para el Concurso de la Sociedad de Naciones de 1927 y que actuará como director del proyecto, y Hans Volger, alumno de Walter Gropius, que se encargará de su desarrollo. Los propios autores se refieren a esta casa como una construcción a medio camino entre un alojamiento mínimo y una villa, ya que debía incluir, además de una vivienda unifamiliar, la consulta médica de su propietario, el Dr. Karl Nolden. Los planos del proyecto y la construcción, en la ciudad de Mayen, se realizan muy rápidamente, entre los meses de abril y agosto de ese mismo año 1928. La Haus Nolden constituye uno de los escasos ejemplos de arquitectura doméstica individual en que interviene Hannes Meyer, cuya actividad se centraba principalmente en los barrios de vivienda colectiva o los edificios institucionales.

Aunque para la Haus Nolden se adopta el lenguaje propio de la arquitectura moderna, volúmenes simples, cubiertas planas, muros lisos y ventanas horizontales, este no se presenta, a diferencia de lo que ocurre en las viviendas de Gropius en Dessau, como una exhibición de las posibilidades de esta arquitectura cúbica en una vivienda de mayor tamaño, sino que se trata estrictamente de resolver la cuestión de una duplicidad funcional. El problema era dar cabida a una actividad pública, la consulta médica del Dr. Nolden, en el seno de una construcción privada. Una respuesta directa al programa de actividades parece ser la responsable de la forma final del edificio, cuya característica más destacable es el modo en que se articulan ambas funciones. Y, aunque los antecedentes de esta duplicidad funcional pueden encontrarse en las numerosas casas-estudio construidas durante esos mismos años, entre ellas las propias viviendas de los maestros de la Bauhaus, en este caso, el volumen independiente que ocupa la consulta médica aparece más aislado y carente del desarrollo espacial que caracteriza a los lugares destinados a un trabajo artístico.

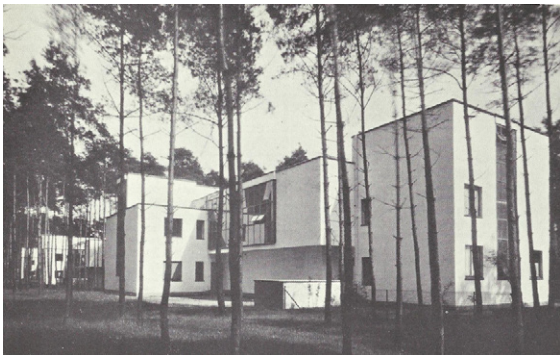
Sin elementos naturales destacados ni caminos de acceso relevantes para su asentamiento, la Haus Nolden aparece como una construcción aislada, formada por un bloque lineal de dos plantas y un cuerpo bajo prominente formando con el primero un ángulo recto, lo que produce cierta complejidad volumétrica. Se trata de un edificio sin una fisonomía clara, no mira hacia ningún sitio, ya que el bloque saliente, limitado



F.02.
Walter Gropius y Adolf
Meyer. Viviendas para
los profesores de la
Bauhaus.

F.03.
Vista exterior de las
viviendas dobles.

F.04.
Rotura de los
volúmenes en las
esquinas.



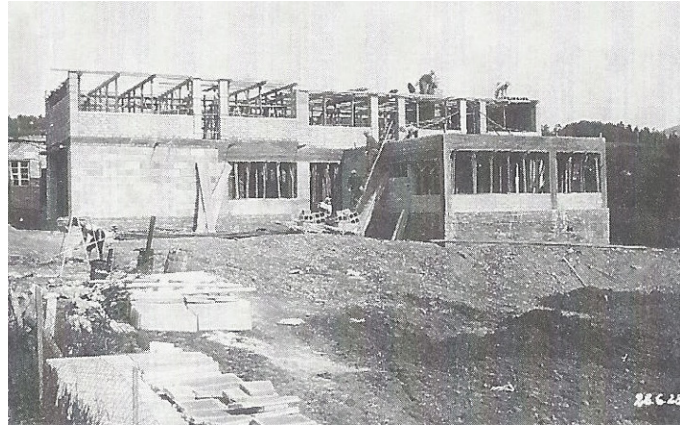
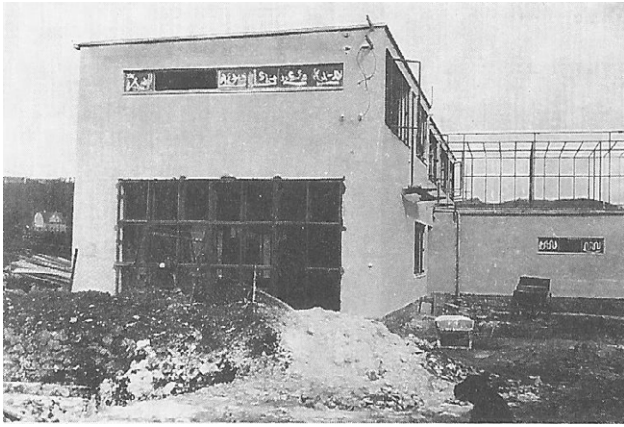
por tres planos rasgados por ventanas horizontales, oculta las dos puertas de entrada, a la casa y a la consulta, que se colocan a ambos lados y camufladas en los quiebros de la volumetría. Si la existencia de un frente, de una cara, se establece sobre la base de la presencia de la entrada, o en su caso de la relación del edificio con el espacio urbano o un eventual camino de acceso, en este caso no existe ningún lugar especial desde el que la casa pueda manifestar una imagen reconocible.

La imposibilidad de establecer una imagen privilegiada había sido llevada hasta el límite en las viviendas de Gropius en Dessau, donde los quiebros y la rotura de las esquinas determinan una percepción dinámica de los edificios, especialmente acusada en las viviendas dobles, donde se sugiere un movimiento de rotación en torno al volumen central ocupado por las áreas de estancia y los estudios. Estas viviendas, con los volúmenes de los extremos proyectándose en sentidos opuestos, adoptan una forma parecida a la de una serpiente, un cuerpo uniforme que se retuerce sin apenas diferencia entre la cabeza y la cola. La autoría de las viviendas, por parte de Walter Gropius y su colaborador Adolf Meyer, y la personalización de sus destinatarios, hasta el punto de que cada uno de ellos podría elegir los acabados interiores y el mobiliario de su casa, convierte a estos edificios domésticos casi en una marca de identidad de la arquitectura promovida por la Bauhaus.

En el extremo opuesto, la Haus Nolden pretendía ser un producto anónimo y su destinatario alguien totalmente ajeno a la Escuela y a sus actividades. Wittwer y Volger desarrollarán un proyecto simple basado en esquemas procedentes tanto de los bloques de vivienda colectiva como de los edificios públicos, adaptados a los particulares requerimientos funcionales de ese caso concreto, sin ninguna intención de realizar una obra modélica ni de explotar las posibilidades constructivas o plásticas de la nueva arquitectura. Las plantas muestran cómo el volumen de la consulta se adhiere directamente a la casa, en la zona intermedia entre las áreas de servicio y las de estar, aunque sensiblemente descentrado. Y, mientras en la planta baja las exigencias funcionales de las tres partes –cocina y servicios, comedor y estar, consulta y sala de espera– determinan una organización en tres brazos desiguales formando ángulos rectos, en la planta superior se opta por una ordenación lineal y homogénea que se corresponde con la sucesión de dormitorios y un único servicio.

En cuanto a la técnica constructiva empleada, según se aprecia en las imágenes del edificio en construcción, no existe una retícula estructural independiente de la distribución interior, como de algún modo se sugiere en las plantas, sino que se emplean muros perimetrales que solo se interrumpen allí donde lo requiere la existencia de ventanas. La estructura de la Haus Nolden apenas tiene relación con su envolvente externa, pero donde la discordancia entre construcción y envolvente externa resulta más clara es en la disparidad que existe entre los dos testeros del volumen de la vivienda, uno de ellos totalmente cerrado mientras que en el otro se abre una enorme cristalera que ocupa toda la anchura disponible y se extiende de suelo a techo. Este enorme hueco sugiere la existencia de un espacio principal y la orientación de la vivienda hacia la fachada corta que ocupa el lado Sur. Sin embargo, la aparición del gran volumen que colisiona lateralmente con el cuerpo principal obligará a una reorientación del edificio, de manera que una de las fachadas largas se tornará ahora frente, aunque sin hacer desaparecer las marcas de frontalidad del testero abierto. La Haus Nolden se presenta así como una especie de organismo bicéfalo, aunque nunca ambas cabezas podrán ser vistas al mismo tiempo.

A pesar de esta bicefalia, el volumen de la consulta médica, que permanece tanto funcional como figurativamente al margen del desarrollo espacial de la vivienda, se convierte en el elemento más destacado y visible del edificio, ya que no es absorbido en el cuerpo principal del edificio, como sucede habitualmente en las casas-estudio. Estas, como demuestran los ejemplos de Le Corbusier e incluso las viviendas de Gropius para los profesores de la Bauhaus, tienden a aprovechar la existencia de estos espacios de dimensiones mayores que las propias de una vivienda para engullirlos literalmente en



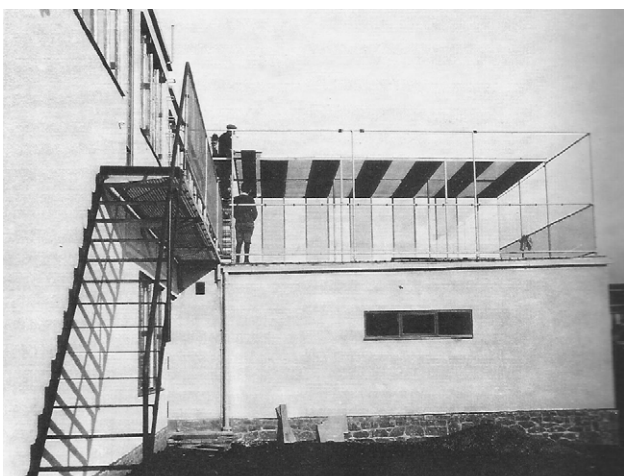
F.05 y F. 06.
Haus Nolden.
Construcción.

F.07.
Sala de espera.

F.08.
Habitación de
invitados.

F.09.
Escalera y retícula
sobre cubierta.

F.10.
Fachada sur y
escalera.

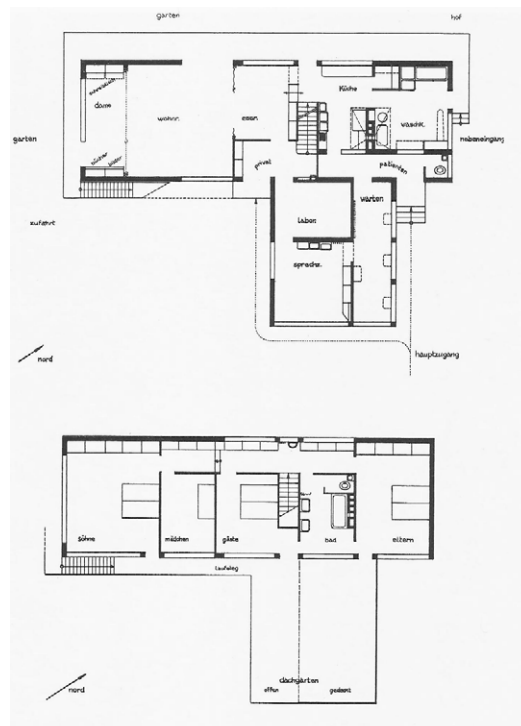


un único edificio, que podrá así acrecentar sus posibilidades expresivas y conformar un espacio interior más complejo. La Haus Nolden, por el contrario, no experimentará transformación alguna al añadirse este nuevo cuerpo, cuyo contacto con ella se reduce a un pequeño vestíbulo de entrada. Como en cualquier edificio doméstico que adopta el lenguaje moderno, el vocabulario de formas empleado en la Haus Nolden es extremadamente limitado, una volumetría simple, planos lisos, ventanas horizontales, puertas pequeñas, cubiertas planas y una total ausencia de cualquier tipo de exhibición constructiva o retórica compositiva. Sin embargo, la incongruencia formal de un edificio con dos frentes resulta tan evidente como lo es el protagonismo asumido por el cuerpo independiente ocupado por la consulta médica, que se comporta como una gran protuberancia ciega proyectada hacia delante y oculta las dos entradas, una a cada uno de los lados, correspondientes respectivamente a los pacientes y a los habitantes de la casa. Como los ojos de una ballena, pequeños y situados a los dos lados lejos del frente ciego de la cabeza, estas pequeñas puertas determinan dos orientaciones independientes, obligándonos a optar por una u otra cuando nos encontramos delante de este obstáculo cerrado e inaccesible.

Construido así el edificio sobre la base de la inconsistencia compositiva que representa la existencia de dos frentes, en el exterior de la Haus Nolden todavía aparecerá un elemento añadido. Lejos de mantener la claridad del juego volumétrico, este se verá invadido por una escalera exterior y una estructura ligera colocada sobre el bloque más bajo, por un entramado de elementos metálicos que transformará completamente un edificio con graves problemas para construir una única imagen. Con la escalera y la pasarela que dan acceso directo a los dormitorios y a la terraza, se introduce una línea inclinada en la fachada principal, se impide que la sala de estar pueda abrirse hacia ella y se establece una conexión entre los dos volúmenes independientes de la vivienda y la consulta. Y, desde un punto de vista funcional, el acceso directo a la planta alta anula, o cuando menos matiza, la eventual dependencia de los dormitorios con respecto a las zonas de estar de la vivienda. La planta superior se independiza así de la planta baja, ya que dispone de su propia zona de estancia sobre la cubierta, ahora una estancia al aire libre.

Hannes Meyer ya había utilizado en alguno de sus edificios públicos una estructura metálica ligera adherida al exterior del volumen edificado, es el caso de la Peterschule construida en Basel en 1926, donde los elementos más destacados son una escalera exterior y una plataforma elevada destinada a las actividades de ocio de los escolares, con objeto de liberar la zona urbana situada debajo. Esta estructura añadida impide la manifestación directa de las fachadas, ya que concede prioridad a los sistemas de circulación y de servicio, que son los que determinan ahora la imagen al edificio. En la Haus Nolden, aunque se trate de una vivienda donde no sería necesario un sistema circulatorio adicional como lo es en un edificio público, esta construcción ligera adherida al volumen construido también responde a ciertas necesidades funcionales, como son las del acceso directo a los dormitorios o la creación de una zona de estancia al aire libre sobre la cubierta. Pero, además, la escalera exterior, la pasarela y el entramado colocado sobre la terraza, a pesar de su ligereza, transforman la volumetría del edificio e imprimen un nuevo carácter a sus fachadas, pero sobre todo modifican radicalmente su organización funcional. La línea inclinada de la escalera obliga a la sala de estar a reorientarse hacia el testero, consumando la escisión de la vivienda, al tiempo que introduce un fuerte dinamismo que culmina en la terraza.

Walter Gropius, en sus viviendas de Dessau, también había buscado el dinamismo en la composición, que se trataba de conseguir mediante quiebros en la volumetría, cambios de orientación e incluso elementos exteriores como las terrazas de esquina. Y en las viviendas dobles, los estudios se colocan sobre las zonas de estar para conseguir así un mayor desarrollo espacial en la zona central del edificio, mientras se recurre a una ordenación compacta de las zonas de servicio y de dormitorios para formar volúmenes independientes lográndose así una mayor complejidad y una imagen múltiple. Ninguna indicación sobre las funciones que se desarrollan en su interior se deriva, sin embargo, del tratamiento de las fachadas, con escalonamientos y quiebros que dificultan incluso la



F.11.
Pasarela y cubierta.

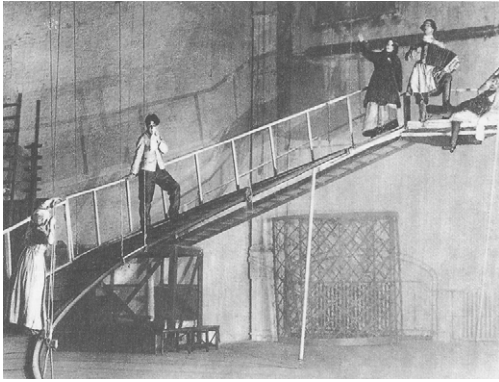
F.12.
Plantas.

lectura de los edificios como formados por dos unidades casi idénticas; una lectura que resulta todavía más difícil en la casa del propio Gropius, más grande y con una mayor complejidad funcional. En ambos casos, al poner el énfasis en los giros y las esquinas, se favorece la continuidad de una imagen que, aunque siempre distinta, es siempre congruente con las demás.

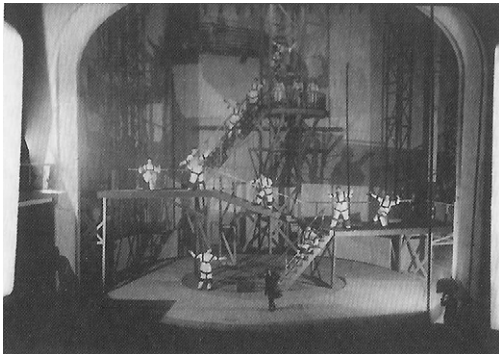
Alejándose del estilo oficial de la Bauhaus promovido por Walter Gropius, en el que la búsqueda de una unidad entre exterior e interior del edificio así como entre la envolvente y el contenido era una marca de identidad, Hannes Meyer promueve desde el taller de arquitectura un proyecto de vivienda atento sobre todo a la resolución funcional con una absoluta economía de medios constructivos y plásticos, utilizando como guía de diseño los modelos procedentes del constructivismo ruso y sus propios edificios anteriores. Wittwer y Volger aceptarán desde el principio el esquema dual, de vivienda y lugar de trabajo, que no tratarán de integrar en un único edificio, sino que los mantendrán como elementos independientes, como se mantendrá la dualidad de los frentes y las entradas sin buscar un compromiso o una supeditación jerárquica. En el edificio de la Haus Nolden no solo se romperá la unidad compositiva manteniendo esta dualidad esencial, tanto funcional como volumétrica e incluso de imagen, sino que se insertará en el cuerpo del edificio una estructura adicional, lo que supone la confrontación de un volumen sólido y estable asentado sobre el suelo con una retícula metálica que trepa por sus paredes y configura una volumetría más dinámica e inmaterial.

Antes de que el lenguaje de la modernidad arquitectónica fuera definitivamente codificado a comienzos de los años treinta, poniendo el énfasis en el predominio del volumen y de la composición asimétrica como características del nuevo estilo, la vivienda se había convertido en uno de los temas más importantes y al tiempo más difícil para la nueva arquitectura. Le Corbusier había propuesto y construido con éxito a lo largo de los años veinte prácticamente todo un espectro de posibilidades para las viviendas, desde las mínimas y repetibles a las grandes villas singulares, de manera que su influencia se hacía sentir incluso en los ejemplos aparentemente distantes como las citadas viviendas para los profesores de la Bauhaus de Walter Gropius y Adolf Meyer. Solo en algunos raros casos, como los del neoplasticismo holandés y del expresionismo alemán, se podía oponer algún rasgo distintivo a la hegemonía de Le Corbusier en el campo de la arquitectura doméstica. Pero inevitablemente la Bauhaus debía ofrecer sus ideas sobre la vivienda del hombre, más allá de fabricar productos para su amueblamiento o su uso, y tanto Walter Gropius como Hannes Meyer tuvieron una intervención destacada en la planificación y el diseño de barrios de vivienda colectiva, mientras que su incursión en el campo de la vivienda aislada fue mucho más escasa.

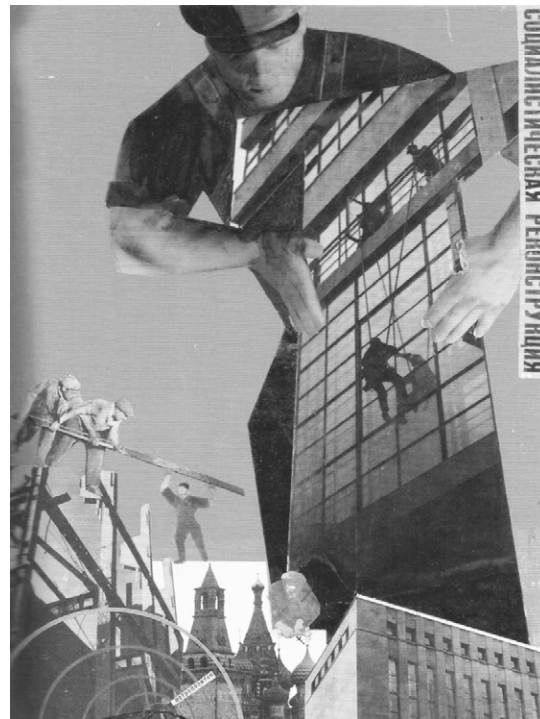
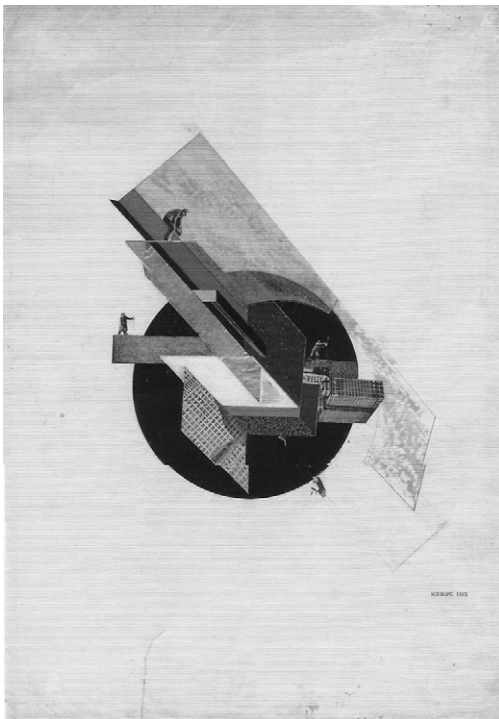
Un año antes de construirse la Haus Nolden, en el Weissenhof de Stuttgart de 1927, se habían criticado las viviendas realizadas por Le Corbusier por ser demasiado francesas, demasiado villas suburbanas, mientras que las de Gropius, construidas muy cerca de ellas, se consideraron banales, casi como almacenes, y sin un carácter propio. Hannes Meyer, que no participó en este barrio experimental, responde desde la dirección de la Bauhaus a un encargo real como el de la Haus Nolden disolviéndolo en el anonimato del taller de arquitectura de la Escuela y renunciando a su autoría personal. Además, lejos de buscar una alternativa a la arquitectura desarrollada por otros, se limita a hacer uso de ella sin restricciones, poniéndola al servicio de sus propios intereses, que no eran otros que dar una solución al problema planteado de la manera más directa y económica posible. Ninguna concesión a los sistemas constructivos novedosos ni tampoco a las exhibiciones espaciales debían enturbiar una manifestación directa de las funciones del edificio, en este caso unas funciones no solo domésticas sino también las propias de un lugar de trabajo. En la Haus Nolden no solo se lleva a cabo una desintegración funcional, que aísla incluso los distintos sectores de la vivienda, sino que se emplean en cada una de las partes esquemas compositivos diferentes atendiendo a sus exigencias particulares, sin supeditarse al logro de una forma global. Todo el lenguaje moderno se convierte de este modo en un simple soporte para la manipulación funcional, que determinará la construcción de un organismo en el límite de lo formalmente aberrante.



F.13.
Teatro Meyerhold
1925.



F.14.
Teatro Meyerhold
1930.



F.15.
Gustavs Klucis. Ciudad
dinámica 1919.

F.16.
Gustavs Klucis.
Reconstrucción
socialista 1927.

BIBLIOGRAFÍA:

GROPIUS, Walter:
Bauhausbauten Dessau.
Florian Kupferberg Ed.,
Mainz und Berlin, 1974
(*Bauhausbücher*, 12,
Albert Langen Verlag Ed.,
Munich 1930).

NERDINGER, Winfried:
Walter Gropius. Gebr. Mann
Verlag Ed., Berlin, 1985.

ERNST, Wilhelm; SOHN,
Verlag: *Hannes Meyer 1889-
1954 Architect, Urbanist.*
*Lehrer. Fur Architectur und
Technische Wissenschaften*
Ed., Bauhaus Archiv, Berlin
und Frankfurt am Main, 1989.

*La caballería roja. Creación
y poder en la Rusia soviética
de 1917 a 1945.* La Casa
Encendida, Madrid, 2012.

DROSTE, Magdalena:
Bauhaus 1919-1933. Bauhaus
Archiv Museum, Benedikt
Taschen Verlag GmbH Ed.,
Berlin und Köln, 1993.

MELVILLE, Herman:
Moby-Dick or, The Whale.
Northwestern University
Press and The Newberry
Library Ed., 1988 (1ª ed. 1851)

Pero, además, el edificio será ahora la base sobre la que se adhiera un tejido extraño que se convertirá en un agente colonizador de su propia entidad como arquitectura. La gran protuberancia ciega de la consulta, que separa las puertas como los ojos de una ballena, y la red metálica que trepa por sus paredes hasta llegar a construir sobre la cubierta un volumen inmaterial, serán los elementos más característicos de un edificio que utiliza sin ningún tipo de limitación, ya que han sido puestas al servicio de otros intereses, las formas cúbicas y las composiciones planas propias del lenguaje moderno. La arquitectura moderna quedará reducida así a mero soporte material de una escenografía, una tramoya, que reproducirá alguno de los esquemas más reconocibles del constructivismo ruso, como la colisión de volúmenes o la línea inclinada de una escalera que culmina en un mirador elevado.

Hannes Meyer, que escribe en 1925 su ensayo “Die Neue Welt”, reproduce en él imágenes de las estructuras metálicas de postes eléctricos o grúas y también de algunas escenas del teatro de Meyerhold quien, en lugar de estancias y mobiliario, colocaba en sus escenarios rampas y pasarelas, tramoyas que quedaban al descubierto, por las que trepaban los actores personificando con sus movimientos al nuevo hombre. El mismo Hannes Meyer llevará a cabo también algunos ensayos de teatro experimental y las escaleras metálicas exteriores pasarán a ser una marca de identidad en sus edificios a partir de 1925. Sin embargo, su actividad se concentró en la producción de viviendas colectivas y edificios públicos, especialmente escuelas, mientras que su legado en el campo de la vivienda aislada apenas se reduce a unos pocos ejemplos sobre los que no teorizó en absoluto, como sí lo había hecho sobre cómo debían ser los interiores habitados por el nuevo hombre, unos interiores neutros ocupados por utensilios realizados con materiales industriales como el aluminio, el plástico o el cristal. Wittwer y Volger reproducirán estos mismos interiores en la Haus Nolden, utilizando paredes desnudas y apenas unos pocos muebles, principalmente mesas y sillas, como demuestran las imágenes tanto de las habitaciones privadas como la sala de espera de los pacientes de la consulta médica. En ambos casos, aparecen individuos aislados y en reposo, que leen o simplemente miran por la ventana.

De la mano de las teorías utilitarias y materiales que relegan a un segundo plano la función decorativa y estética de la arquitectura, se hará entrar en la Bauhaus a la pura funcionalidad como criterio para la construcción de la forma, aunque la Haus Nolden fuera un experimento aislado, sin continuidad incluso dentro del ámbito de la propia Escuela, ya que dos años más tarde, en 1930, Mies van der Rohe sustituiría a Hannes Meyer como Director. Pero aunque por un tiempo muy breve, este propició en los talleres de arquitectura la utilización de los procedimientos de montaje como modo de aglutinar los distintos componentes del edificio, relegando los habituales cánones de composición, proporción o incluso perspectiva. La Haus Nolden se nos presenta como un conjunto de imágenes distintas, ya que cada una de sus fachadas y sus habitaciones sugiere una organización diferente, de manera que el observador se encuentra ante la imposibilidad de percibir una forma única y, como contrapunto a esta descomposición, aparece esa tramoya que queda al descubierto en el exterior, convirtiendo al edificio en una especie de escenario constructivista que sugiere una acción dinámica. Incluso en una vivienda unifamiliar, se trata de mostrar que la arquitectura tiene que ver sobre todo con la acción del hombre y, por tanto, se asemeja al proceso de producción de una gran fábrica.

Nota:

Existe una monografía en alemán de la Haus Nolden: PETSCH, Wiltrud; PETSCH, Joachim: *Haus Dr. Nolden. Ein BauhausBau in der Eifel, 1928*. Gerstenberg Verlag ed., Hindesheim, 1982.

Bauhaus / Hannes Meyer / Funcionalidad / Escenografía / Haus Holden

Hannes Meyer: hacia, en y después de la Bauhaus

Bernardo Ynzenga

Hannes Meyer (Basilea, 1889-Crossifisso, 1954) fue un arquitecto tenso, con una trayectoria difícil bajo cuya aparente discontinuidad latió una profunda y tenaz búsqueda de la verdad arquitectónica, desde la razón y el compromiso social; una trayectoria que le llevó a cambiar de lugar e incluso de actitudes en las agitadas décadas de preguerra y revolución.

El punto álgido en su trayectoria profesional y vital estuvo sin duda en sus años en la Bauhaus en Dessau, un año como maestro de Taller de Arquitectura (1927-1928) y, acto seguido, algo más de dos como Director (1928-1930). Aquellos años en la Bauhaus fueron una etapa decisiva en su compleja trayectoria, con contenidos y logros propios pero no autónoma, pues no se puede explicar sin lo que le precedió y motivó, ni se puede valorar plenamente sin mirar a sus efectos en el devenir profesional de Meyer. Hubo un inmediatamente antes, constructivista, sin el que Meyer no hubiese estado en la Bauhaus, y un inmediatamente después, de metamorfosis en la URSS seguido de experiencias posteriores, que sin la Bauhaus no hubiesen sido. Y aunque el foco mire a la Bauhaus, la imagen es más precisa si se la enmarca.

Hannes Meyer (Basel, 1889-Crossifisso, 1954) was a tense architect, with a difficult trajectory under whose apparent discontinuity throbbled a deep and tenacious search for architectural truth, from reason and social commitment; a trajectory that led him to change of place and even of attitudes in the last decades of war and revolution.

The high point in his career was undoubtedly in his years at the Bauhaus in Dessau, a year as teacher of Architecture Workshop (1927-1928) and more than two as Director (1928-1930). Those years in the Bauhaus were a decisive stage in his complex trajectory, with its own contents and achievements but not autonomous because it can not be explained without what preceded and motivated them, nor be fully evaluated without looking at its effects in the professional evolution of Meyer. There was an immediately before, constructivist, without which Meyer would not have been in the Bauhaus, and an immediately after, of metamorphosis in the USSR followed by later experiences, which without the Bauhaus would not have been. And although the focus looks at the Bauhaus, the image is more accurate if framed.

Bauhaus,
Hannes Meyer
Arquitectura
Constructivismo
URSS

Bauhaus,
Hannes Meyer
Architecture
Constructivism
USSR



F.01.
Hannes Meyer: como estudiante, 1913; en su estudio, años 1920; en la Bauhaus 1927-1930; en la URSS, 1931-1936; en México, 1939-1949.

Profesor Ad Honorem de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P. de Madrid y de la Facultad de Diseño, Urbanismo y Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo.

1. SCHNAIDT, C. *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften: Buildings, projects and writings*. London, Teufen AR. Arthur Niggli, 1965 p. 9.

2. En Berlín adquirió nociones de economía, reforma agraria y urbanismo. En Bath (Inglaterra) estudió nociones de urbanismo y el movimiento cooperativo.

3. Dal Co, F. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972 p. 140.

4. De 1916 a 1918 colaboró con Georg Metzendorf para la colonia de viviendas ciudad-jardín Margarethenhohe; y participó en concursos destacando el de ordenación del área Baadisher Bahnhof, Basilea

5. El proyecto de Meyer para el Baadisher Bahnhof muestra similitudes con Heinrich Tessenow en el Festspielhaus en el Hellerau Siedlung, de 1910. Además hay clara influencia de Metzendorf.

6. *Ibidem* nota 1. "El estudio de Palladio me llevó a diseñar [Freidorf]"

7. Meyer encuestó a los miembros de la cooperativa sobre el programa y otros temas de índole funcional.

8. *Ibidem* nota 3, pág 140.

9. *Ibidem* nota 3, Friedorf Siedlung. Los frentes de las calles sin nombre: "150 unidades habitables, para 150 familias, numeradas de 1 a 150, que se alinean democráticamente".

10. *Ibidem* nota 3, Friedorf Siedlung: "En Freidorf todo es Co-op [...] de las personas cooperantes al periódico, de las viviendas a la biblioteca e incluso a los libros y el contenido de los libros".

11. *Ibidem* nota 3, Friedorf Siedlung: "Una construcción celular. Estandarizada, normalizada [...]. Con una medida única estándares para los timbres, bisagras [...] y cerrojos de puertas y ventanas...".

Hacia

Retrospectivamente, el inicio de los hilos que condujeron a la experiencia Bahaus de Meyer ha de situarse en algún momento al comienzo de los años 20 en el que Meyer, holgadamente cumplidos sus treinta años, abandona su anterior forma de hacer y abraza, a su modo, el constructivismo. Pero no llegó a este momento con las manos vacías o sin ideas propias. Estaban en su experiencia previa y en su cooperativismo.

Meyer, hijo y sobrino de arquitectos constructores, miembros a su vez de una familia que de antiguo practicaba ese oficio¹, no tuvo título de arquitecto. Aprendió al modo tradicional de los gremios: autodidacta, aprendiz/colaborador con otros arquitectos y estudiante en escuelas nocturnas. Viajes a Suiza, Alemania e Inglaterra², estudios de cooperativismo y ciudades jardín, nociones de urbanismo y mucho dibujar³ protagonizaron una primera etapa formativa que solapó biografía y profesión. Siguió un período de colaboraciones en Alemania, centrado primero en el proyecto de conjuntos residenciales y más adelante en alojamientos para trabajadores en las industrias Krupp, en Essen⁴. Con esa experiencia, tras prestar su servicio militar suizo, Meyer inició su práctica profesional con tintes de Nueva Objetividad e influencias germánicas⁵. Como arquitecto independiente, su proyecto más significativo fue el desarrollo del Freidorf siedlung, un conjunto de 150 viviendas cooperativas, Co-op, para la Asociación Suiza de Cooperativas situado en las afueras de Muttentz, cantón Basel-Landschaft, Suiza.

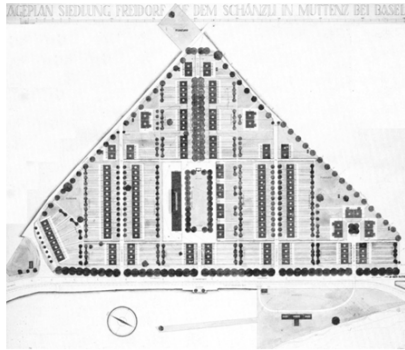
En la ordenación y el trazado conjunto de Freidorf, Meyer se muestra compositivamente clásico, palladiano⁶; y en el diseño de las viviendas y edificios recurre a una nueva objetividad regionalista unificando su apariencia, desnudándolos de ornato y figuración, e inspirándolos en valores convencionales⁷: construcción tradicional, permanencia inmutable en el tiempo y "decoro burgués"⁸.

Sin embargo, contrastando con el trazado y la arquitectura, en lo que se refiere al soporte ideológico, a los contenidos del programa y a la construcción, Meyer llevó al extremo los principios progresistas y de igualdad, simplicidad y verdad que caracterizaban su ideal de cooperativismo democrático. Equiparó democrático e igual, lo del igual debe ser igual⁹; extendió la idea de cooperativismo social a todo lo que no fuese la estricta intimidad¹⁰; e impuso criterios constructivos radicales de simplificación, seriación y repetición de elementos, todo lo igual debe ser igual, al extremo de enorgullecerse de haber utilizado vidrios iguales y de idéntica dimensión para todas la 1742 ventanas de Friedhof¹¹.

Ese contraste revela una contradicción no resuelta entre un Meyer autodidacta proyectualmente conservador e incluso nostálgico y un Meyer idealista, ideológicamente alineado con el reformismo igualitario radical con bases de socialismo utópico. El primero sucumbió ante el discurso arquitectónico constructivista. El segundo evolucionó hacia posiciones marcadamente socialistas. Y, como síntesis de esa contradicción inestable, en su posterior quehacer mantuvo y reforzó si cabe su firme y convencido compromiso con la verdad constructiva.

En la experiencia de Freidorf pueden encontrarse claves que anticipan su tránsito al prólogo constructivista, esencial para entender su incorporación a la Bauhaus.

Dados sus antecedentes y convicciones previas, para Meyer la vanguardia constructivista fue una verdad revelada. El que abrazase el constructivismo no puede verse como resultado de una reflexión individual o de un proceso de evolución en su manera de proyectar, sino como un salto cualitativo, fruto a la vez de su compromiso ético con la arquitectura y de la influencia personal y decisiva de un grupo de jóvenes arquitectos suizos y de dos personajes clave de la vanguardia: Ed Litziski y Mart Stam. En 1922, un entonces muy joven arquitecto holandés, Mart Stam (1899 – 1986), abiertamente comunista, conoció y sintonizó en Berlín con El Lissitzky, por entonces

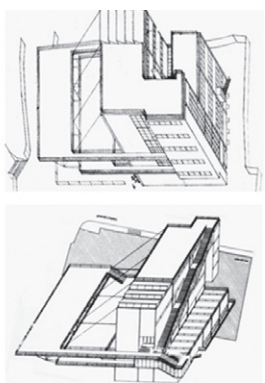
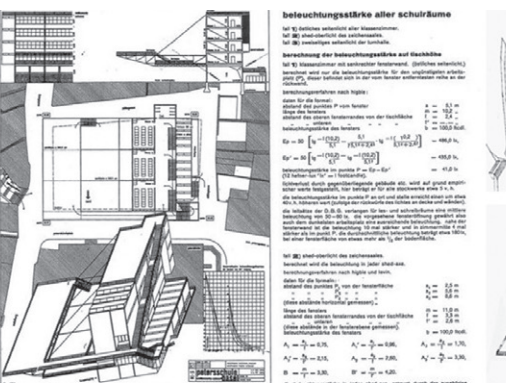
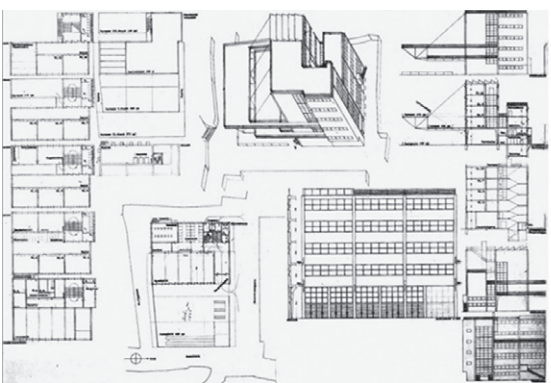
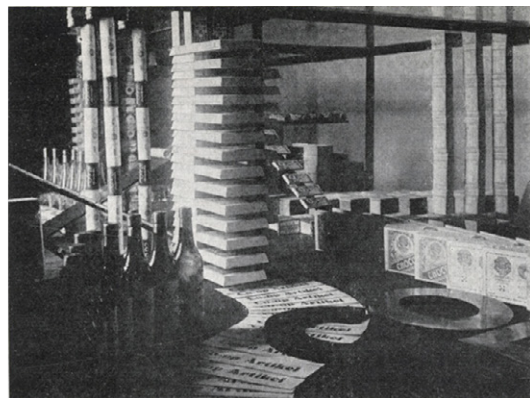
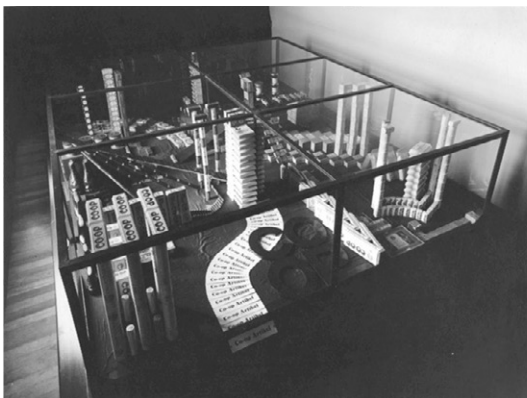
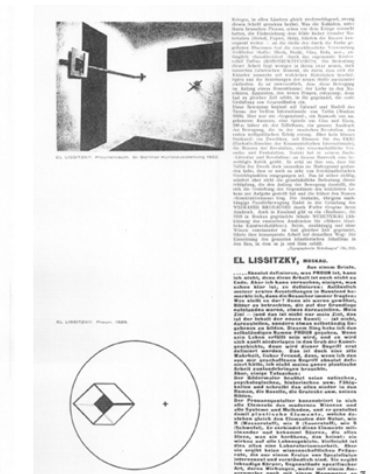


F.02.
Hannes Meyer.
Freidorf Siedlung,
1919-1924. Viviendas,
frentes y traseras
con huerta-jardín.
Ordenación. Casa de la
Cooperativa.

F.03.
Revista ABC, primeras
páginas del núm. 2
segunda etapa, sobre
arte contemporáneo
coordinado por
Hannes Meyer.

F.04.
Hannes Meyer.
Pabellón de Suiza
en la exposición
internacional de
cooperativas en Gante,
1924.

F.05.
Hannes Meyer y Hans
Wittwer. Concurso
Petersschule.
Planos presentados
al concurso, 1926.
Lamina redibujada
1927-28. Comparación
de las dos versiones.



representante cultural del gobierno soviético en Alemania. Meses después Mart Stam viajó a Holanda donde compartió ideas con otros dos jóvenes arquitectos suizos progresistas, Hans Schmidt y Werner Moser, que habían decidido dejar Suiza para conocer la nueva arquitectura europea de postguerra¹², regresaron a Suiza y establecieron un núcleo de arquitectos radicales de izquierdas al que se unieron Hannes Meyer y Hans Wittwer entre otros. En 1924, por razones de salud El Lissitzky se trasladó a Suiza y con Stam y los ya mencionados formaron el grupo ABC¹³ que en 1925 comenzó a publicar en Zúrich la revista del grupo: la “ABC-Beiträge zum Bauen” (Contribuciones a la Construcción) de tendencia constructivista y abiertamente de izquierdas¹⁴. Hannes Meyer se incorporó a la redacción de la revista, para la que coordinó un número especial sobre arte contemporáneo¹⁵.

En el grupo ABC y con la urgencia de quien quiere recuperar el tiempo, Meyer intensificó su quehacer proyectual y teórico, en el que destacan una instalación, dos proyectos que cobrarían notoriedad en su etapa Bauhaus y un escrito-manifiesto que marcó su desempeño como director de esa escuela... y después.

En 1924, invitado de nuevo por la Asociación Suiza de Cooperativas, Meyer recibió el encargo para diseñar y montar una instalación para el (pequeño) Pabellón Suizo en la Exposición Internacional de Cooperativas en Gante. En un salto hacia la abstracción y el mensaje, Meyer convirtió el pabellón en máquina “agi-prop” (agitación y propaganda) en la que exhibir la capacidad de una producción cooperativa, emancipada frente a la producción capitalista, e inducir una nueva actitud cultural y política: un recinto-caja de vidrio ocupado por formas autónomas que, construidas con 36 productos estándar de fábricas cooperativas, evocan cadenas de producción, mesas de montaje o apilamientos de almacenaje en dialogo con grabados Co-op, fotos Co-op y composiciones y estudios de luz Co-op¹⁶. Un éxito de imagen y de idea.

En 1926, asociado con Hans Wittwer, presentó un proyecto al concurso para una escuela primaria femenina, Petersschule, en Basilea. En una manzana de dimensiones reducidas y con evidente intención social, propusieron subvertir la tipología tradicional y maximizar el uso público del lugar. En vez de destinar a patio de recreo el área no construida convierten el patio en objeto funcional arquitectónico materializándolo en dos terrazas-plataforma elevadas, sustentadas por grandes cerchas en voladizo ancladas por tensores al edificio-contrapeso y creando bajo ellas una plaza pública cubierta. Dos pasarelas metálicas enlazan las plataformas con el edificio de la escuela (clases, etc.), un volumen autónomo cuya organización interna traduce directamente el programa escolar¹⁷. Nacido del propósito del edificio y del programa de contenidos, el proyecto de la Petersschule no esconde su construcción; la exhibe conforme a su naturaleza y a la interacción de cargas, fuerzas y tensiones. Racional-funcionalismo y principios constructivistas serían las palabras clave.

Al ingresar en la Bauhaus en 1927, Meyer publicó una versión mejorada del proyecto que acentuaba la expresión constructivista simplificando la volumetría y reforzando la presencia autónoma de todos los dispositivos dinámicos (corredores, escaleras, enlaces, plataformas...). En cualquiera de sus dos versiones, el proyecto de la Petersschule más que un proyecto fue un manifiesto constructivista y una declaración de adhesión a la vanguardia de la arquitectura del siglo XX.

En 1927, menos de un año después, Meyer y Wittwer se presentaron al concurso para la sede de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, el proyecto más conocido y divulgado de los que desarrollaron en esa etapa. El proyecto –tercer premio *ex aequo* con otros ocho– traducía a Arquitectura el organigrama del edificio tratando a cada una de sus partes “conforme a su propósito y naturaleza”. En su propuesta, Meyer-Wittwer se ciñen a una neutralidad constructiva a-monumental con el propósito y el programa funcional como soportes del resultado formal. El proyecto es nítido, ver los volúmenes es leer el programa. El conjunto se organiza en tres partes con fisonomías propias: sala de asambleas y sus dependencias; despachos y oficinas en dos boques altos; y, en una

12. Ingberman, S.: ABC: *International constructivist architecture 1922-1939*. MIT press, Boston 1994 p. 29. En Holanda estaban Hans Schmidt y Werner Moser. Después se unieron los jóvenes arquitectos Max Ernst Hoefeli, Karl Egenger, y Rudolf Steiger. Todos ellos formarían el núcleo de ABC.

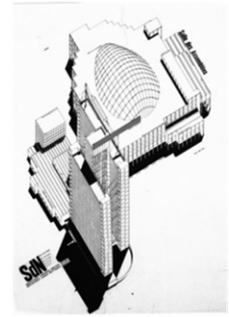
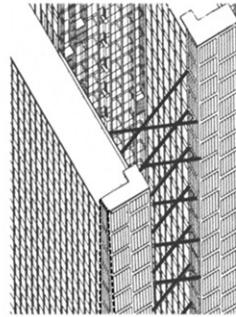
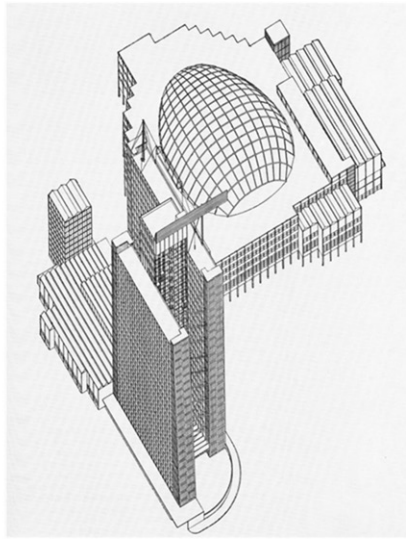
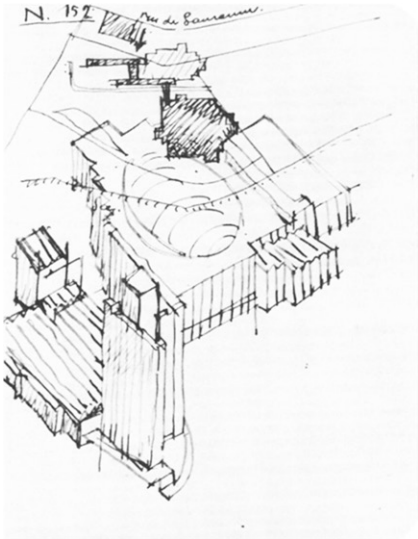
13. *Ibidem* nota 12, pp. X-XII.

14. “ABC-Beiträge zum Bauen 1924-1928” https://monoskop.org/images/3/3e/ABC_1924-1928.pdf y GUBLER, J.: *ABC magazine: Architectura e avanguardia, 1924-1928*, Electra, 1983.

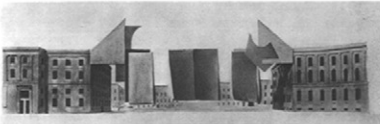
15. Hannes Meyer coordinó el número especial ABC 2 (segunda etapa) 1925, sobre arte contemporáneo con trabajos de Willi Baumeister, Iwan Tschichold, Noum Gabo. El Lissitzky, Georges Vantongerloo, Piet Mondrian, L. Moholy Nagy, V Servranckx, W. Dexel, L. Jassak, y G. Nerlinger.

16. BORRA, B.: *Hannes Meyer: Co-op architecture*. En Blog: *The city as project research 2013*. p. 2 “Meyer impone “la simplicidad más simple” [...] para transmitir el mensaje de cooperación [...] entre los individuos que componen las masas sociales [...] y cooperar con ellos mediante “la educación de una visión y una percepción nuevas” que los agite a ser más políticamente conscientes”.

17. Los espacios y contenidos de la escuela se ajustan a la modulación de la estructura. Lo mismo ocurre con ventanas y acristalamientos diseñados en función de las condiciones de soleamiento e iluminación de las aulas.



DAS WERK / SIEBENTES HEFT 1926



NATAN ALTMAN, LEINSDORF
Bauentscheidungen für die Einplanung einer Platanen- in Leinssdorf, 1926

HANNES MEYER / DIE NEUE WELT

Die Nordpolfahrt der «Norge», das Zeiss-Planetarium zu Jena und das Roterschiff Fletters sind die zuletzt gemeldeten Etappen der Mechanisierung unseres Erdhalls. Als Ergebnisse exaktesten Denkens belegen sie augenfällig den Nachweis einer fortschreitenden wissenschaftlichen Durchdringung unserer Umwelt. So zeigt das Diagramm der Gegenwart inmitten der krummen Linien seiner gesellschaftlichen und ökonomischen Kraftfelder allüberall die Geraden mechanischer und wissenschaftlicher Herkunft. Sie belegen allmählich den Sieg des bewussten Menschen über die amorphe Natur. Diese Erkenntnis erschüttert die bestehenden Werte und wandelt deren Formen. Sie gestaltet bestimmend unsere neue Welt.

Unsere Strassen stürmen die Autos: Von 18–20 Uhr umspielt uns auf der Trottoirinsel der Pariser Avenue des Champs Elysees das grösstmögliche Fortissimo großstädtischer Dynamik. «Ford» und «Rolls-Royce» sprengen den Stadtkern und verschieben Entfernung und Grenze von Stadt und Land. Im Luftraum gleiten Flugzeuge: «Fokker» und «Farman» vergrössern un-

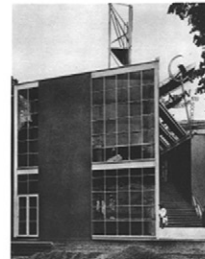
sere Bewegungsmöglichkeit und die Distanz zur Erde; sie mischen die Landesgrenzen und verringern den Abstand von Volk zu Volk, Lichtreklamen funkeln, Lautsprecher kreischen, Claxons rasseln, Plakate werben, Schaufenster leuchten auf: Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert masslos unseren Begriff von «Zeit» und «Raum», sie bereichert unser Leben. Wir leben schneller und daher länger. Unser Sinn für Geschwindigkeit ist geschärfter denn je und Schnelligkeitsrekorde sind mittelbarer Gewinn für Alle. Segelflug, Fallschirmversuche und Variétéaerobatik verfeinern unser Gleichgewichtsbewusstsein. Die genaue Stundeneinstellung der Betriebs- und Bureauezeit und die Minutenregelung der Fahrpläne lastet uns bewusster leben. Mit Schwimmbad, Sanatorium und Bodelfrisananstalt bricht die Hygiene ins Ortbild und schafft durch Watercloset, Feyenoewaschbecken und Jalousien die neue Gattung der sanitären Tüpfelred, Fordson-Traktor und v. Meyenburg-Bodenfräse verlegen die Schwerpunkte des Siedlungswebers und beschleunigen Bodenbearbeitung und Intensivkultur der Ackererde. Bourroughs Rechenmaschine

205

DE INTERNATIONALE



J. J. P. OUD
Club de Tennis, Rotterdam, 1921 - Rehbildende
Rechenmaschine



A. Weiskopf, Moskau
Bürogebäude der Pariser Kunstgewerbeschule 1921



LE CONGRÈS, PARIS
Maison Lantier 16 Javel

206

F.06.

Hannes Meyer y Hans Wittwer. Sede de la Sociedad de las Naciones, 1927. Croquis. Axonometría. Detalle de testero del bloque de oficinas. Axonometría redibujada, 1928.

F.07.

Hannes Meyer. Primeras dos páginas de la publicación de «Die neue Welt» en la revista *Das Werk* 13, núm. 7, 1926.

agrupación de cuerpos más bajos, reuniones, biblioteca y actividades afines. Todas son el resultado lógico e inevitable del análisis funcional, sin voluntad estética deliberada y sin concesiones a la forma agregada; y aún siendo distintas están sujetas a la doble disciplina de modulación dimensional y constructiva. Repetición, prefabricación y montaje determinan la apariencia exterior. Lo igual se construye igual y es igual. La Sala de Asambleas tiene el volumen y forma que funcional y acústicamente le conviene. No hay más jerarquización que la que pudiera resultar de la mayor altura y verticalidad del edificio administrativo y la menor altura de los demás. Sin embargo Meyer-Wittwer, en un gesto intencional, añaden iconos formales que refuerzan la imagen constructivista: un zigzag de arriostramientos entre los boques de oficinas; testeros innecesariamente inclinados en esos bloques; antenas de comunicaciones encaramadas y exageradas; y sobre todo el gran banderín rígido que ondea plano en voladizo (que no estaba en los croquis).

Este proyecto fue ampliamente divulgado en la Bauhaus, después de que Meyer fuese nombrado Maestro de Arquitectura pero antes de su nombramiento como Director.

En 1926, Meyer, en paralelo a su actividad proyectual, definió su posición respecto de la Arquitectura en un imperativo texto /manifiesto, “Die neue Welt”¹⁸ (El Nuevo Mundo), con convicciones, mandatos y arengas sobre una nueva manera de hacer arquitectura reflejo de una nueva época, sin la carga opresora del pasado. Meyer dibuja su retrato de ese nuevo mundo hablando de máquinas, construcciones utilitarias, obras de ingeniería, otros elementos, productos o quehaceres –del psicoanálisis a la relatividad, del *music hall* a la silla, del cine a la música–, de todo esto y más; y lo ilustra con numerosas ilustraciones en las que abundan obras icónicas de la modernidad y las vanguardias. Sin embargo, aunque pudiera recordar al anterior *Vers une Achitecture* de Le Corbusier, de 1923, sus conclusiones son básicamente otras: no escribe sobre cómo deben ser los edificios o sus formas sino sobre cuál debe ser la actitud del arquitecto y cómo el proceso de proyectar. Meyer habla más de modos de hacer y de pensar que de resultados. No habla de cómo deben ser las cosas, los edificios, sino de cómo deben surgir. Más que un tratado es una arenga ética.

En un apretado resumen, se muestran a continuación algunos de sus puntos clave:

- La arquitectura no es arte, es construcción pura; construir es un proceso técnico no estético, respuesta a la ecuación función x economía: “cada fase de nuestra cultura es prevalentemente constructiva”.
- El papel del arquitecto como responsable último del proyecto se supedita al análisis y la construcción precisa: al laboratorio. El lugar de trabajo del arquitecto deja de ser taller de artista para ser laboratorio de pensamiento incisivo e invención.
- El destinatario de la arquitectura es la colectividad y la cooperación su instrumento: “la cooperación domina el mundo, la comunidad predomina sobre el individuo” y por ello la demanda colectiva conduce al producto en serie (repetición sistemática de iguales que practicó en Freidorf).
- Importa el propósito del edificio, su razón de ser (el para qué y para quién), importa más que la enumeración de funciones convencionales o actividades concretas (el qué).
- La construcción pura surgiría automáticamente al organizar los nuevos materiales conforme a su naturaleza y propiedades ajustándose al propósito del edificio y a los principios económicos; y por ser pura no es peculiar de ningún país sino expresión de una concepción internacional de la arquitectura.

Dos imágenes sirven para sintetizar las intenciones de El Nuevo Mundo: la de su despacho en Basilea, con una mesa simple ampliamente iluminada desde la izquierda, una regla sobre la mesa y una pequeña escuadra colgada en la pared como únicos

18. MEYER, H. *Die neue Welt en Das Werk* 13, núm. 7, 1926.

19. A la inauguración del edificio de la Bauhaus, de 1926 asistieron más de 1000 invitados, entre ellos Mart Stam y Hannes Meyer.

20. El proyecto de la Petersschule no se publicó en la revista ABC. Fue redibujado en 1927-1928 para su publicación en la revista Bauhaus.



F.08. Despacho de Hannes Meyer en Basilea. Meyer. Fotografía incluida en El Nuevo Mundo: interior Co-op, "Die Wohnung" (La Habitación), 1925.

21. HERVAS Y HERAS, J: *El camino hacia la arquitectura. Las mujeres en la Bauhaus*. Tesis Doctoral UP de Madrid, 2015 p. 117. Carta de Oscar Schlemmer a Oto Meyer-Amden: "En la Bauhaus no se da clase de arquitectura, ningún alumno quiere ser arquitecto; mejor dicho, no puede por esa razón. Pero, al mismo tiempo, la Bauhaus defiende la idea de la hegemonía de la arquitectura".

22. WHITFORD, F.: *The Bauhaus, masters & students by themselves*. Conrad Octopus ed., 1991 p. 78. "La clase o taller de construcción y arquitectura, que debería ser el corazón de la Bauhaus, no existe... sino sólo en el estudio privado de Gropius... Es una oficina de arquitecto y sus objetivos están en oposición directa a las funciones escolares de los talleres". También: DROSTE, M.: *Bauhaus, Bauhaus archive 1919-1933*. Bauhaus archiv Museum für Gestaltung. Tashen Benedikt 2002 p. 167. Carta de Meyer a W. Baumeister: "Llevamos tres cuartos de año estudiando solo teoría [...] eso sí, se nos permite mirar como el estudio privado de Gropius se hincha a construir".

23. *Ibidem* nota 22, pág. 218. "Mart Stam no quiere abandonar Holanda y después de vacilaciones iniciales declinó mi oferta. Después de conocerme inmediatamente quise preguntarte si desearías comprometerte en esta tarea con nosotros [...]. En cualquier caso, yo tengo que conseguir un grupo de arquitectura empezando lo antes posible y estaría muy satisfecho si tú me dices que sí".

24. *Ibidem* nota 22, p. 250. "Lo que guardo en la memoria de la fiesta de inauguración, después de todo, fueron superficialidades [...] Veo que el trabajo expuesto [...] está realizado desde un estrecho punto de vista y soy en su mayor parte muy crítico, con la excepción de esas materias que tienen un gran potencial para ser desarrolladas, [...] así como partes del curso preliminar. Muchas obras me recuerdan al Dornach de Rudolf Steiner y por tanto a sectario y estético"

25. Meyer presentó el proyecto para la Sociedad de Las Naciones antes de incorporarse a la Bauhaus.

instrumentos de dibujo; y la de una instalación diseñada por Meyer mostrando una habitación Co-op de paredes desnudas, con una escueta cama (apenas un somier sobre cuatro patas autónomas e iguales), una silla colgada en la pared y una pequeña mesa plegable con un gramófono. Sólo lo esencial.

Con El Nuevo Mundo Meyer marcó un exigente terreno propio que demostraría ser decisivo para él.

En la Bauhaus

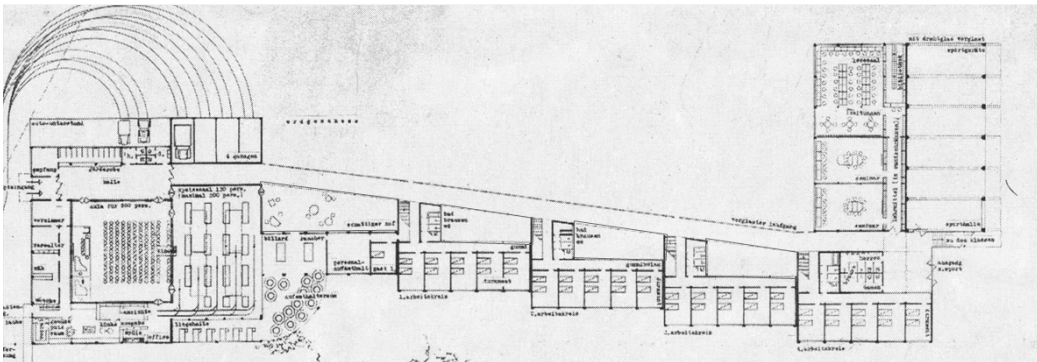
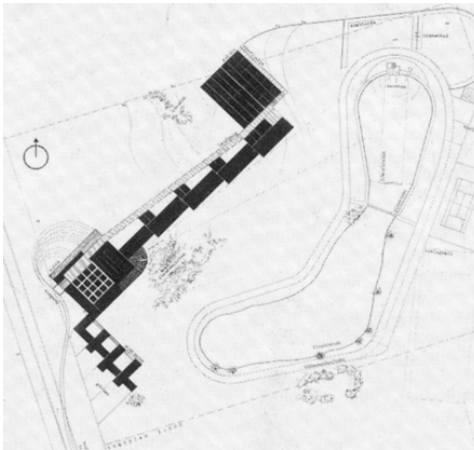
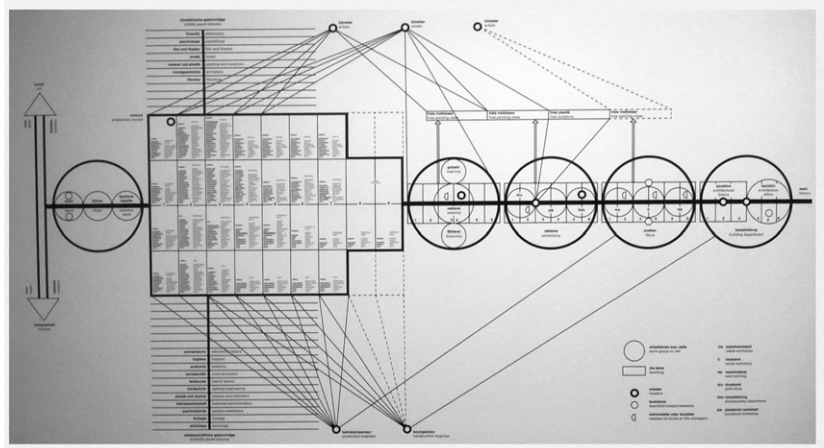
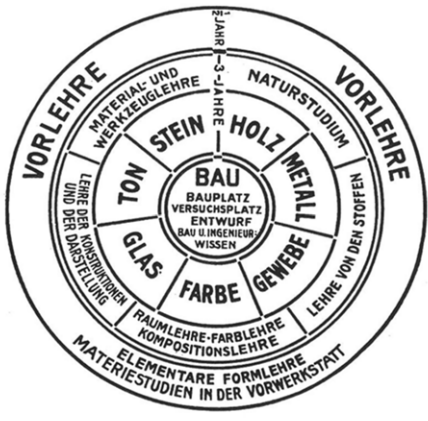
El 4 de abril de 1927, Hannes Meyer, invitado por Gropius, se hacía cargo de organizar y dirigir en la Bauhaus un hasta entonces inexistente taller de arquitectura; y al comienzo del siguiente curso pasaba de maestro de taller a director de la Bauhaus. Un proceso fulgurante cuyo inicio hay que situar en la inauguración del nuevo edificio de la Escuela en la ciudad de Dessau¹⁹, el 4 de diciembre de 1926, y cuyo final se produciría el 1 de agosto de 1930, cuando el burgomaestre de la ciudad forzó su despido.

Gropius y Meyer se conocieron en la recepción celebrada en Dessau con motivo de la inauguración de la Bauhaus, el 4 diciembre 1926. Meyer asistió como parte del Grupo constructivista ABC y muy probablemente por indicación de Mark Stam. Es posible, no hay evidencia, que Gropius ya conociese el escrito-manifiesto de Meyer, "El Nuevo Mundo", o su proyecto para el concurso de la Petersschule, redactado poco antes (pero que realmente se conoció y divulgó más tarde en una versión revisada publicada con Meyer ya en la Bauhaus)²⁰. Pero sí parece claro que fue Stam quien le elogió y le recomendó ante Gropius en un momento en que Gropius estaba contemplando crear en la Bauhaus un taller de arquitectura y, a la vez y casi con seguridad, sopesando su renuncia a continuar como Director.

La decisión de crear el taller y poner a alguien al frente tenía dos motivos: uno, la convicción de que era necesario pues no había en la Bauhaus taller de arquitectura pese a la importancia que se le atribuía y lo mucho que se hablaba de ella²¹; y, otro, la necesidad de responder a los diversos encargos que las administraciones socialdemócratas y los sindicatos habían encomendado la Bauhaus, proyectos que hasta entonces redactaba Gropius en su estudio²².

Gropius parecía tener prisa en crear el taller y nombrar un responsable. Se lo había ofrecido a Mart Stam que debido a su intenso trabajo en Holanda no aceptó. Frente a esa renuncia, el 18 de diciembre de 1926 Gropius escribió a Meyer, a quien había conocido personalmente apenas hacía dos semanas, ofreciéndole el cargo²³. Meyer aceptó casi de inmediato, el 3 de enero de 1927, pero no sin algunas observaciones críticas incluyendo referencias en positivo al potencial de algunas de las obras expuestas y comentarios en negativo a muchas otras que tildó de sectarias y estéticas²⁴. Las negociaciones fueron rápidas y pasaron por alto las críticas. El 4 de abril de 1927, poco después de haber presentado junto con Hans Wittwer su proyecto para la Sociedad de las Naciones²⁵, Hannes Meyer se incorporó a la Bauhaus para dirigir el taller de arquitectura. Un año después, Gropius formalizó su decisión de abandonar la Bauhaus. Había que nombrar un nuevo director. Se lo propuso a Mies van der Rohe, que rehusó y a continuación a Meyer, que aceptó. El 1 de abril de 1928 Meyer estrenó su cargo de Director.

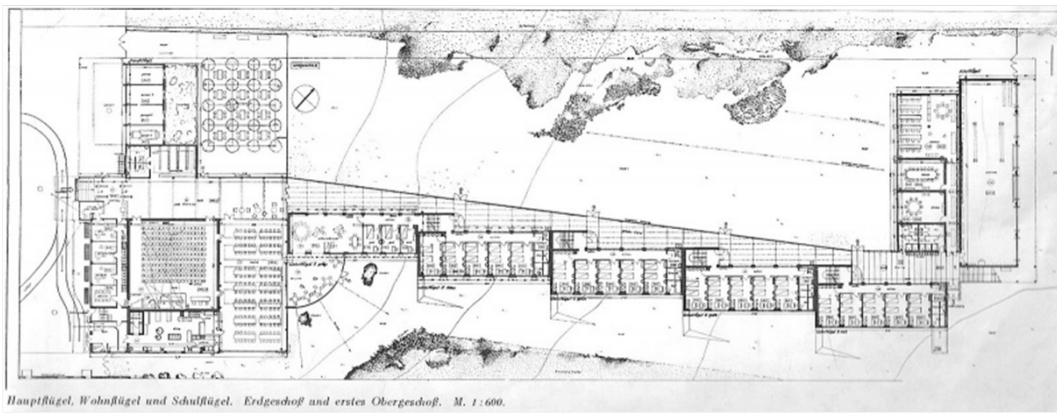
No es fácil explicar o entender por qué Gropius optó por Meyer. Gropius, en una carta retrospectiva, cargada de críticas y reproches, a propósito de su relación con Meyer y de su nombramiento como director²⁶, solo justifica su decisión en base a la reputación de Meyer como arquitecto comprometido con lo público y al proyecto con el que con que el que Meyer y Wittwer habían ganado el concurso para la Escuela Sindical ADGB. Son pocos argumentos, y aun lo son menos si se tienen en cuenta el profundo y recíproco distanciamiento entre ambos²⁷ y la opinión negativa de Meyer sobre la enseñanza de la



F.09. Gropius. Diagrama de enseñanzas de Bauhaus, 1923. Meyer, esquema de organización docente de Bauhaus, 1929.

F.10. Hannes Meyer y Hans Wittwer. Escuela sindical ADGB. Planta de situación, 1928. Fotografía aérea, s.f.

F.11. Hannes Meyer y Hans Wittwer, Escuela sindical ADGB, 1928-1930. Planta general de los proyectos inicial y final (no figuran las viviendas de profesores, al sudoeste).



Hauptflügel, Wohnflügel und Schulflügel. Erdgeschoss und erstes Obergeschoss. M. 1:600.

26. *Ibidem* nota 1, pp. 121-123. Carta de Gropius a Maldonado: “Es cierto que al principio estimaba a Meyer [...]. Me atraía su reputación como arquitecto fuertemente interesado en lo público, y durante el primer período de su trabajo en la Bauhaus, nunca dudé de sus aptitudes. Me gustó su trabajo para la Escuela Sindical en Bernau, con el modesto y dotado Wittwer. Sin embargo nunca llegué a tener verdadero contacto personal con él pues era taciturno”.

27. *Ibidem* nota 22 p. 166 Carta de Meyer a Willi Baumeister: “Con pocas excepciones apenas hay contacto entre nosotros [...] Gropius vive completamente alejado de mí, no nos entendemos en absoluto”.

28. *Ibidem* nota 22 p. 170; nota 106. Carta del 12 enero 1928 a Adolph Behne.

29. *Ibidem* nota 1: “En una carta a Gropius [...] Meyer afirmaba categóricamente: mi enseñanza se basará, básicamente, en líneas absolutamente funcionales colectivistas constructivistas conforme a ABC y El Nuevo Mundo”.

30. MEYER, H.: *Bauen*. En revista *Bauhaus* núm. 4 vol II, 1928.

31. *Ibidem* nota 30. “Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula función por economía, por lo tanto ninguna de estas cosas es una obra de arte [...], esta interpretación [...] lleva, lógicamente, a la construcción pura”.

32. *Ibidem* nota 30. “Construir ya no es una obra individual para la realización de ambiciones arquitectónicas; es el esfuerzo común de los trabajadores y los inventores [...] Construir pasa de ser un asunto individual a una cuestión colectiva.

33. *Ibidem* nota 30: “En el último año de actividad se han pagado 32.000 marcos de salarios a los estudiantes, lo que ha permitido que incluso los proletarios tuviesen acceso a la Bauhaus”.

34. Materias en torno a la arquitectura: publicidad, higiene, anatomía, acústica, color, iluminación, física, química, botánica, biología, sociología. Materias artísticas: filosofía, psicología, cine y teatro, música, pintura y escultura, historia del arte y literatura.

Bauhaus y el esteticismo de sus trabajos (Estilo Bauhaus) que, en su opinión, estaban orientados a cambiar las formas y no a la transformación social de la arquitectura: y así lo expuso. Ya en la Bauhaus, antes de ser director, criticó categóricamente “lo fraudulento, propagandístico, teatral de la anterior Bauhaus”²⁸; y desde esa discrepancia había anunciado su intención de introducir cambios en la enseñanza para basarla en líneas “funcionales-colectivistas-constructivistas”²⁹. Pese a ello, Gropius le promovió a Director.

Meyer tenía una oportunidad única para llevar a cabo sus conceptos sobre arquitectura y sociedad. Al poco de comenzar su docencia y tras revisar el plan de estudios, establecer su posición³⁶ y proyectar numerosas modificaciones que sometió a la consideración de alumnos y profesores, Meyer profundizó en sus planteamientos con un nuevo escrito, “Bauen” (Construcción)³⁰ en el que extremaba sus ideas sobre autoría, razón y responsabilidad social de la arquitectura. Con él y con sus anteriores escritos y experiencias ABC, Meyer estableció unas nuevas reglas de juego. Niega protagonismo y relevancia a las motivaciones estéticas y sustituye el concepto arquitectura por el de construcción, entendida como organización material de aspectos sociales, técnicos, económicos y psicológicos: “función x economía”. El arquitecto no sería un creador individual o el responsable único, pues la autoría cooperativa (Co-op) suprimiría la autoría individual en un proceso de creación colectiva³¹. De guía avanzado, vanguardia, pasaría a ser intérprete científicamente racional del hábitat y las necesidades sociales, el organizador especializado que coordina y que con los nuevos materiales construye según principios económicos, de tal modo que forma, estructura, color y texturas “nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida”³². El diseño se orientaría a productos útiles basados en análisis funcional.

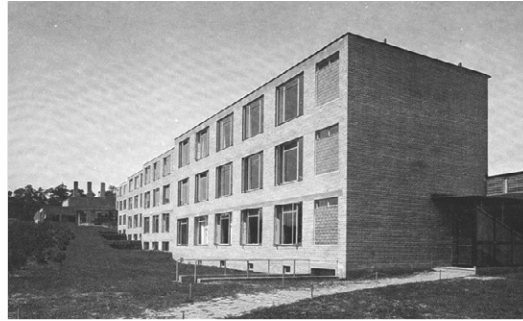
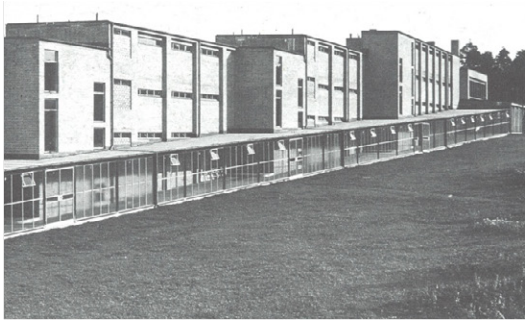
Organizativamente, además de ajustes en el carácter de los talleres de oficios –más teórico-científicos- y de pintura y teatro –convertidos en clases libres- creó una dinámica de equipos de trabajo verticales, brigadas Co-op de alumnos y profesores, que intervendrían en el proyecto y construcción percibiendo en lo posible honorarios, lo que facilitaría el ingreso de alumnos de todas las clases sociales y la proletarianización de la Bauhaus³³.

Coherente con esas convicciones, Meyer elaboró un nuevo sistema docente que presentó en forma de diagramas en la exposición itinerante “10 años de la Bauhaus, 1929-1930”. En contraste con el esquema gráfico y el enfoque de oficios de la anterior etapa Bauhaus -de 1923- Meyer reflejó su esquema en un gráfico cuyo eje –la arquitectura- avanza sostenido por las materias científicas –cerebro e intelecto- arropado por las artísticas –corazón e intuición- hasta llegar a la palabra final que lo justifica: “werk” (obra, trabajo). Metafóricamente, profesión y razón frente a gremios y oficio³⁴.

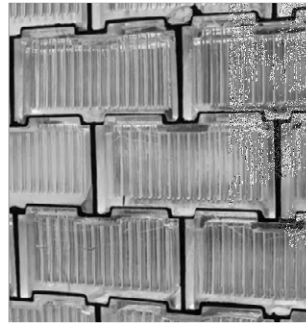
Dos proyectos construidos durante la etapa Meyer en la Bauhaus dan testimonio de los principios defendidos por Meyer y de la nueva praxis: la escuela sindical para la Confederación Alemana de Sindicatos, ADGB; y cinco bloques de viviendas sociales en Törten, al sudeste de Dessau.

A finales de abril de 1928, Meyer y Wittwer ganaron un concurso convocado por la Confederación General Sindical Alemana, ADGB, (“Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund”) para una escuela de formación sindical y, al contrario que Gropius, aunque era un encargo privado, lo incorporaron al quehacer de los talleres. Era un edificio Co-op para un uso Co-op promovido por una institución Co-op. Como en Freidorf: todo es Co-op; y como tal, un Meyer hiper racionalista tradujo a materia y espacios el programa funcional cooperativo.

El edificio, sobre un terreno en ladera frente a un lago, aprovecha la pendiente para crear por yuxtaposición una cadena de piezas y bloques -especializados e individualmente identificables- cuya secuencia y disposición traduce directamente el diagrama de necesidades y relaciones funcionales.



F.12.
Hannes Meyer y Hans
Wittwer. Escuela
federal ADGB, 1928-
30. Fachada noroeste,
accesos. Fachada
sudeste, dormitorios y
aseos.



F.13.
Escuela federal ADGB.
Refectorio. Detalle
del interior. Pavés a
fachada en aseos.



F.14.
Petersschule (1926),
maqueta de 1980.
Escuela federal ADGB,
galería en zona de
aulas y gimnasio.



F.15.
Escuela federal ADGB.
Acceso principal.

Concebido para acoger y formar 120 alumnos por turno, Meyer los organiza por grupos o brigadas cooperativas de diez personas, en cuatro bloques iguales con tres plantas, cinco dormitorios dobles por planta: (4 x 3 x 5 x 2= 120). Añade un quinto bloque de idéntica apariencia para el personal del centro y sitúa las funciones colectivas-cooperativas en los dos extremos de esa secuencia de bloques: en el de acceso, las sociales (salón de actos y reuniones, refectorio y dependencias); y al final de los recorridos, las formativas (aulas y gimnasio). Una galería exterior acristalada ata, da acceso y comunica entre sí todas las piezas. Completa el conjunto con una serie semi-exenta de viviendas para profesores.

Las piezas se adosan, no hay maclas ni otros dispositivos formales. Cada pieza es un elemento funcional que se repite las veces que haga falta. Su forma y presencia traducen su contenido y muestran su construcción: estructuras de hormigón vistas, fachadas de ladrillo, cableado e instalaciones sin empotrar y ordenadamente dispuestos, carpinterías metálicas, pavés de vidrio en los frentes de los aseos, inclinación de las cubiertas...

El edificio de la ADGB muestra sin disfraz el color y la textura de sus materiales, su exactitud de fábricas y aparejos. Lección de exigencia en el detalle pues todo cuenta. No busca estilo o forma, busca realismo constructivo: la buena construcción es ornato. Fiel a la idea del arquitecto como organizador más que como protagonista, equipos de trabajo integrados por alumnos de la Bauhaus dirigidos por profesores intervinieron directamente en el diseño de detalles constructivos, mobiliario e instalaciones y en la supervisión detallada en obra. Resultado: construcción precisa y exacta.

La igualdad de lo igual invitaba a repetir soluciones de proyectos con inquietudes afines. Por eso no sorprende que las galerías adosadas a fachadas de la versión revisada de la Petersschule reaparezcan en el pabellón de aulas y gimnasio del edificio ADGB en un voluntarista trazo constructivista.

Pero sí sorprende que con aires de nueva objetividad, tres grandes pilastras (en realidad chimeneas adosadas a un volumen prismático) precedidas de mástiles y pendones pretendan ser el pórtico ilusorio de bienvenida que otorgue al edificio un carácter simbólico de monumento al cooperativismo institucional³⁵.

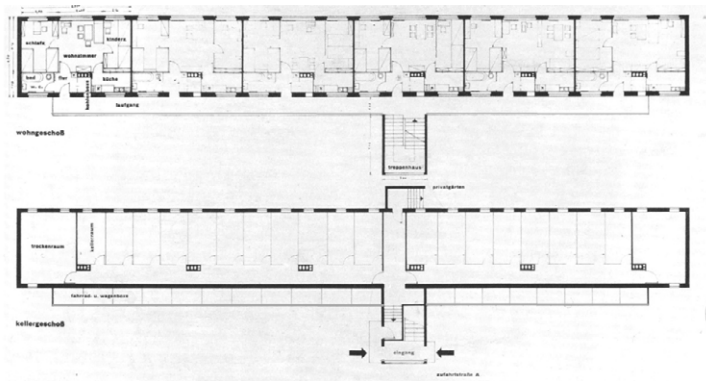
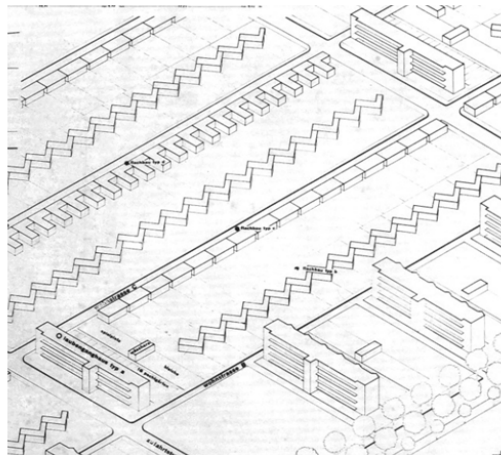
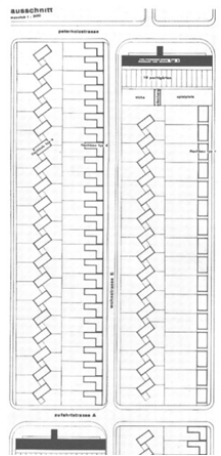
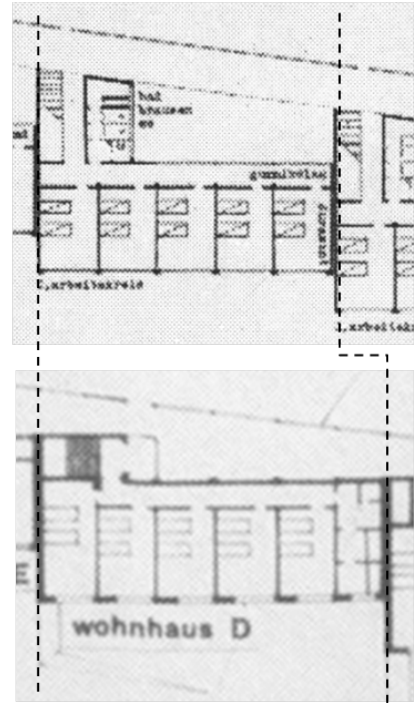
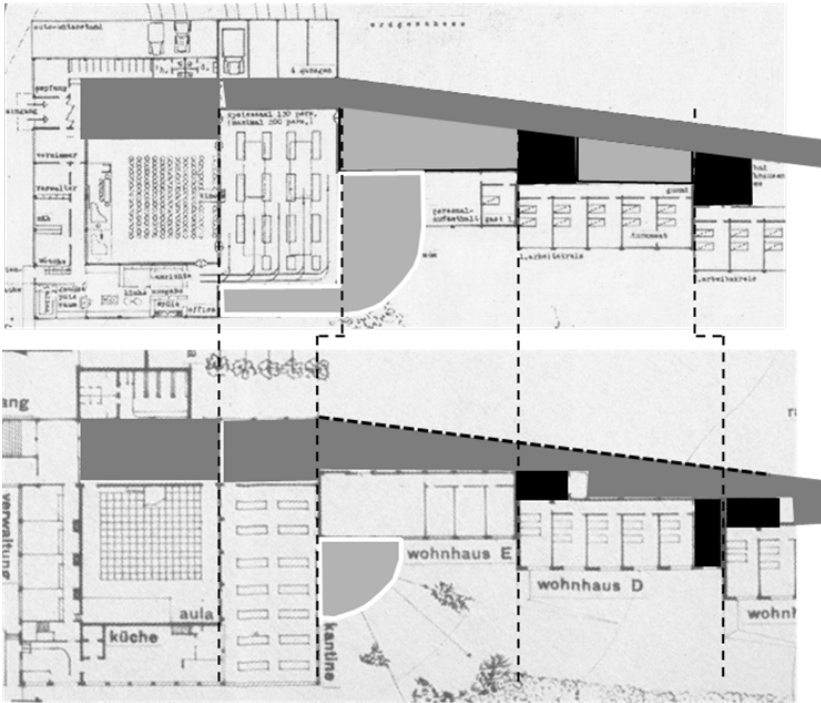
Puede que por trabajar con un programa que incluía funciones muy distintas, o por dialogo con el cliente o por otras razones, decisiones que parecían firmes en el proyecto cambiaron en la ejecución, especialmente en tres casos. La galería de comunicación, antes estrictamente lineal y exenta, se adosó a fachada para adaptarse a los retranqueos y accesos de los bloques. Las escaleras cambiaron su condición de piezas independientes adosadas y pasaron a semi-integrarse en el bloque; y como consecuencia, los dormitorios dejaron de ser idénticos, los aseos pasaron a fachada (con una fenestración de bloques de vidrio) y la longitud de los bloques aumentó. Debido a esto el pabellón de servicios se alargó (para igualar su apariencia a los demás pese a no tener la misma función), y el refectorio hubo de reducir su anchura y aumentar su longitud, por lo que el jardín de invierno, en lugar de ser una envolvente ajardinada que conectaba refectorio y estancia, pasó a ser un elemento autónomo menor, un segmento de círculo adherido.

Pese a esos ajustes el edificio sigue mostrando la integridad y la intención que lo inspiraron.

En 1929 la ciudad de Dessau encargó a la Bauhaus un proyecto de ordenación urbana y construcción de viviendas: una segunda etapa del Törten siedlung desarrollada bajo dirección de Meyer por los talleres Bauhaus; la primera había sido proyectada por Gropius.

En lugar del trazado con rasgos de ciudad jardín de la primera fase, Meyer optó por una ordenación ortodoxamente racional: una retícula ortogonal de manzanas estrechas en dirección norte-sur separadas de la vía de acceso por una secuencia de edificios. En esa banda de separación y en los testeros de las manzanas, situó un total de 21 bloques colectivos; y en los frentes largos de las manzanas tiras de viviendas unifamiliares. Por causa de la Gran Depresión sólo se construyeron cinco bloques.

35. *Ibidem* nota 22 p. 196 y nota 119. Sobre el carácter simbólico del acceso: "En círculos sindicales se la caracterizaba como los tres pilares del movimiento obrero: cooperativa, sindicato, partido".



F.16. Escuela federal ADGB. Cambios entre proyectos inicial y final.

F.17. Hannes Meyer y taller Bauhaus. Törten siedlung, 1929. Ordenación general. Detalle de manzana. Axonometría.

F.18. Meyer y taller Bauhaus. Bloques colectivos en Törten siedlung. Plantas tipo y semisótano. Galería exterior. 1929.

F.19. Hannes Meyer y taller Bauhaus. Viviendas Törten. Fachada sur, viviendas. Fachada norte, accesos.

Su ideal cooperativo y el criterio de lo igual debe ser igual le llevaron a repetir un único modelo de bloques en altura y sólo tres tipos de viviendas en hilera. Todos los bloques serían idénticos con seis viviendas iguales por planta, un bloque de escaleras exento y galerías exteriores cubiertas que además de dar acceso a las viviendas sirven de lugar de encuentro. Viviendas no de autor, para el pueblo, diseñadas desde el análisis funcional y económico por brigadas Bauhaus. Nada es superfluo, todo quiere ser la organización consciente de los procesos de la vida.

Su construcción directa, económica y racional pone en valor las características y el papel estructural de los materiales utilizados: ladrillo, hormigón visto, pavés y carpinterías moduladas en huecos y barandillas. No hay más lujo que el de los materiales comunes ni más ornato que la buena ejecución de la obra. El edificio traduce su lógica estructural. La relación entre huecos y llenos en fachadas permite un perímetro de muros de ladrillo que soporta, planta a planta y sin pilares, forjados que se prolongan en un costado para formar la galería en voladizo. Los cantos de los forjados subdividen el bloque en bandas horizontales (igual secuencia que en la construcción) y substituyen a los dinteles de ventanas y puertas: función x economía.

Los bloques Törten no fueron 'Estilo Bauhaus'. No buscaron efecto estético ni línea de diseño con etiqueta de marca. Su lección no está en cómo son, está en la demostración de una manera de hacer ideológicamente comprometida: una producción estandarizada para satisfacer las exigencias de las masas. Importa lo que significan, su realismo sucio que nada esconde, la valoración del proceso de construir y del pensamiento colectivo. No son un deseo, son un resultado.

Esas dos construcciones Co-op demostrarían la validez del nuevo paradigma. Cuidadosamente restauradas, constructivas antes que constructivistas, continúan siendo testimonio de lo que Meyer quiso impulsar con intensidad y urgencia durante su breve paso por la Bauhaus. Dos obras de la que pudo ser una modernidad distinta, racional y coherente, que entonces no prosperó pero que hoy se muestra como un soplo de verdad al margen de convenciones plásticas.

Después

Las ideas y convicciones de Meyer, los cambios que quiso llevar a cabo, su rechazo al esteticismo elitista de la anterior Bauhaus y su posicionamiento ético y político implicaban antagonismos internos y externos. Meyer no los pudo evitar, o no los anticipó o los minusvaloró pensando que los resultados lo avalarían. No fue así.

Los principales maestros de talleres artísticos no aprobaban el protagonismo de lo técnico ni la conversión de sus talleres en clases libres. Parte del alumnado, el profesorado y la profesión se oponían a la sustitución de proyecto de arquitectura por organización de la construcción. Gropius estaba indignado con los cambios impulsados por Meyer y veía en clave personal sus críticas a la anterior Bauhaus³⁶. Además el tránsito de Meyer del cooperativismo al marxismo y la influencia de comunistas en la Bauhaus agudizaron la inquina del gobierno local³⁷. Solo hacía falta un pretexto para que cesaran a Meyer y las autoridades de Dessau³⁸ lo encontraron en el apoyo económico que estudiantes comunistas de la Bauhaus y el propio Meyer habían dado a una huelga de mineros.

El 29 de julio de 1930 el contraamaestre de Dessau, Hesse, sugirió a Meyer que dimitiese. Dos días después, el 1 de agosto y sin previo aviso le comunicó el despido. Meyer respondió mediante carta abierta, "Mi Expulsión de la Bauhaus"³⁹, pero sus argumentos docentes, técnicos, sociales y de eficacia de poco valieron. El 1 de noviembre, tras resolver arbitrariamente el cómo, presentó su dimisión forzada y abandonó la Bauhaus.

Meyer cerró su estudio en Berlín y antes de fin de año se trasladó a Moscú con un grupo de ex Bauhaus⁴⁰-al igual que muchos otros arquitectos, ingenieros y técnicos- invitados

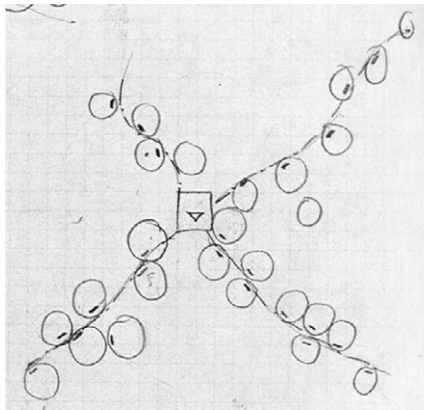
36. *Ibidem* nota 22, p. 170. Citando a Meyer: "Ya antes de la toma de posesión hacemos frente de forma categórica, a lo fraudulento-propagandístico-teatral de la anterior Bauhaus".

37. *Ibidem* nota 22, p. 198. Según el Burgomaestre: "Meyer declaró [...] ser filosófico-marxista, y que su ideología influía en este sentido en el trabajo de la Bauhaus". Según Meyer: "Aunque salieron a discusión puntos contrarios a la apreciación de mi trabajo, en ninguna forma se me dio a entender que mi inmediata dimisión estaba in mente".

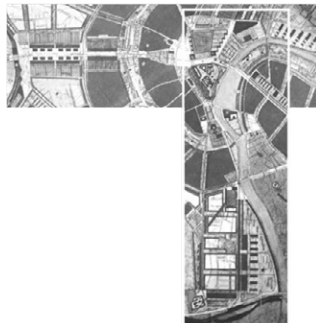
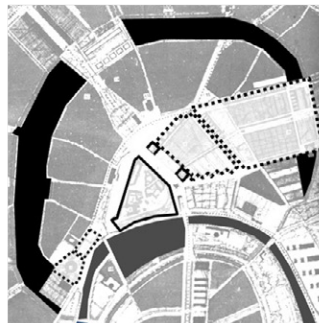
38. VEGA, E. "La desintegración de la Bauhaus". En *Infolio # 7 Paper Back* 06, febrero de 2009 p. 6. Antes de cesarlo, el 5 de mayo de 1930, habían exigido a Meyer terminar con la agitación comunista en la Bauhaus.

39. MEYER, H. "Mi expulsión de la Bauhaus. Carta abierta al alcalde Hesse, Dessau. Berlin". Publicada en el periódico *das Tagebuch*, Berlín, núm. 33, 16 agosto 1930. pp. 107 y ss.

40. Miembros de la "Hannes Meyer architectural brigade" en Moscú, años 1930: Natja Catalan, Tibor Weiner, Philipp Tolziner, Conrad Püschel, Margarete Mengel, Lilya Polgar, Anton Urban.



F.20. Hannes Meyer. Plan de Expansión y Reconstrucción del Gran Moscú, 1931-1932. Ordenación General. Diagrama del sistema elástico. Detalle de ordenación del área de expansión al este.



F.21. Hannes Meyer. Plan de Expansión y Reconstrucción del Gran Moscú, 1931-1932. Ordenación del área central. Operaciones entorno al Kremlin. Ejes de remodelación y penetración hacia el Kremlin.

a colaborar en el desarrollo del primer plan quinquenal, 1928- 1932. Tenía un motivo político –“voy a trabajar a la Unión Soviética donde se está desarrollando una verdadera cultura proletaria, donde ha nacido el socialismo, [por el que] hemos luchado”⁴¹– y un motivo profesional, convencido como estaba de que en la URSS podría impulsar lo ensayado en Dessau y desarrollar trabajo proyectual coherente con sus ideas.

41. *Ibidem* nota 3, p.53 y nota 83: Entrevista con Hannes Meyer en *Sovremenaya Arhitektura*, núm. 5. Moscú. 1930.

42. MEYER, H. Entrevista en: Pravda, 1931 “Ruego a nuestros camaradas rusos que nos vean, a mí grupo y a mí, no como especialistas sin corazón que reclaman toda clase de privilegios, sino como compañeros trabajadores con visión de camaradas dispuestos a regalar al socialismo y a la revolución todo nuestro conocimiento, toda nuestra fuerza y toda la experiencia que hemos adquirido sobre el arte de la construcción”.

43. En la WASI, Meyer estuvo sucesivamente en los departamentos de vivienda y equipamientos sociales, construcciones agrícolas y construcciones industriales.

44. *Ibidem* nota 3, pág. 51: “Cada vez más comprometido más radicalmente, tanto en la escuela como en el trabajo, Meyer sigue pidiendo a la sociedad un programa, una racionalidad más alta”.

45. *Ibidem* nota 1.

46. *Ibidem* nota 1.

47. Además de informes y estudios: concurso para La Reconstrucción del Gran Moscú. Concurso para el Palacio de los Soviets. Ordenación de ciudades industriales: Molotov, Nizhiny Kurinsk, Ishevsk, Birobidzhan, Chita, Krasnoyark, Rybinsk...

48. La Brigada VOPRA (Brigada Meyer o Brigada Bauhaus) estaba integrada por Hannes Meyer (consultor responsable) y Philip Tolziner, Anton Urban y Tibor Weiner (proyectistas).

49. Meyer no renunció al repertorio o lenguaje formal de la racionalidad funcional constructiva, y no cayó en el uso del lenguaje historicista y retórico del Realismo Socialista ni en sus convenciones formales. Ver la arquitectura de los edificios en su proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets: constructiva sobre una ordenación y un trazado ideológicamente oficialista.

En octubre de 1930, Meyer, precedido por su reputación de director de la Bauhaus y su imagen de arquitecto marxista cesado y represaliado por las derechas reaccionarias, fue muy bien recibido por las instituciones oficiales. No quiso los privilegios materiales que la URSS otorgaba a los técnicos extranjeros⁴² y fue nombrado profesor en el Instituto Superior de Arquitectura y Construcción, WASI (Facultad de Arquitectura de Moscú) en el que permaneció durante tres años⁴³. A la vez y después trabajó en otras instituciones y organismos del estado incluyendo, desde 1934, la Academia Soviética de Arquitectura, ASA. Permaneció en Moscú hasta junio de 1936.

Confrontado con la realidad política y social de la URSS y con el papel de liderazgo del Partido Comunista y sus dirigentes, Meyer ajustó sus convicciones transitando en poco tiempo de defender el funcionalismo técnico y constructivo a aceptar las directrices estalinistas del Realismo Socialista. Pese a que esa aceptación conllevaba la adhesión o al menos tolerancia por un ideario y un repertorio formal alejado del proyecto científico y de la construcción pura, no implicaba una renuncia a su modo de entender el proceso de proyectar. Pero las cosas no son tan simples.

La defensa que Meyer había hecho del papel social de la arquitectura como respuesta exacta a las necesidades y aspiraciones de sus destinatarios estuvo siempre teñida de voluntarismo utópico, era una quimera: en ningún caso pudo dialogar realmente con el colectivo al que irían destinados sus proyectos. Pero en la URSS cabría aceptar que las directrices emanadas de instituciones o dirigentes social y políticamente legitimados -que teóricamente actuaban democrática y políticamente en nombre y a favor del pueblo- sustituyesen los resultados del diálogo imposible. ¿Quién mejor para ello que los máximos organismos colectivos de un estado socialista avanzado? Si para desarrollar sus ideas Meyer necesitaba conocer o disponer de un programa social de referencia⁴⁴, podía entender que la interpretación por el Partido del programa social de la revolución socialista se lo aportaba. Asumido eso, la misión del equipo cooperativo arquitecto-organizador consistiría en traducirlo a decisiones de proyecto: “necesariamente el arquitecto es siempre un colaborador”⁴⁵. Desde un punto de vista operativo las directrices del Realismo Socialista implicaban, al menos, que la arquitectura debía asumir una función ideológica de motivación y exaltación psicológica de las masas. Incorporar esa función al conjunto de aspectos a incluir en el análisis permitía adecuarse a la realidad política surgida de la revolución sin quebrantar el rigor del método científico: un difícil maridaje que se podía resolver distanciándose e integrando los nuevos requisitos en las prácticas del buen hacer profesional: “El arquitecto cumple su función moral si analiza su encargo de un modo directo y veraz y lo da forma edificada con honestidad y valentía”⁴⁶.

Sus trabajos soviéticos muestran esa dualidad⁴⁷, muy claramente reflejada en el primer proyecto en que intervino al frente de una Brigada de proyecto VOPRA⁴⁸: el Plan de Expansión y Reconstrucción del Gran Moscú. Para la expansión articula un “sistema elástico” de ciudades satélite racionalistas mientras que para el centro de Moscú, centro simbólico del nuevo estado socialista, plantea operaciones cargadas de contenido ideológico dirigidas a reforzar el papel mítico del Kremlin y la Plaza Roja, albergar las grandes manifestaciones de masas y crear, mediante profundos cortes en el tejido urbano, grandes avenidas por las que acceder y donde desplegar las nuevas arquitecturas del estado; todo ello, eso sí, con el lenguaje y las formas de los nuevos tiempos.

En ese y en los demás proyectos y trabajos que desarrolló en la URSS, Meyer, pese a su aceptación convencida del estalinismo, no renunció a la racionalidad funcional constructiva, supeditada a los condicionantes previos dictados por las directrices oficiales⁴⁹;



PLAN" each must receive four after noon, its respective "plan of production" being a unit in an overall plan. The tract divides the job of the "plan" among designers and artists, according to the final result of "social competition" a brigade may be known as "The Pacific" or "The Atlantic."

Since the beginning of the Stakhanovist movement in 1935, the pay for unskilled work varies greatly and depends on the efficiency of the individual and the length of time required for the job.

The general business of the firm, especially everything concerning criticism of professional work and the collection of suggestions, forms the "factory assembly" of each tract, where the "manager" makes suggestions and conclusions. The finished projects are approved by the "TRUST-SECRETARIAT" (technical council) of the tract, made up of retaining consultant-employees. Finally, the projects are reviewed by the local authorities, either of the region or the republic.

The main business of the tract is the higher authorities are obligated to see that the USSR. But there is no general architectural or building legislation and there are no houses of a public character for the inspection and control of the projects.

IV.

New as to the Soviet architect himself in order to try to understand how he goes about his job. His professional activity is not subject to the control of general work, nor is it limited by the general ownership of land. In his practice, the architect uses the land with complete liberty, and merely in its location of housing. The density of people in a block of houses or the number of stories in an apartment house is based only on social, hygienic and aesthetic needs, and economic considerations. He must be on his guard against the danger of imitating classical building based on stereotyping it, and must avoid following directions mechanically, without studying the character of the projects.

The rest of a Soviet housing project is not a decisive factor in his practice, because this is fixed by law on the basis of the salary of the tenant and area of the apartment, without taking into account the actual value of the housing project.

A "TRUST" means the project of the tract by the means of an agency for housing construction in urban areas. The project is not subject to the control of the state, but is subject to the control of the local authorities. The project is approved by the local authorities and the local authorities are responsible for its execution.



F.22.
Vera Muschina, grupo escultórico "Obrero y Campesina" (24,5 m) en el pabellón de la URSS, Exposición Internacional de París, 1937. Hannes Meyer, pagina facsimil de "El arquitecto soviético", 1942. Fotografías tomadas por Meyer en la URSS: sanatorio Voroshilov, Sochi; estación de metro Mayakovskaya, Moscú.

BIBLIOGRAFÍA:

ANTONAS, Aristide; AURELI, Pier V.; FRANKLIN, Raquel: *Hannes Meyer: Co-op Interieur (Reihe Wohnungsfrage)*. Spector Books Ed., Leipzig, 2015.

BORRA, Bernardina: *Hannes Meyer: Co-op Architecture*. En *The City as Project Research Collaborative* (blog), 2013.

BRUFAU, Robert; OBIOL, Agustín: *La Petersschule: situación límite*. En *2C: construcción de la ciudad*, 22, Barcelona, 1985.

DAL CO, Francesco: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1972.

DEARSTYNE, Howard: *Architectural education at the Bauhaus*. En SPAETH, David: *Inside the Bauhaus*, Architectural Press Ltd Ed., London, 1986.

DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Bauhaus archiv Museum für Gestaltung, Tashen Benedikt Ed., Berlin, 2002.

ERNST, Wilhelm; SOHN, Verlag: *Hannes Meyer 1889-1954 Architect, Urbanist, Lehrer*. Architektur und technische Wissenschaften Ed., Bauhaus Archiv, Berlin, 1989.

ESÄIAN, Elisabeth: *Le Plan General de Reconstruction de Moscou de 1935*. En *Les annales de la recherche urbaine*, 107, diciembre 2012.

FRANKLIN, Raquel: *Experiencia de Urbanismo: los proyectos urbanos de Hannes Meyer en México*. En *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, núm. 12, Bogotá, Colombia, 2013.

FRANKLIN, Raquel; MOLLER Werner; LEIK Tim: *The Coop Principle: Hannes Meyer and the Concept of Collective Design*. Spector Books Ed., Leipzig, 2016.

GUBLER, Jacques: *ABC Magazine: Arquitectura e avanguardia, 1924-1928*. Electa Ed., 1983.

HERVAS, Josenia: *El camino hacia la arquitectura. Las mujeres en la Bauhaus*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2014.

INGBERMAN, Sima: *ABC: international constructivist architecture, 1922-1939*. Massachusetts Institute of Technology Ed., Boston, 1994

KOPP, Anatole: *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Lumen Ed., Barcelona, 1974.

KOPP, Anatole: *Foreign architects in the Soviet Union during the first two five-year plans*. En BRUMFELD, William C.: *Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams*, Cambridge University Press Ed., Cambridge, MA, 1990.

MEYER, Hannes: *Die neue Welt (El nuevo Mundo)*. En *Das Werk* 13, 7, Berna, 1926.

MEYER, Hannes: *Discurso a los representantes de los estudiantes con motivo de su nombramiento como director*. Berlín-Dessau, 1928.

MEYER, Hannes: *Bauen (Construir)*. En *Bauhaus*, 4, V. II, Berlín-Dessau, 1928.

MEYER, Hannes: *Mi expulsión de la Bauhaus. Carta abierta al alcalde Hesse*. En *Das Tagebuch*, 33, Berlin, 16 Agosto, 1930.

MEYER, Hannes: *Entrevista en Pravda*. 1931.

MEYER, Hannes: *La realidad soviética: los arquitectos*. En *Arquitectura*, 9, México City, 1942.

ORTEGA, Modesto; RODRIGUEZ, Juan Carlos; MARTINEZ, Lucía: *El Concurso de la Petersschule de Basilea*. Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Oporto, 2012.

SCHNAIDT, Claude: *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften: Buildings, projects and writings*. Arthur Niggli Ed., London, Teufen AR., 1965.

VEGA, Eugenio: *La desintegración de la Bauhaus*. En *Infolio 7 Paper Back*, 6, Paperbak Infolio Ed., 2009.

WHITFORD, Frank: *La Bauhaus*. Ediciones Destino Ed., Barcelona, 1991.

WHITFORD, Frank; ENGELHART, Julia: *The Bauhaus, masters & students by themselves*. Conrad Octopus Ed., Londres, 1992.

50. *Ibidem* nota 1, N.A.

51. Entre otros proyectos en México (no construidos): Centro deportivo, cultural y social para la colonia española en México; Colonia obrera las Lomas de Becerra; Ordenación de Manzana Corpus Christi (bancos Nacional de México e Internacional).

52. Por ejemplo: colaboración con el libro: A.A.VV. *El Libro negro de terror nazi*. México, Ed. El Libro Verde, 1943.

53. Meyer intervino y colaboró con La Estampa Mexicana y el Taller de Grafica Popular, colectivo de grabadores nativos en cuyo libro *Doce años de obra artística colectiva* participó activamente.

54. En diversos momentos Meyer escribió sobre sus experiencias en la Bauhaus y en la URSS; en 1949, al salir de México ultimó unos apuntes biográficos; y en algún momento tras su regreso escribió lo que parece el guión de un relato de sí, de su compromiso y de su obra, En *Ibidem* nota 3, s.f.

55. ERNST, W. SOHN, V. (1989-1990). *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt Urbanist Lehrer*. Bauhaus-Archiv and Deutsches Architekturmuseum Exhibition. Berlin, 1989.

Nota: La redacción de este artículo dio pie a la posterior redacción del libro: YNZENGA, Bernardo: *Hannes Meyer. Proyecto, conceptos y trayectoria*. Textos de Arquitectura Diseño Ed, 2017.

pero en la diversidad de la Unión Soviética aceptó la validez de las culturas nacionales y sus formas locales de construcción, alejándose del internacionalismo que predicó.

Años después, Meyer ilustraba con imágenes varias el texto de un extenso escrito, “El Arquitecto Soviético”⁵⁰, en que glosaba admirativamente los logros, la preparación y la práctica de los arquitectos y la arquitectura soviética. Su selección de imágenes fue expresivamente reveladora. En sus páginas convivían fotografías de obras modernas y de obras civiles -como el metro de Moscú- del realismo socialista. Pero la más destacada, la primera, reproducía la monumental escultura de Vera Muschina, “Obrero y Campesina” -símbolos de la revolución y el pueblo- que con sus desmedidos 24,5 metros de altura había coronado el Pabellón URSS en la Exposición Internacional de París de 1937, obra de Boris Iofán, autor también del desmedido proyecto definitivo del Palacio de los Soviets. Destacar esa imagen y hacerla convivir con otras de arquitectura de cuño moderno, indica que para el Meyer post URSS las consideraciones sobre la fuerza y la razón de ser (el propósito) de la obra pueden convivir con otras consideraciones de racionalidad.

A finales de 1935 la mayoría de los técnicos extranjeros habían abandonado la URSS y habían surgido duras críticas técnicas, y sobre todo ideológicas, al trabajo desarrollado por los técnicos no soviéticos. Meyer permaneció en Moscú hasta 1936. Regresaba de la URSS a una Europa anticomunista, con una Alemania nazi y una Italia fascista. Incluso en la teóricamente neutral Suiza, su fama de comunista pesaba en contra.

Esa imagen le acompañó a México, a donde emigró en 1939 con la esperanza de encontrar en el México post revolucionario del presidente Cárdenas un contexto social progresista donde sería posible conseguir sus metas. Pero no fue así. Precedido de nuevo por su fama como director de la Bauhaus, y por su incorporación a la experiencia soviética, fue bien recibido pero la irrupción de la segunda guerra mundial y el alineamiento de México con los EEUU y el bando aliado, más el cambio en la presidencia de México, frustraron sus expectativas. Aun así, permaneció en México diez años. Desarrolló algunos proyectos muy en línea con lo que antes había hecho⁵¹, se vinculó con el activismo antifascista⁵² y se involucró activamente con actividades relacionadas con la cultura indígena⁵³.

En 1949 regresó de México pero ni en la Europa de postguerra ni en la RDA, que repudiaba del arte y la arquitectura modernos y por ende y explícitamente de la Bauhaus, encontró su sitio. Se retiró al pueblo de Crossifisso, cerca del lago de Lugano, al sur de Suiza, próximo a la frontera con Italia, supuestamente con la intención de reflexionar y escribir sobre su vida⁵⁴, su trabajo y sus teorías de proyecto, arquitectura, urbanismo y docencia⁵⁵. Su poca salud lo impidió. Falleció el 19 de julio 1954.

Después y por un tiempo: nada. Hicieron falta diez años para que sus obras, proyectos y escritos comenzasen a ser expuestos con orden y veinticinco para la primera gran exposición conjunta de su trabajo y la edición de su catálogo⁵⁵. A partir de ahí y en los últimos años, un sin número de publicaciones recientes, tesis, artículos, ensayos, ponencias... El tiempo trabajó a favor.

Antes de la Bauhaus Meyer persiguió activa e intensamente un modo veraz y comprometido de hacer una arquitectura social y políticamente responsable acorde con la realidad de un nuevo mundo de promesas y progreso. En la Bauhaus, se esforzó en llevarla a cabo materializándola en proyectos ejemplares. Después de la Bauhaus, y marcado por ella, se esforzó en mantenerla en contextos adversos, adaptándose, sin renuncias. Y a lo largo de ese recorrido se mantuvo, citando sus palabras, como “un idealista y un reformador social, [que reconoció] cada vez más las fuerzas motrices que provienen de la clase proletaria [...] como lucha contra el enemigo exterior”⁵⁶.

Hannes Meyer / Bauhaus / arquitectura / constructivismo / URSS

Bauhaus connection

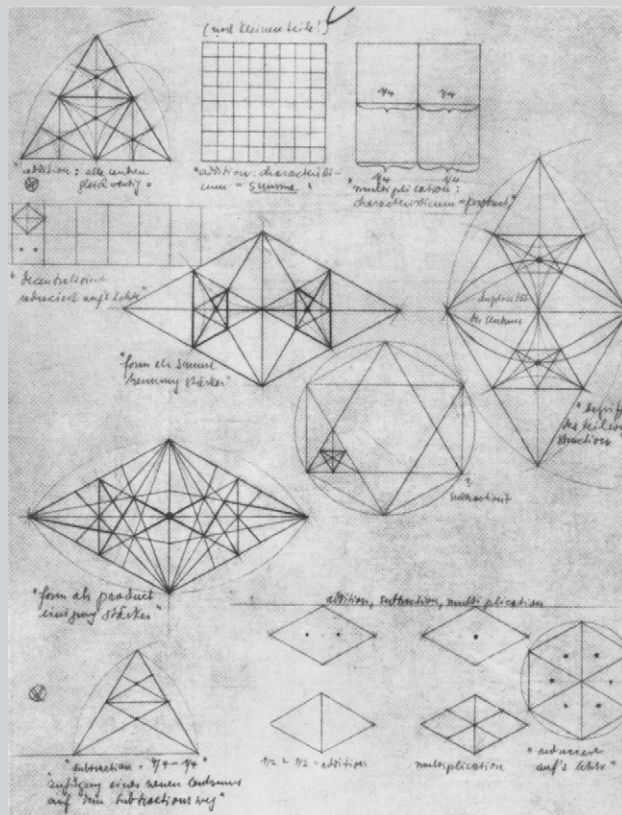
Josenia Hervás

La asociación “taller textil” y “mujer estudiante” no fue exclusiva. Aunque escasas, hubo mujeres que decidieron experimentar con el fin último de la escuela Bauhaus: La Arquitectura, la Construcción, la Obra de arte total (Gesamtkunstwert). Este artículo muestra la trayectoria de Wera Meyer-Waldeck, alumna y posteriormente arquitecta, con estudio propio y cuya vida, inseparable de su profesión, transcurre paralela a los avatares de Alemania, desde los años veinte hasta su fallecimiento en 1964. Miembro de la Deutsche Werkbund, organiza exposiciones, construye y viaja. En USA se reencuentra con sus antiguos profesores Gropius y Mies, pero también conoce a personas que están en la vanguardia como Mária Telkes, científica especialista en energía solar. Mujer comprometida, participó en numerosos congresos y ponencias de mujeres profesionales y realizó también varios encargos para el Ministerio de la Vivienda Alemán. Ministerio al cual representaba la Doctora Ingeniera Isolde Winter-Efinger, cuando recibió a los arquitectos españoles Rodolfo García de Pablos y Carlos de Miguel en su viaje oficial a Alemania.

Mujeres Bauhaus
Wera Meyer-Waldeck
María Telkes
Isolde Winter-Efinger

The association between the Textile Workshop and the female student was not exclusive. Though there were not many, some women decided to experiment with the final goal of Bauhaus: Architecture, Building, the Total Artwork (Gesamtkunstwert). It can be seen in Wera Mayer-Waldeck's career, student and then architect, with her own studio and whose life, always linked to her profession, went parallel to Germany's situation, from the 1920's to her death in 1964. Member of the Deutsche Werkbund, she organized exhibitions, built and traveled. She met her former professors, Gropius and Mies in the USA, but she also met vanguardist people such as Maria Telkes, a scientist specialized in solar energy. As a committed woman, she participated in various conferences of professional women. She also worked for the German Ministry of Housing. This Ministry was represented by Dr. Engineer Isolde Winter-Efinger, when they welcomed Spanish architects Rodolfo García de Pablos and Carlos de Miguel during their official trip to Germany.

Bauhaus women
Wera Meyer-Waldeck
María Telkes
Isolde Winter-Efinger



F.01.
Ejercicios de geometría descriptiva de Helene Nonne en clase de Klee.

Cuando Simone de Beauvoir escribió en 1949 el primer tomo de su *Segundo Sexo*, sabía perfectamente a lo que se enfrentaba: había que remontarse a una historia de cientos de años, y por eso empezó su libro citando a Pitágoras: “Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer”¹.

Obviamente en los inicios de la Bauhaus también conocían a los pitagóricos. Cuando se citaba lo circular como lo cósmico, lo succionador, lo femenino y lo blando, frente al cuadrado como lo activo y masculino², se retrotraían a la Tabla de Opuestos pitagórica donde lo Limitado (*poras*) era impar, unidad, derecha, masculino, reposo, recto, luz, bueno y cuadrado. Por el contrario, lo Ilimitado (*apeiron*) era par, pluralidad, izquierda, femenino, movimiento, curvo, oscuridad, malo y oblongo.

Muchas mujeres empezaron a estudiar asumiendo que el *poras* y el *apeiron* eran dos principios científico-filosóficos y por tanto inalterables. También asumían que las matemáticas, la concepción espacial, el arte de crear y la abstracción no eran, digamos suavemente, sus puntos fuertes. Por ello no es de extrañar que la alumna de la Bauhaus Helene Nonné-Schmidt afirmara que “la mujer que se dedica a trabajos de tipo artístico actúa en general y con mayor éxito en el ámbito de las superficies bidimensionales” y que “ello se debe sin duda a que le falta la fuerza de la representación espacial, que es peculiar en el hombre”³. Incluso la alumna Alma Buscher, que había iniciado sus estudios en el taller de tejidos y logró cambiarse al taller de carpintería de la Bauhaus en Weimar, ya se sentía demasiado trasgresora por este motivo, y dado el gran éxito que obtuvo con sus juguetes de madera, se conformaba con sus construcciones diminutas, alegando que “no quiero hacer nada más, no al cubismo, no al expresionismo, solo un divertido juego de color, hecho de tersas y angulosas formas basadas en los principios de los bloques de antiguas construcciones”⁴. Pero la curiosidad, primer síntoma del saber científico y artístico, ya estaba dentro del cuerpo de estas mujeres, que no pudieron reprimir sus ganas de aprender. De hecho, sus apuntes y dibujos, delatan que ninguna de las dos se conformó, ni se terminaron creyendo lo que inicialmente sentenciaban. De Helene se conservan unos ejercicios ejemplares de geometría descriptiva en clase de Klee (que el alumno Jan van der Linden confesó no poder copiar debido a su complejidad) y de Alma, unos apuntes de Construcción con ejemplos de cimentaciones y forjados, entre otros (parece que lo diminuto, aunque terso y brillante, no dejaba de ser un juguete, y ella iba a por todas, con las construcciones de verdad).

Pero Helene y Alma no eran las únicas que se habían dado cuenta de que sí se podía traspasar al otro lado de la barrera: se podía ser par, pluralidad, izquierda, femenina, movimiento, curva, oscuridad, mala y oblonga, pero también impar, única, derecha, masculina, reposo, recta, luz, buena y cuadrada. Se podía ser *poras* y *apeiron*, bastaba con proponérselo y que te lo permitieran. Por eso Marie Curie se enorgulleció cuando su hija Irene de tan solo 11 años, le respondía en una carta fechada en 1908: “Mi dulce Mé: He resuelto uno de tus problemas a la primera; el de la edad del niño que dentro de 3 años tendrá el cuadrado de la edad que tenía hace 3 años [le desarrolla el problema y su comprobación] Te mando un beso”⁵. Curie, por su parte, felicita a Irene en su dieciséis cumpleaños desde Londres, con una carta llena de ternura, pero como regalo añadido termina con “Te mando un beso con todo mi corazón, hija mía, y también un procedimiento de construcción de una elipse que quizá no conoces. Tu madre”⁶. Obviamente, Irene ya tenía claro desde su nacimiento que ella podía con las elipses, las curvas y también con los cuadrados y las rectas. No sorprende saber que Irene y su hermana Éve pasaron algún verano con su madre, Albert Einstein y el hijo de éste en el valle suizo de Engadina. Tampoco sorprende la pertenencia de Einstein como socio del Círculo de amigos de la Bauhaus.

Una educación abierta y profunda recibió también Wera Meyer-Waldeck (W-M-W), una de las escasas arquitectas graduadas en la Bauhaus, que pasó su infancia en Alejandría. La Primera Guerra Mundial hizo inviable el prorrogar su estancia en Egipto por lo que la familia se trasladó a la helvética Engadina, donde tanto ella como sus hermanas

1. Beauvoir, Simone de: *El Segundo Sexo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1962. (Edición en castellano), p.7.

2. Hervás y Heras, Josenia: *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*. Tesis doctoral ETSAM 2014, p. 373. Carta enviada por O. Schelemmer a su amigo Otto Meyer-Amder el 3-1-1926, donde le enumera las apreciaciones de Kandinsky sobre las formas puras.

3. *Ibidem* (2), p.341. Artículo de Helene Nonne en la revista *Vivos voco* (Leipzig), volumen V, nº 8-9, agosto-septiembre de 1926.

4. Müller, Ulrike: *Bauhaus-frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, Múnich, 2009, p.115.

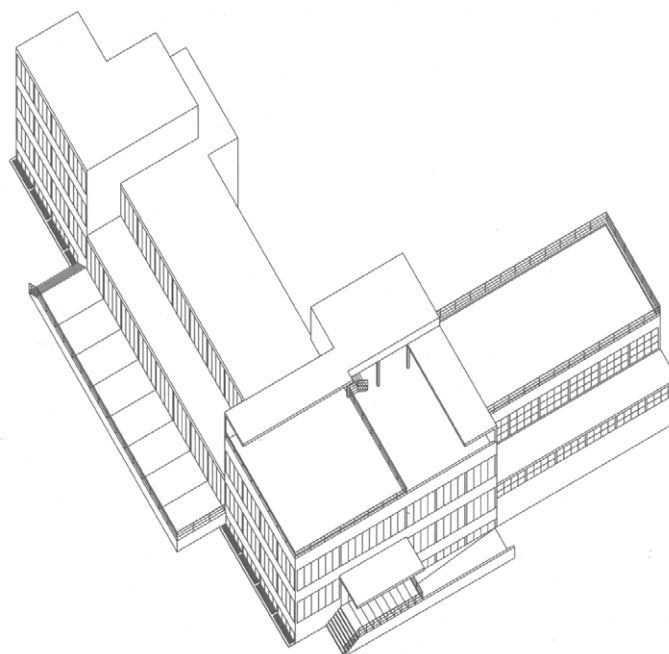
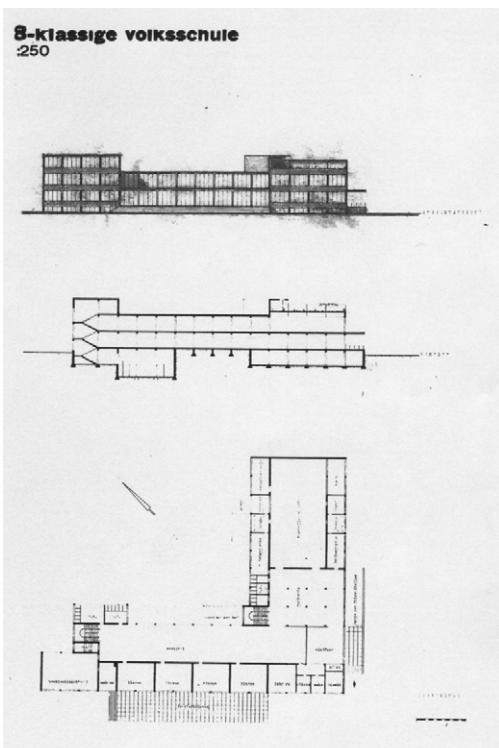
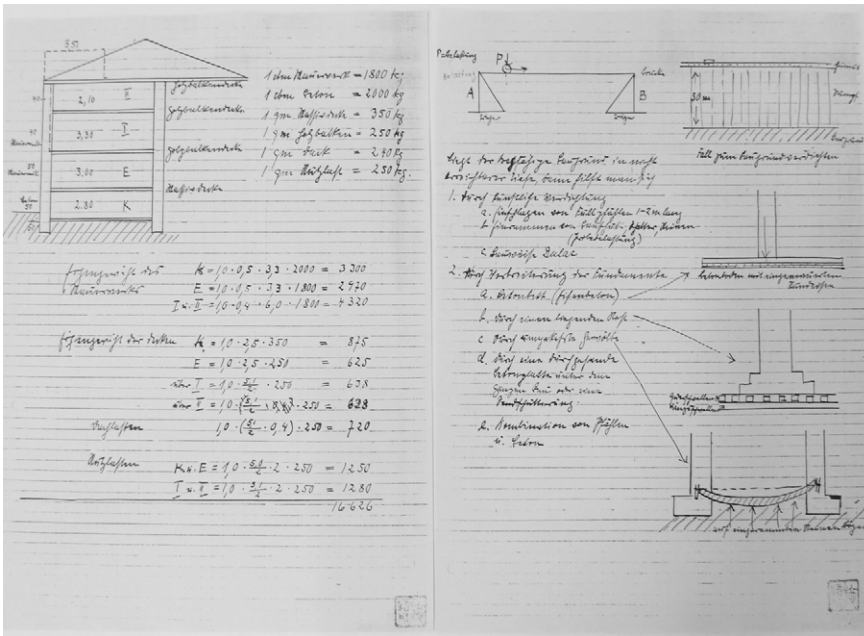
5. Curie, Marie: *Marie Curie y sus hijas. Cartas*. Clave Intelectual, Madrid, 2015, p.16. (traducción del original por María Teresa Gallego y Amaya García Gallego).

6. *Ibidem* (5), p.34.

F.02. Apuntes de Construcción con ejemplos de cimentaciones y forjados, Alma Buscher, 1925.

F.03. Marie Curie con sus hijas Irene y Eve, junto con Albert Einstein y su hijo en el valle suizo de Engadina.

F.04. Plano original y axonométrica levantada a partir de los planos del fin de carrera de Wera.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

recibieron su educación en casa, según los planes de estudio alemanes. En 1928, al ser entrevistada en la revista estudiantil *bauhaus*, se mostraba así de polivalente:

“Mi forma de ver la vida, en el más amplio sentido, es afirmarme en mi manera de vivir actual. Interesarme por todo, comprender todo lo que estudio, sin dejar de ser crítica. Yo ya tenía esa forma de ser, incluso antes de venir a la Bauhaus. Solo se ha corroborado, porque es aquí donde la he encontrado.

Por eso deseo también, que se ensanchen más todavía los fundamentos de la Bauhaus. Sus intereses generales todavía se limitan a un objetivo demasiado estrecho. Para mí es exactamente igual de interesante la literatura, el baile o la música, como las formas, el color, las matemáticas o cualquier problema de estática. En un sitio como Dessau, donde llegan tan pocos estímulos del exterior, es aquí dentro donde tienen que darse una mayor cantidad de cosas para evitar centrarnos en una visión excesivamente parcial”⁷.

Para ella, ya no había polaridades ni líneas divisorias; pues la literatura, la música o el color eran tan interesantes como las matemáticas o cualquier problema de estática.

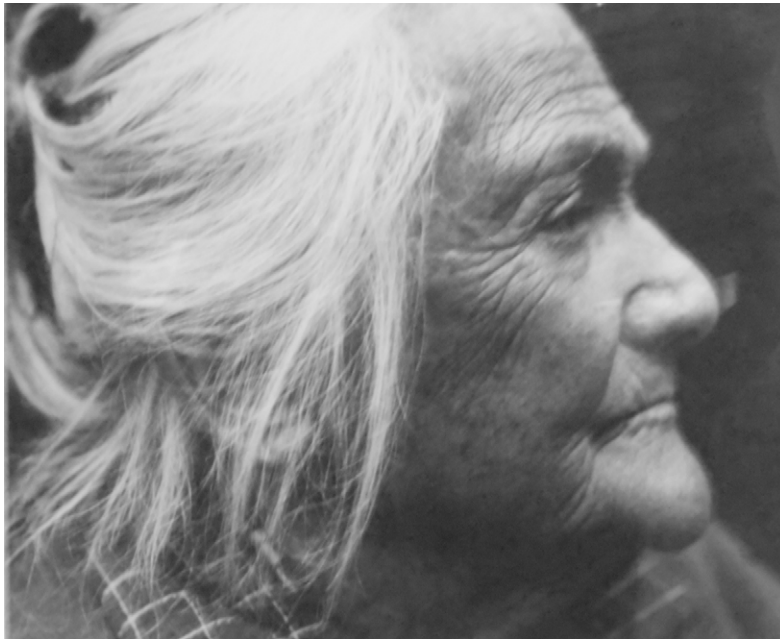
Wera tuvo el privilegio de estudiar en la Bauhaus con los tres directores que tuvo la Escuela. Una alumna aplicada y constante en su trabajo, colaboradora de Gropius en el interiorismo de la Oficina de Empleo de Dessau construida entre 1928-1929, según consta en su diploma de la Bauhaus. Contratada por Hannes Meyer en su estudio berlinés para desarrollar todos los temas de mobiliario e intendencia de la Escuela de Sindicatos en Bernau, fue finalmente Mies van der Rohe el maestro que firmó su título acreditativo de arquitecta en 1932.

La carrera profesional de Wera se vio salpicada por los abruptos acontecimientos que ensombrecieron su país. La llegada de los nazis supuso la imposibilidad de trabajar a numerosos colectivos de profesionales, bien por su ascendencia judía, bien por sus ideas políticas. Pero el ser mujer, también marcaba la diferencia. En una época de altísimo desempleo, la ley incitaba a las mujeres casadas a abandonar su puesto de trabajo, siendo recompensado el matrimonio por dicha plaza que se quedaba vacante. El aportar a la nación nuevos nacimientos, también tenía un incentivo monetario. El hecho de dar un paso atrás para dejar al varón la poca disponibilidad laboral existente, no era una ideología contemplada solo por los nazis. El propio Hannes Meyer, una vez expulsado de la dirección de la Bauhaus, haciendo un ejercicio de cinismo, sobre la pregunta de la “muerte de la cocina” que liberaría a la mujer del hogar, mencionada por el entrevistador de la revista checa *Leva Fronta*, se cuestionaba: “La concepción liberal de la liberación de la mujer de la esclavitud de la cocina no cambia los términos de su posición en el seno de la sociedad moderna ¿Para qué le sirve este ahorro de tiempo? ¿Contribuirá a rebajar los salarios con su trabajo menos retribuido que el de sus colegas? ¿Puede encontrar trabajo en los periodos de paro?”⁸

Meyer, que en esta época ya vivía en Moscú y había abrazado el comunismo con un entusiasmo inusitado, quería dinamitar el sistema burgués de cualquier manera posible, y en este fuego cruzado, la mujer volvía a ser víctima como un daño colateral irremediable. No era la primera vez que los obreros en lucha veían a las mujeres como causantes de sus desgracias al abaratar los salarios y ser más sumisas en cuanto a horarios y condiciones laborales. La única voz cómplice que encontraron las mujeres trabajadoras fue la del socialista alemán August Bebel; éste ya en 1891 escribía: “La mujer y el trabajador tienen en común ser oprimidos desde tiempo inmemorial. A pesar de las modificaciones que ha sufrido esta opresión en la forma, se ha mantenido invariable. En el largo decurso de la Historia, tanto la mujer como el trabajador rara vez han tenido conciencia clara de su servidumbre; menos aún la primera, que estaba colocada a más bajo nivel que el obrero, porque ha sido y es aún considerada y tratada por éste mismo como un ser inferior. (...) De este modo se ha habituado la mujer a considerar tan normal este estado de inferioridad, que cuesta trabajo persuadirla de lo indigno de su posición presente, y

7. Revista de la escuela denominada *bauhaus*, nº 4 de 1928, p.18-19. Ella responde a una serie de preguntas. En el original, todo el segundo párrafo estaba en negrita.

8. Meyer, Hannes: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.134. Escrito titulado “El arquitecto en la lucha de clases” aparecido por primera vez en la revista *Leva Fronta*, 1931-1932, Praga.



F.05.
Clara Zetkin retratada
por Lucía Moholy-Nagy
en el año 1930.

de que debe aspirar a ser en la sociedad un miembro investido de iguales derechos que el hombre, su igual en todos los conceptos”⁹. La compañera de partido de Bebel, la feminista Clara Zetkin, fue retratada por Lucía Moholy-Nagy en el año 1930. Ya era una anciana, pero la profundidad de su mirada y sus desgastadas manos, la hacían una persona venerable y digna de pasar a la posteridad, a ojos de la gran fotógrafa.

La cuestión laboral de Wera en la encrucijada alemana de los años treinta, tenía mayor complejidad. En un escenario claramente discriminatorio a nivel racial, la cuestión de género, pasaba a ser un problema de segundo orden. Dado que Wera no se casó ni tuvo descendencia, su situación de joven profesional ariá, la mantuvo en el paro los primeros tiempos, pero rápidamente fue ascendiendo de categoría, llegando a ocupar puestos de altísima responsabilidad mientras los hombres se encontraban en el frente.

Es cuando acaba la guerra, cuando se enfrenta de nuevo a una situación comprometida. Primeramente demostrar que no ha colaborado en modo alguno con el Régimen de Hitler, y después intentar mantener el estatus de responsabilidad profesional idéntico al que obtuvo cuando los hombres no eran sus competidores. Debido a la imposibilidad de conseguirlo, se rinde a la evidencia y busca nuevamente empleo, de cualquier tipo, en un país devastado. Ella misma escribió el siguiente currículum:

“Yo, Wera, Hanna Alice Meyer-Waldeck, soy hija del Intendente, Magistrado Doctor en Filosofía, Wolfgang Alexander Meyer-Waldeck y nací el 6 de mayo de 1906 en Dresde.

En 1908 mi padre se trasladó con toda su familia a Alejandría en Egipto, donde estuve hasta 1915. La Primera Guerra Mundial hizo inviable el prolongar la estancia en Egipto por lo que mi padre tuvo que cambiar la residencia a Graubunden en Suiza. Mis hermanas y yo recibimos la educación en casa, según los planes de estudio alemanes. En 1921 me vine a Dresde para terminar los últimos años de la educación superior en Alemania.

Después de superar las pruebas, estudié en la Academia de Artes Gráficas, lo que me hizo decantarme dos años después por estudiar arquitectura.

Estudié arquitectura en Dessau en la Bauhaus (escuela reconocida como Superior de Diseño) desde 1927-32 y alcancé en 1932 mi diploma de la Bauhaus al superar los exámenes. Medio año antes había sacado el Certificado en Carpintería.

Después de acabar los estudios intenté trabajar en Suiza, pero solo conseguí de las autoridades un tipo de licencia provisional por lo que en 1933, cuando en Alemania comenzó la involución, me vi forzada a volver allí. Permanecí hasta el otoño de 1934 sin un empleo. La Bauhaus acababa de ser cerrada por los nacionalsocialistas, no se la reconoció el rango de Escuela Superior y los profesores fueron perseguidos. El resto del mundo reaccionó llamando a éstos desde las más reconocidas escuelas (El profesor Gropius recibió una llamada de la Universidad de Harvard en USA y el profesor Mies van der Rohe, con el que yo realicé mi proyecto fin de carrera, impartiría clases en la Universidad de Chicago, ambos continúan todavía en activo).

En 1934 ocupé un puesto como delineante en la Junkers porque no me permitían ocupar un puesto como arquitecta. En 1937, cuando el gran período de paro hubo terminado, se me autorizó tener un puesto en la Red de Autopistas del Reich en la división de Obras. Yo trabajaba en esta sección la forma arquitectónica de los puentes y colaboré en el gran proyecto del puente sobre el Elba en Hamburgo “Elbehochbrücke”, a este proyecto siguieron la planificación de un edificio terciario y oficinas independientes de Correos. En 1939 pasé de la división de Obras a la dirección de Edificación de la Red de Ferrocarriles del Reich por deseo propio. En 1942 un destacado colega me facilitó un puesto de arquitecta en la

9. Bebel, August: *La mujer*. Fontamara, Barcelona, 1975, p.21. Original de 1891.

Better Furnishings for West German Homes Urged by Woman Architect

Women Today

Light, Practical Furniture Shown At Unusual Housing Exposition in Bonn

By Sally G. Aroset

Written for The Christian Science Monitor

Frau Wera Meyer-Waldeck, one of the most prominent German women architects, was the guiding influence behind the housing exposition, "So...Wohnen," just concluded in Bonn, the capital of West Germany. Her purpose has been to arouse the public taste and interest in suitable furnishings for small dwellings now under construction all over West Germany. Some 350,000 have been built this year out of a total of 6,000,000 required for the population.

Frau Meyer-Waldeck's professional training and experience prepared her fully for her role in connection with the exposition. She studied architecture at the famous Bauhaus in Dessau under Professors Gropius and Mies van der Rohe, now at Harvard and Chicago Universities, respectively. She has designed Autobahn bridges, railway stations, coal-mine installations, and workers' dwellings.

Studied Furniture Design

At the Bauhaus she also studied furniture design, in which she still takes great interest. Her most important recent assignment was the interior decoration of the Bundeshaus, seat of the Federal Government.

The inspiration for the housing exposition came to Frau Meyer-Waldeck as a result of a stimulating meeting in Hannover last August (indirectly sponsored by the High Commission), to which all important people connected with housing were invited. Each delegate was subsequently to make some tangible contribution to the solving of the housing problem. "So...Wohnen" is Frau Meyer-Waldeck's contribution.

In it she has been loyally aided by the Deutschen Frauenring or Women's Club of the Rhine District, of which she is an officer. The exposition was authorized and encouraged by the Federal Housing Ministry.

The exposition is the first of its kind in the Rhine area and one



Frau Wera Meyer-Waldeck

not extreme. Such practical items were included as: dining tables that double for desks; cupboards and shelves for clothes, books and other purposes composed of small sections which combine in various ways either horizontally or vertically; comfortable chairs that do not take up too much room; and collapsible beds. All this may not sound revolutionary. The identical type of furniture is used in the new apartments which house the U.S. employees of HICOG in Frankfurt and they are delighted. But the comments of the good German burghers visiting the exposition, to whom uncluttered space and simplicity may still be new-fangled notions, were worth listening to.

Furniture Criticized

"This furniture is much too light," one said. Another: "It won't last 25 years. It looks like a lot of cigar boxes. Why can't they show something solid and heavy like what we used to have?"

The last comment, according to Frau Meyer-Waldeck, is the clue to the whole picture which one must understand to appreciate the service such an exposition is rendering. Before World War II, most homes in Germany were larger and ceilings higher. Traditionally everyone bought the largest, heaviest (and usually the darkest) furniture he could afford. It was intended to last, not only a lifetime, but generations.

Now, with millions soon to start housekeeping anew in these more modern, smaller quarters into which the old-style furniture will not fit, and with anyway much of the old furniture destroyed (400,000 individuals, for instance, are without beds of their own), people simply cannot live as they used to, if all are to be decently housed.

Yet there is the usual reluctance to change old customs and tastes. This exposition should speed the adjustment by showing how attractive these modern homes can be. Moreover the visitors have been able to test for themselves the sturdiness of the various pieces.

They could also inquire about prices. And when they did they were often pleasantly surprised. For instance, the cost of furnishing simply one of the model one-room apartments is about \$187.00. A collapsible bed costs \$38.00. A comfortable chair comes to \$20.00. It is only fair to say, however, that in this price range there is little variety and that much of the furniture available was not nearly so inexpensive.

Hope to Increase Demand
Frau Meyer-Waldeck and the Women's Club hope that this and similar expositions will help to enlarge the public demand for modern, low-cost furniture. Then the volume of production will be increased and the price of all pieces brought down to the easy reach of the thousands who must now set up housekeeping all over again.

The convenience which would be desirable in these homes of the future was not, unfortunately, so well illustrated in these model apartments as the Women's Club and Frau Meyer-Waldeck would have liked. She points out that if women had been consulted in the designing of the rooms, the kitchens would not have been placed so far from the dining room or dining nook. Nor would the kitchen sink have been put only two feet from the floor between the stove and the darkest corner.

This uncomfortable arrangement was almost universal in Germany, where cheap servants are still to be had. Significantly she pointed out that, when some of the drudgery has been removed from housework, the German women will have more time to devote to the general welfare or to cultural

Pur-suits.
- 12 A*

ausstellung
"So...Wohnen"
in Bonn

F.06.
Artículo sobre la exposición en Bonn: "So...Wohnen", organizada por Wera Meyer-Waldeck, aparecido en la publicación religiosa The Christian Science Monitor de Boston, el 22 de enero de 1951 y titulado "El mejor equipamiento para los hogares de Alemania Occidental guiado por una mujer arquitecto".

Dirección de Construcción de la empresa Berg-Und Hüttenwerks-Gesellschaft, en su filial Karwin-Trzynietz. El 1 de mayo de 1942 ocupo el puesto para hacerme cargo de la línea de diseño y también el desarrollo de las Instalaciones y oficinas de la empresa de minería y metalurgia. Hasta finales de abril de 1945 estuve trabajando en Karwin, después, todas las mujeres fuimos evacuadas poco antes de que se produjera el hundimiento.

Durante el tiempo que pasé en Austria, fui intérprete en la base de Mining bei Braunau por indicación de los americanos, ya que, debido a mis largos períodos de estancia en el extranjero, hablaba fluidamente inglés y francés.

Ya que he profundizado en el tema y he tenido el control tanto de la obra nueva como de reformas en la empresa Berghütte, me gustaría seguir colaborando con esta empresa.

[Con otra letra y presumiblemente en otro momento distanciado en el tiempo finaliza así la carta]

A finales de octubre, como todos los alemanes, fui deportada a Alemania de nuevo y desde entonces busco una nueva ocupación.
Essen, 21-11-1945¹⁰.

Su proyecto de vida y por consiguiente de trabajo era desolador. Una vez deportada de Austria a Alemania, sin empleo ni domicilio, acudió a Dresde, su pueblo natal. Gracias a la ayuda del Doctor Grohmann, que era Rector de la *Hochschule* (escuela superior con rango universitario), consiguió un lugar para trabajar y vivir¹¹. En aquellos momentos, la Escuela Superior de Artes Aplicadas (*Hochschule für Werkkunst*) seguía en ruinas tras los bombardeos, pero en cuanto se reanudaron las clases, Wera fue profesora de diseño de interiores. Un año escaso aguantó en el puesto porque sus ganas de ejercer una profesión, para ella apasionante, la impedían dedicarse a la docencia. A finales de 1947 Wera envió una petición al Land de Sajonia para rescindir su contrato¹² y en 1948 el Rector le firmó una carta de recomendación donde especificó su tarea en temas de mobiliario y decoración e incluso su trabajo en la restauración y levantamiento de la nueva *Hochschule*. En esta carta, el Rector reconocía abiertamente que Wera había abandonado voluntariamente el Centro para dedicarse a su profesión y le deseaba lo mejor¹³.

No era la primera vez que una *bauhasiana* declinaba la docencia si ello le impedía la realización de su trabajo creativo y de construcción. Lilly Reich en 1928, rechazaba la propuesta para dirigir un nuevo instituto de moda en Múnich, de esta manera tan emotiva:

“No puedo considerarlo, no porque no desee moverme a Múnich, sino porque tendría que limitar el alcance de mi trabajo considerablemente y me sería muy duro, especialmente ahora después del trabajo en Stuttgart y antes del trabajo para Barcelona (Mies y yo estamos a cargo de toda la construcción de la sección alemana para la exposición internacional del próximo año) -mi verdadera pasión, o digamos una de mis pasiones está en la construcción, después de todo y me alegro de ser capaz todavía de volver a este amor de vez en cuando. Veo el valor del trabajo allí, por supuesto, y además el valor de la seguridad financiera, pero mi amor es más fuerte y no hay nada que yo pueda hacer sobre esto”¹⁴.

La pasión que desprende esta mujer por su profesión, la construcción, es casi mística. Su amor por el trabajo entenece, porque sus palabras transmiten su orgullo y su alegría por haber alcanzado una meta, se siente capacitada y es feliz.

Veinte años y una guerra habían transcurrido entre Wera y Lilly, pero el ímpetu y la necesidad de aplicar los conocimientos que se habían adquirido, permanecían intactos. Con el mismo argumento, Wera abandonaba Dresde, sabiendo el valor del trabajo allí y su seguridad financiera. Bonn, la nueva capital de un nuevo Estado regenerado y

10. Carta de Wera Meyer-Waldeck sin firma. Archivo Bauhaus Berlín.

11. Carta fechada el 31.08.1946 donde el Doctor Grohmann pide al Departamento de Vivienda de la ciudad de Dresde, la utilización de una vivienda y un espacio de trabajo para que Wera pueda desarrollar su profesión de arquitecta. Archivo Bauhaus Berlín.

12. Carta fechada el 11.11.1947. Archivo Bauhaus Berlín.

13. Carta firmada por el Rector Will Grohmann el 23.02.1948. Archivo Bauhaus Berlín.

14. McQuaid, Matilda: *Lilly Reich. Designer and architect*. MOMA, New York, 1996. Magdalena Droste nos descubre la carta de Lilly Reich a Paul Renner el 06-10-1928, p.55.



F.07.
Wera (izquierda) con
una amiga en Chicago.

democrático, aunque partido por la mitad (a partir de 1949 Alemania queda dividida en dos países independientes, La RFA y la RDA), la estaban esperando.

En 1949 Wera participa en la primera exposición de la Deutsche Werkbund después de la guerra, celebrada en Colonia. Comienzan en todos los frentes las labores de restablecimiento del entramado cultural y político de una sociedad civil que había sido aniquilada por el nazismo y junto a las asociaciones profesionales, también hay que crear una nueva clase política y un nuevo Parlamento. Wera tiene el privilegio de participar en la construcción de estas nuevas Cancillerías como colaboradora independiente del arquitecto Hans Schwippert.

Desde 1950 cuenta con estudio propio de arquitectura en Bonn¹⁵. Como miembro de la directiva de la Liga de Mujeres Alemanas y presidiendo la Comisión de Obras Públicas y Vivienda, organiza en dicha ciudad una de las primeras exposiciones sobre vivienda en la Alemania de posguerra, titulada “So...Wohnen” (Vamos...a vivir).

En 1953 realiza un viaje a Estados Unidos, donde se reencuentra con sus antiguos directores Walter Gropius¹⁶ y Mies van der Rohe¹⁷ además del maestro Frank Lloyd Wright. Pero no menos importante es el contacto con William Wurster, Catherine Bauer y Vernon de Mars. Todos ellos miembros del grupo de investigación TELESIS, estaban fuertemente implicados en el desarrollo sostenible de la costa oeste donde vivían. Wurster acababa de ser nombrado decano de la Escuela de Arquitectura de Berkeley (venía como profesor del MIT) y consiguió reunificar las escuelas de Arquitectura, Paisajismo y Urbanismo en una sola organización que operaba conjuntamente. Su mujer, Catherine Bauer, era una destacada urbanista y defensora de la vivienda pública. Arquitecta graduada desde el año 1926, se había convertido en líder de la lucha por una vivienda digna para los más necesitados¹⁸. Estos encuentros dejaron huella en Wera pues cuando realiza su currículum, e incluso en un artículo en la revista “Werk und Zeit”, resalta dichas visitas junto con las de sus profesores de la Bauhaus. Era lógico que estuviese muy interesada puesto que el problema de la vivienda económica era una de sus preocupaciones. Después de la guerra, seis millones de personas carecían de alojamiento y Wera estaba implicada en estos nuevos asentamientos urbanos¹⁹. También es interesante resaltar un segundo artículo donde describe la casa americana construida por la arquitecta Eleanor Raymond en colaboración con la científica especialista en energía solar Mária Telkes. Claramente las viviendas sostenibles y las energías renovables eran un tema de su interés y en dicho artículo comenta:

“Mária Telkes es una persona bondadosa y amable, reflejo de su origen húngaro. Ante mi curiosidad, me contestó sonriendo que el tema solar era su caballo de batalla preferido y que gustosa me informaría de cómo había llegado a ello. (...) Aproximadamente dos días de exposición al sol equivalen a 10-12 días de calefacción. En climas templados como Alemania, Francia o Italia, este sistema también sería utilizable al máximo durante el invierno, ya que el viento no menoscaba el almacenamiento del calor (...). Para países con pocos recursos en combustible, es desde luego, algo más que un hallazgo interesante. Me encantaría que la señora Telkes viniese a Alemania, algo que haría, según me ha dicho, muy gustosa, para poder discutir con los científicos alemanes de nuestras universidades sobre las posibilidades y perspectivas de las casas solares en Alemania”²⁰.

No hay lugar a dudas. Wera era una persona que estaba en la vanguardia arquitectónica y quería trabajar para su país. Interesada en la eficiencia de los nuevos sistemas de construcción, realiza en 1951-52 el primer prototipo de vivienda en Bonn con bloques de hormigón celular “Ytong”. Sin embargo, hay otro aspecto fundamental de su vida que no puede pasarse por alto: la afinidad con mujeres tan interesantes y singulares como ella. Su implicación en organizaciones femeninas, denotan su búsqueda de hermanamiento con las mujeres y prueba de ello son los encuentros con dichas arquitectas.

La participación en la delegación alemana del Día Internacional de la Mujer celebrado en Finlandia en 1954, la permite acercarse y obtener información de primera mano sobre la

15. Hervás y Heras, Josenia: *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*, Diseño Editorial, Buenos Aires, 2015, p.316-345. En este capítulo dedicado a W-M-W se hace una recopilación de su obra.

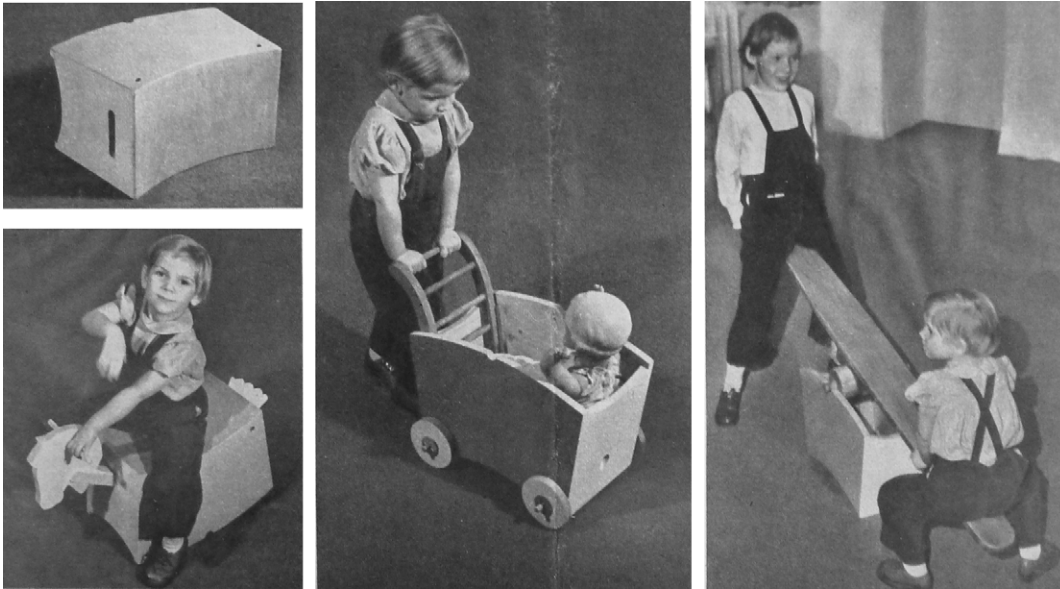
16. A Wera le resulta muy curioso que a Gropius ellos le llamaban “Pius” en la Bauhaus y los estudiantes americanos “Grop”.

17. El gobierno americano auspicia un intercambio cultural donde se organiza la visita a varias universidades americanas. Es posible que el relato de Mies en 1953 ante los estudiantes, a propósito del cierre de la Bauhaus por los nazis, tuviese como invitada la delegación alemana en la que participaba Wera.

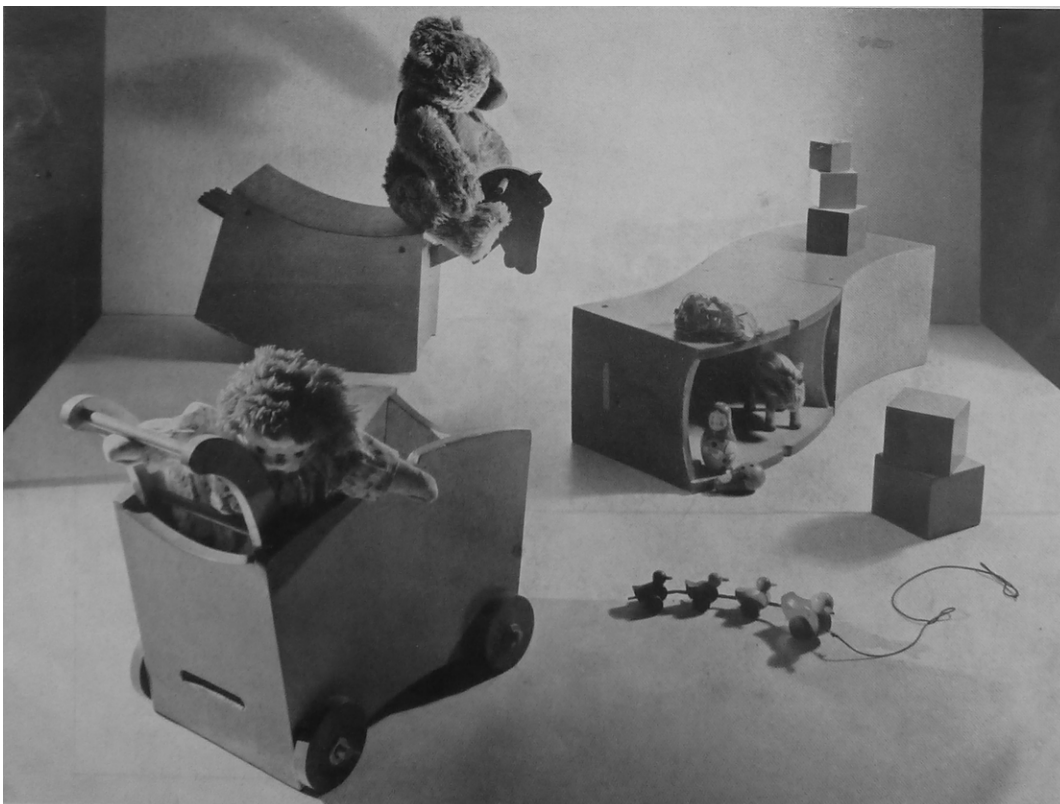
18. El libro de Bauer, *Modern Housing (La vivienda moderna)*, publicado en 1934, influyó sobre la necesidad de construir viviendas asequibles de calidad para familias de bajos ingresos.

19. Según los datos que facilita Wera en uno de sus currículos, entre 1952 a 1954 se hizo cargo de 4 alojamientos temporales para refugiados del Este y de varios proyectos de viviendas y escuelas infantiles.

20. Artículo sin fecha titulado “Das Solarhaus braucht keine Öfen” (“La casa solar no necesita estufas”). Archivo Bauhaus Berlin. Según datos obtenidos en 2011, la ciudad alemana de Friburgo es la que emplea más energía solar por habitante del mundo.



F.08. Mobiliario lúdico infantil presentado en la primera exposición de la Deutscher Werkbund tras la guerra, en 1949. Un único módulo tenía múltiples funciones: asiento, balancín, cajonera, caballito, carrito, tren...



F.09. Wera Meyer-Waldeck: Vivienda piloto de la exposición "Die Stadt von morgen". Cocina integrada en el salón-comedor.

arquitectura de Alvar y Aino Aalto, al tiempo que da a conocer al Consejo organizador la situación de la construcción en Alemania.

Aino había muerto cinco años atrás de su visita, pero su obra junto a su marido estaba en pleno auge, combinando la arquitectura vernácula con la arquitectura moderna. El papel decisivo de Aino Aalto con la firma *Artek*, no podía pasar desapercibido a una persona experta en diseño de interiores y mobiliario, como lo era Wera Meyer-Waldeck. Conviene recordar que se diplomó en la Bauhaus como Oficial de Carpintería, un año antes de obtener su título de arquitecta, y su mobiliario lúdico infantil presentado en la exposición de la Deutsche Werkbund en 1949 se llegó a comercializar con éxito en la década de los cincuenta.

21. Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Dossat Bolsillo, Madrid, 1979, p.223.

22. Esto no impidió a Bonatz solidarizarse con Mies cuando la Bauhaus de Dessau iba a ser cerrada en 1932. Participó en el manifiesto de adhesión a su director, imprimiendo su firma.

23. Frase recogida con motivo de su 100 cumpleaños en Berlín el 31 de octubre de 2012, donde se realizó una muestra de sus obras en la Berlinschen Galerie del 26/09/12 al 25/02/13.

24. Ilse Balg nació en 1907, estudió Ciencias Políticas en Berlín, pero su actividad urbanística se inició en los años 30 en la Oficina del Reich para la Ordenación del Territorio. Desde entonces nunca dejó de trabajar, donando después de su muerte, en 1999, todo su patrimonio a una fundación que lleva su nombre y desarrolla estudios en el campo del urbanismo.

25. Mögelin, Else: *Die Frauen und die Interbau, Eindrücke von der Arbeitstagung des Wohnungsausschusses der Deutschen Frauenringes vom 2-4.8 in Berlin*. (Las mujeres y la Interbau, impresiones desde el Comité para la Vivienda de la Liga de Mujeres Alemana). Manuscrito. Archivo Bauhaus Berlin. Recogido en el libro de Maasberg, Ute / Prinz, Regina: *Die neuen Kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre*. Junius Verlag, Hamburgo, 2005.

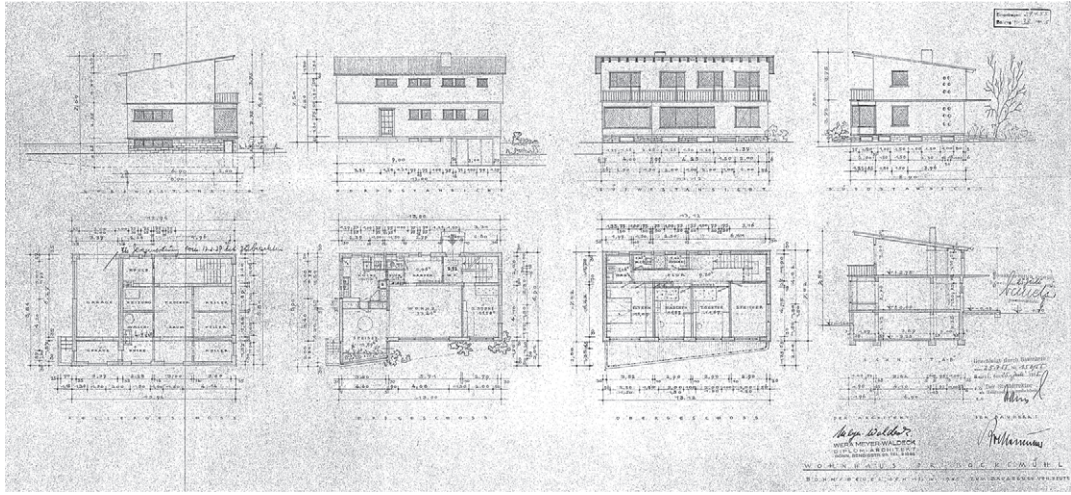
26. Notas para el tema "Vivir en la ciudad del mañana". Bonn 03.10.1957. Archivo Bauhaus Berlin.

El intento de combinar la arquitectura autóctona con el movimiento moderno, lo habían plasmado un año antes, un grupo de 23 arquitectos españoles y tan solo una mujer, la arquitecta Juana Ontañón en el *Manifiesto de la Alhambra* de 1953. Estas personas tuvieron la necesidad de expresar que la arquitectura nazarí tenía muchos puntos en común con la arquitectura moderna: "La arquitectura moderna da más énfasis al volumen y al espacio limitado por superficies planas conjugadas que a la masa y al espacio sentido como un vacío entre realidades plásticas, que es lo que se acusa en el pasado clásico renacentista. En la Alhambra de la misma manera, no existe la masa como factor estético, sino el volumen, (...). Cuando el artista musulmán se encuentra con la realidad física de un muro grueso que es necesario atravesar, lo estratifica en pantallas sucesivas, como si se tratara de una secuencia en planos puros. (...) Tiene la arquitectura musulmana una aversión decidida a la naturaleza gravitatoria (...), que una vez más la empareja con la estética moderna"²¹. El ejemplo del matrimonio Aalto había llegado hasta estos autárquicos confines, fundamentalmente con la visita en 1951 del propio Alvar. Paradójicamente, en un sentido completamente despectivo, el arquitecto Paul Bonatz²², ya había comparado la *siedlung* de Mies con un suburbio de Jerusalén y en 1934, una postal anónima caracterizaba la Weissenhof como una aldea árabe.

En 1957, W-M-W participa en la exposición internacional denominada "Interbau". Dicha muestra se había organizado para reconstruir el barrio berlinés de Hansa que había quedado devastado tras la Segunda Guerra Mundial y ofrecía la posibilidad a numerosos arquitectos de construir un nuevo Berlín. La arquitecta Hilde Weström reflejó posteriormente en una frase lo que supuso Berlín para numerosos profesionales: "La ciudad destruida fue mi oportunidad"²³. La llamada internacional reunió a viejos maestros como Walter Gropius, Le Corbusier y Alvar Aalto junto a otros arquitectos más jóvenes, pero tan dispuestos como los primeros a realizar viviendas de calidad. Entre los arquitectos invitados a construir se encontraba Hans Schwippert, profesional con el que ya había trabajado Wera en el nuevo Parlamento. Lamentablemente, ni a ella ni a Hilde Weström se les brindó la posibilidad de construir nuevas viviendas para el barrio, pero el hecho de pertenecer al grupo de trabajo seleccionado y poder exponer sus ideas habitacionales fue para ellas el logro mínimo que esperaban de sus compañeros. Else Mögelin, ex alumna de la Bauhaus, encargada de realizar un informe sobre la "Interbau", explicó claramente la situación en la que se encontraron Wera Meyer-Waldeck, Hilde Weström y la socióloga urbanista Ilse Balg²⁴ ante las duras negociaciones y discusiones con el promotor de la exposición y que dejaron a Wera muy desengañada. "¿Esta es la tan cacareada igualdad?"²⁵, clamó Else Mögelin en su informe.

Las dos arquitectas participaron en la exposición "Die Stadt von morgen" (La ciudad del mañana) que se desarrolló en los pabellones cubiertos del recinto.

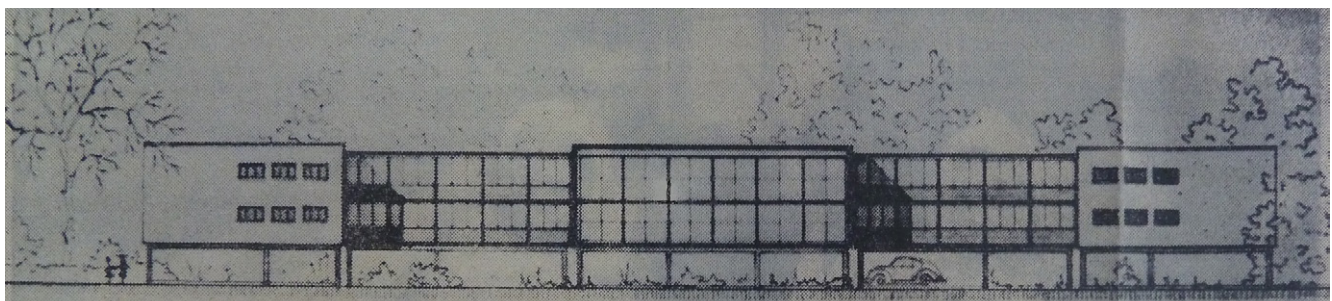
W-M-W organiza una vivienda piloto en la que se exhiben los distintos espacios: dormitorios infantiles, dormitorio de los padres y las zonas comunes de toda la familia donde la cocina queda integrada dentro del salón-estar. Wera está convencida, y así lo hace saber en su escrito con motivo de la exposición²⁶, que la mujer queda aislada del resto de la familia cuando se mete a cocinar en un habitáculo específico para ella; por este motivo, realiza una cocina integrada en el salón-comedor, incluso piensa en la posibilidad



F.10.
Wera Meyer-Waldeck:
Planos y fotografía de
la vivienda para el Dr.
Fritz Bockemühl.



F.11.
Proyecto para jóvenes
universitarias de Wera
Meyer-Waldeck, 1962.



de una cocina móvil que puede acabar perfectamente en el patio ajardinado. Ella cree que la cocina del mañana va a ser más de “descongelar que de cocinar”.

En una publicación de 1960, muestra unos esquemas de casas-patio, que bien podrían ser los mismos que le ayudaron a fijar sus premisas para la “Interbau”. El principal problema que plantea en este artículo es la soledad de las personas mayores. En busca de una posible solución, muestra diversas formas de habitar que integran a distintas generaciones dentro del mismo ámbito. Ejemplifica sus ideas con dos tipologías diferenciadas.

-Primero, con una vivienda situada en un antiguo edificio ubicado en el centro de cualquier ciudad alemana.

-En segundo lugar, con su diseño de casas-patio, donde huye de la segregación de la población por edad, número de hijos u ocupación profesional, lo que defiende argumentando que “cualquier tipo de segregación es perjudicial para la vivienda moderna y para la planificación de nuevos polígonos residenciales. Una colonia sólo para familias numerosas o para empleados de correos es tan peligrosa y puede enviarles al sumidero social y moral, tanto como los enormes bloques de apartamentos construidos sólo para solteros”²⁷. Esta postura se asemeja a la propuesta por la filósofa Hannah Arendt cuando intenta explicar la adhesión de algunas personas a asociaciones o partidos totalitarios: “los movimientos totalitarios son organizaciones de masas de individuos atomizados y aislados”²⁸. Wera insiste en el tema: “¡Cuando se construye o se distribuye una colonia en diversos tamaños de viviendas hay que cuidar su apartheid! Colonias para familias numerosas, para refugiados o evacuados, para solteros o gente mayor, siempre tienen ese peligro. Siempre está el riesgo de que se aislen”²⁹.

Por los distintos currículos realizados con esmero por la arquitecta W-M-W, sabemos que mantuvo su estudio independiente de arquitectura hasta su prematura muerte. Su participación en la Exposición Universal de Bruselas de 1958 y la vivienda para el Dr. Fritz Bockemühl son dos de los escasos trabajos recuperados hasta ahora.

Murió en 1964 aún en la cincuentena. Volvía de nuevo una época más optimista, alegre y reivindicativa después de la reconstrucción de todo un país. Lamentablemente, ella sólo la pudo atisbar, pero su proyecto para jóvenes universitarias que llegaban a la residencia de estudiantes conduciendo su propio coche³⁰, ya entonaba acordes nuevos. El “homo-ludens” de Constant con su *New Babylon* ya estaba exponiéndose en museos. Para el ex miembro del grupo CoBrA, atrás quedaba el trabajo físico, pues la creatividad e imaginación serían las principales herramientas de esta nueva cultura, cuyo germen nacía a través de las teorías de una nueva *Bauhaus Imaginista*.

Discurría el año 1965 cuando una pareja de jóvenes arquitectos formada por Rodolfo García de Pablos y Carlos de Miguel aterrizaban de un viaje oficial a Alemania. Convencidos al inicio del periplo que la arquitectura *de raza* española era nuestro camino a seguir, volvieron completamente renovados de todo lo que allí habían visto. Haré especial mención a su encuentro con la Doctora Ingeniera Isolde Winter-Efinger, alto cargo del Ministerio de la Vivienda. Fue tal la admiración y el asombro recibidos, que propusieron al Ministro de la Vivienda franquista, José M^a Martínez y Sánchez Arjona, un encuentro en España donde Isolde preparase una conferencia sobre “las actividades de la mujer en el campo de la vivienda”³¹. Dicho y hecho, Isolde recibió la correspondiente invitación ministerial, que aceptó sin inconveniente alguno³².

No existe constancia hasta la fecha de que dicha conferencia de mujeres alemanas se celebrase en España, pero es casi seguro que W-M-W había trabajado previamente a las órdenes de la doctora Winter-Efinger. Recordemos que participó en la construcción de asentamientos temporales para refugiados a cargo del Ministerio y en todos los Congresos de Mujeres Profesionales. Su muerte, un año antes, habría hecho imposible su presencia, pero sus obras y escritos, seguramente habrían formado parte de los contenidos del encuentro.

27. Revista *Blätter der Gesellschaft für christliche kultur* (Páginas de la sociedad para la cultura cristiana). Dusseldorf E.V. 11-12/1960, artículo titulado “Menschlich wohnen-glücklich leben- für alle” (Habitar humanamente-vivir felizmente-para todos), p.23-30.

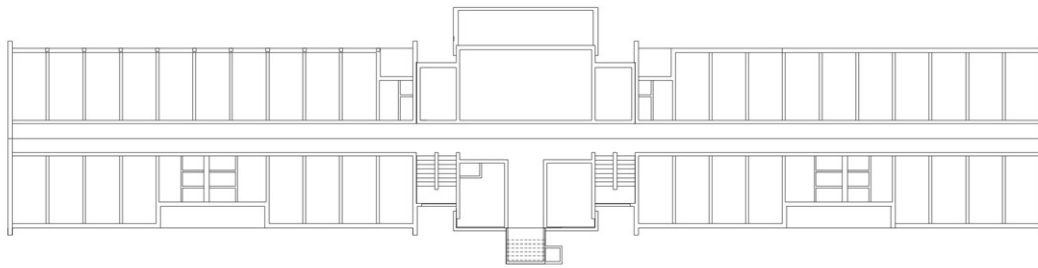
28. Arendt, Hanna: *Los orígenes del totalitarismo*. Santillana ediciones, Madrid 2004, p.405. Hannah Arendt, nació el mismo año que Wera, en este mismo libro declaró su admiración hacia la Bauhaus.

29. *Ibidem* (27).

30. *Ibidem* (2), p.638-641. Wera no pudo continuar el trabajo debido a su repentino fallecimiento; el proyecto fue retomado por otros arquitectos alemanes.

31. Carta fechada el 23-11-1965 sin firma autógrafa, dentro del diario del viaje realizado por Rodolfo García de Pablos. Posiblemente Rodolfo fue quien redactó la carta y se quedó con una copia. Este diario ha podido ser consultado gracias a la arquitecta Silvia Blanco, que entró en contacto con la documentación familiar para poder desarrollar su tesis doctoral.

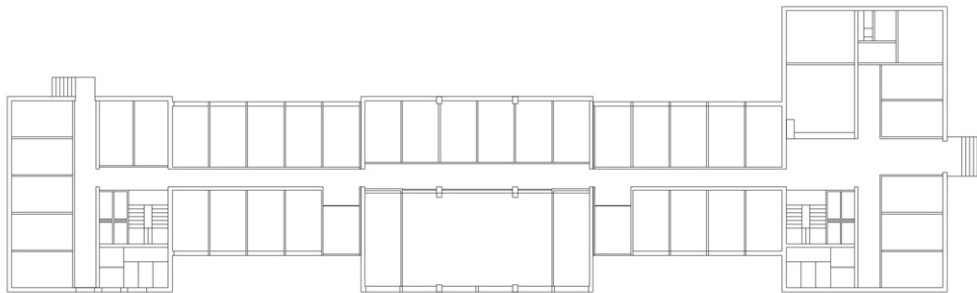
32. En el mismo diario se recoge una carta fechada el 04-01-1966, firmada por Isolde, donde agradece la guía sobre Madrid que le envían sus dos “queridos amigos”.



ALZADO A CALLE



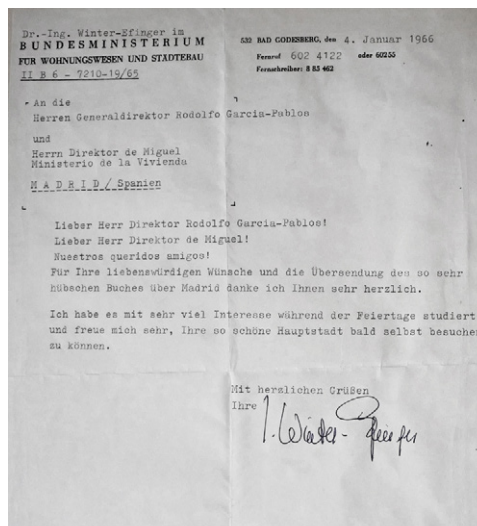
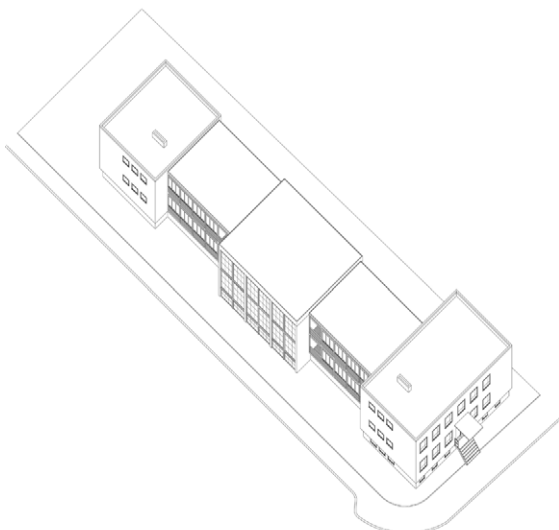
ALZADO A CALLE



F.12.
Comparativa planos de proyecto y realización de la residencia para jóvenes universitarias de Wera Meyer-Waldeck. Levantamiento y dibujo de Joseña Hervás y Esteban Herrero.

F.13.
Axonometría del proyecto para jóvenes universitarias de Wera Meyer-Waldeck, versión de 1964. Dibujo de Joseña Hervás y Esteban Herrero.

F.14.
Carta de Isolde Winter-Efinger a Rodolfo García de Pablos y a Carlos de Miguel, fechada el 4 de enero de 1966.



33. Carta de Gertrud Arndt a Gunta Stölzl fechada el 19-02-1932. Gunta, maestra de tejidos, había abandonado recientemente la Bauhaus y había tenido una hija, Yael, con el arquitecto y alumno Arieh Sharon. Traducción completa en la tesis *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*, p. 319. Original en el Archivo Bauhaus de Berlín.

Isolde Winter-Efinger fue coordinadora del congreso internacional de “Urbanismo y los intereses de la mujer”, celebrado el 19 y 20 de octubre de 1970 en el Ministerio Federal de Urbanismo y Vivienda en Bonn-Bad Godesbergs. Desconozco si el gobierno español envió alguna delegación, posiblemente no –hubo cambio de ministro–, pero no sería del todo descartable, después de haberse ofrecido como promotores cinco años antes...

Lamentablemente, nuestro país ya no era aquel con el que soñaban algunas bauhasianas en 1932, como refugio ante la involución alemana con la llegada de los nazis:

“(…) No te entristezcas querida Gunta, tú tienes a tu hija (…) Tu eres realmente distinta al resto de mujeres por lo que la gente no se plantea que también puedes ser frágil, siempre has luchado y ahora tienes a tu hija, esto es mejor que estar sola. Sharon todavía tiene que aprender y finalmente madurará. Si vais los dos a Rusia, entonces tendré que imaginarme que te habrá vuelto a engatusar ¿Pero Yael? Hasta otoño todavía hay mucho tiempo y no sabemos qué pasará, especulaciones aquí o allá. En España tiene que haber mucho que hacer. No hay ni un arquitecto moderno, pero primero hay que ver, esto también va contigo. Todo el mundo está mirando algo fuera. En Rusia ya no hay tanto, es todo inseguro, ¿qué vas a hacer tú en Rusia? A May y a Stam ya les han despedido.

(…) ¡Animo! A España siguiendo a Trawen, donde tiene que estar el paraíso. (...)”³³

Mujeres Bauhaus / Wera Meyer-Waldeck / María Telkes / Isolde Winter- Efinger

BIBLIOGRAFÍA:

BAUER, Corinna Isabel: *Architekturstudentinnen in der Weimarer Republik. Bauhaus und Tessenow SchülerInnen*. Disertación realizada en julio de 2003 en la universidad de Kassel.

DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen Ed. y Bauhaus Archiv., Berlín, 1993.

HERVÁS, Josenia: *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial Ed., Buenos Aires, 2015.

MAASBERG, Ute; PRINZ, Regina: *Die neuen Kommen!. Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre*. Junius Verlag Ed., Hamburgo, 2005.

MEYER, Hannes: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Gustavo Gili Ed., Barcelona 1972.

MEYER-WALDECK, Wera: *Menschlich wohnen-glücklich leben- für alle. En Blätter der Gesellschaft für christliche kultur*, Dusseldorf E.V. 11-12/1960.

VVAA: *Frau Architekt, Seit mehr als 100 Jahren*. Catálogo exposición en el Museo Alemán de Arquitectura DAM, Frankfurt, 2017.

La Bauhaus (1919-1933) y el proyecto digital

Desde los medios mecánicos de representación y producción hacia una artesanía digital:
László Moholy-Nagy y György Kepes

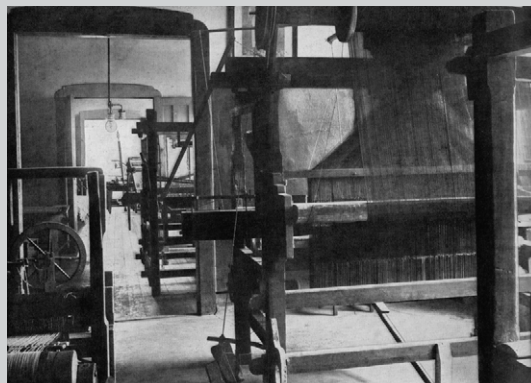
Alejandro Valdivieso

El pintor y fotógrafo húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) publica *Malerei, Fotografie, Film* en 1925, como parte de la colección de libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher*). Tras haberse formado en varias escuelas abiertas de arte, comienza a trabajar como pintor, entrando en contacto con varios de los grupos de vanguardia europeos, como los dadaístas y los constructivistas. Conoce a Walter Gropius (1883-1969) a través de Adolf Behne (1885-1948) y en 1923 es nombrado maestro de la Bauhaus. En sus primeros años su trabajo se centra en diseño gráfico, cine y técnicas audiovisuales experimentales, ejerciendo también como director del curso preliminar de acceso y jefe del taller para el trabajo de los metales. Abandona la Bauhaus en 1928, un año antes de que su mentor Gropius renuncie al cargo; ambos habían sido responsables de editar la colección de libros de la escuela. En 1929, Moholy-Nagy publica un segundo libro, la decimocuarta y última edición de la colección: *Von Material zu Architektur*. Mientras que las teorías desarrolladas en *Malerei, Fotografie, Film* abordan un enfoque novedoso y experimental de la fotografía y el cine, *Von Material zu Architektur* anuncia teorías sobre materialidad y ornamento. El presente texto pretende subrayar e interpretar la importancia de los primeros textos de Moholy-Nagy con el fin de enmarcarlos en el proyecto digital, amplificado e instrumentalizado desde finales de la Segunda Guerra Mundial, establecido ya como cuerpo teórico de la práctica arquitectónica. Se pretende también situar la Bauhaus –el ideal moderno que promulgó, atrapado en una dialéctica artesanía-producción mecánica– en dicho cuerpo teórico. El traslado de las teorías de Moholy-Nagy de Europa a los Estados Unidos, como parte de la diáspora de la Bauhaus, no es un asunto menor cuando se trata de entender los supuestos anteriormente mencionados: en 1937, Moholy-Nagy funda y dirige la New Bauhaus American School of Design y tras su fallecimiento en 1946 su trabajo es continuado y ampliado por su discípulo György Kepes (1906-2001), que funda en 1967 el Center for Advanced Visual Studies, en el MIT. Ya entonces el MIT se había convertido en un nuevo modelo educativo ‘tecnológico-social’ como centro investigador de base científica.¹

Bauhaus
Digital
László Moholy-Nagy
György Kepes
Fotografía
Cine
Materialidad

Hungarian painter and photographer László Moholy-Nagy (1895-1946) published Malerei, Fotografie, Film in 1925 as part of the Bauhaus book series (Bauhausbücher). After attending several free art schools in his home country, Moholy-Nagy worked as a painter and got in touch with several avant-garde groups such as the Dadaists and the Constructivists. He met Walter Gropius (1883-1969) through Adolf Behne (1885-1948), and was immediately appointed in 1923 as a ‘Master’ at Weimar’s Bauhaus. At first, his work was focused on typographic design, experimental photography and film. He directed the preliminary course and the metal workshop in Weimar and Dessau after 1925. He left the school in 1928, a year after Gropius. They had been responsible of directing the Bauhaus Book series. In 1929, Moholy-Nagy published a second book, the 14th and last edition of the series: Von Material zu Architektur. While Malerei, Fotografie, Film insights developed a unique approach to photography and film; Von Material zu Architektur preceded theories being addressed today on materiality and ornament. The paper aims to decipher Moholy-Nagy’s seminal Bauhaus texts significance as a theoretical body of the digital turn, developed since the end of World War II. Moreover, it aims to situate the Bauhaus –and the modern ideal and the dialectic between the hand-made and the mechanical made– within the ongoing digital culture. The translation of Moholy-Nagy’s theories from Europe to the US, as part of the Bauhaus Diaspora, becomes crucial when to understand the aforementioned assumptions: In 1937, Moholy-Nagy became founder and director of the New Bauhaus American School of Design; and after his death in 1946 his work was developed by his former collaborator György Kepes (1906-2001) at the MIT, where he founded the Center for Advanced Visual Studies in 1967. The institute had become a new ‘techno social’ model of science-based research university.¹

Bauhaus
Digital Turn
László Moholy-Nagy
György Kepes
Photography
Film
Materiality



F.01. y F.02.
Weimar Bauhaus,
Metal and Textile
Workshops, 1923.
Fotografías originales
publicadas en el libro
*Staatliches Bauhaus
in Weimar 1919-1923*.
©Loeb Library Archive,
Harvard University
GSD.

La Bauhaus: paradojas entre la variabilidad artesanal y la identidad mecánica. Del taller moderno al laboratorio de fabricación contemporáneo

“La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo.”

Walter Benjamin. *Breve historia de la fotografía*.²

En su libro *The Alphabet and the Algorithm*,³ el profesor Mario Carpo enmarca el giro de la variabilidad artesanal a la “diferencialidad” digital [*“differentiability”*]⁴ en la secuencia cronológica de tres eras tecnológicas: el periodo artesanal, el periodo de producción mecánica y la fabricación digital. La Bauhaus se situó cronológicamente en la primera transición: entre la variabilidad artesanal, que caracterizó varios de sus talleres, y la variabilidad mecánica de una sociedad ya industrializada. Aunque esta transición depende principalmente de las clases y tipos de objetos, así como de las tecnologías a considerar para su fabricación y producción, los materiales producidos en la Bauhaus fueron capaces de ilustrar la conveniencia y convivencia de ambos paradigmas, el artesanal y el mecánico. La tensión hoy consolidada, entonces incipiente, entre estas dos maneras de afrontar los métodos de producción –y reproducción– de la “obra de arte” contribuyó a enriquecer el debate en torno a cómo la arquitectura debiera ser estudiada y construida. De una parte, talleres como los de cerámica o carpintería y ebanistería dieron prueba de la validez del producto hecho a mano. De otra, talleres como el de fotografía o, incluso, el de impresión gráfica o impresión y publicidad, experimentaron con nuevos medios de reproducción y representación mecánica, así como mediante innovadores paradigmas asociados con la sociedad de la información.

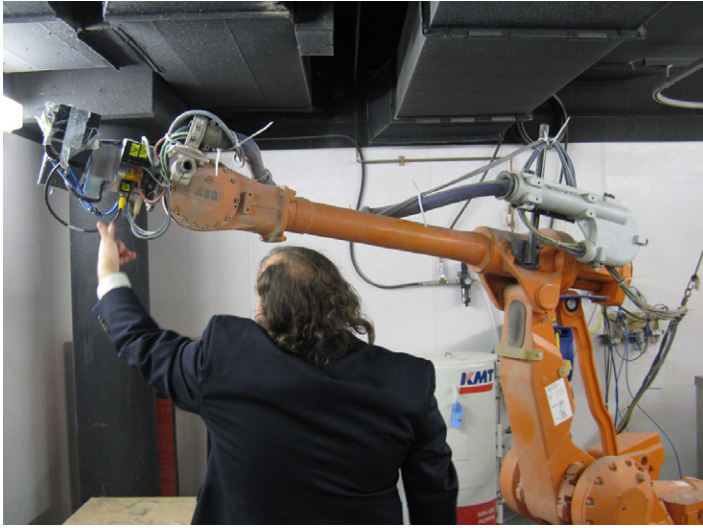
Si la era de la producción en masa, considerada la reproducción estandarizada y mecánica como un interludio o brecha entre los trabajos manuales –o producción artesanal– y la era digital que la sucederá desde la Segunda Guerra Mundial, influyó decisivamente en los planteamientos ideológicos de la Bauhaus, ¿sería posible entender los paradójicos enunciados dirigidos por algunos miembros de la Bauhaus como premonitorios en esta evolución no lineal? Más aún, si el giro digital y la variabilidad pre-mecánica –ejemplificada en la Bauhaus– tenía muchos puntos en común, ¿sería viable rastrear en la propia escuela germana el vínculo entre el proyecto digital y la transición que va de la variabilidad artesanal a la identidad mecánica? De este modo, estas cuestiones nos llevan a avanzar y a preguntarnos, por ejemplo, cómo reaccionaron los maestros de la Bauhaus a la dialéctica entre artesanía y reproductibilidad mecánica: ¿anticiparon sus discursos y debates la transformación digital rápidamente desencadenada tras la Segunda Guerra Mundial, cuando ya varias de las más importantes e influyentes figuras de la escuela habían emigrado a los Estados Unidos?

Las paradojas de la reproducción mecánica se explican a través de los distintos grupos –con sus diferencias y afinidades– que trabajaron conjuntamente en la Bauhaus. El grupo de “lo sublime” incluía a Klee, Feininger, Itten y Kandinsky; los “geómetras”, con Moholy-Nagy a su cabeza, reclamaban una nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*); y los “combatientes” estaban liderados por Malevich, El Lissitzky, Mondrian o Van Doesburg. La ideología colectivista de Moholy-Nagy estaba fuertemente comprometida con la ciencia, los sistemas sociales y la arquitectura, tal y como había promulgado en su primera conferencia en la Bauhaus de 1923. Entre los maestros de la Bauhaus que emigraron a los Estados Unidos alrededor de la Segunda Guerra Mundial, la figura de Moholy-Nagy exhibe una continuidad real entre sus primeros trabajos en Europa (anteriores y posteriores a su paso por la Bauhaus) y su empeño teórico y pedagógico en Norte América. En este sentido, la figura de Kepes toma especial relevancia y sirve de enlace entre el contexto europeo de los años veinte –alrededor de la ideología marcada por la Bauhaus– y el escenario de postguerra en los Estados Unidos desde los años cuarenta hasta pasada la década de los setenta y la segunda modernidad “tecnosocial” propugnada por el MIT. ¿Estaba por tanto Moholy-Nagy, a través de sus estudios sobre fotografía y movimiento –entendidos no solo como nuevos medios técnicos de reproducción sino también de producción–, demandando una nueva conciencia metodológica en pro de un nuevo diseño capaz de actualizar la ideología de la Bauhaus?⁵

1. Una primera versión de este texto fue desarrollada en el seminario “Digital Culture, Architecture and the City”, impartido por el profesor Antoine Picon en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard durante el semestre de primavera de 2015. Estoy agradecido al profesor Picon por sus correcciones y sugerencias durante el desarrollo de la investigación y los consejos para la publicación del texto. Asimismo, el profesor Eduardo Prieto (ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid y “visiting scholar” en el GSD de la Universidad de Harvard durante la primavera de 2016) fue también de gran ayuda al revisar las primeras versiones. El origen de la investigación data del viaje de estudios realizado a la Bauhaus en abril de 2015, como parte del seminario “Translating Architecture: Walter Gropius and the Legacy of the Bauhaus” impartido por el profesor Neil Leach en el GSD de Harvard. La gran mayoría de los materiales consultados y reproducidos en el presente texto fueron consultados en la Frances Loeb Library de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard gracias a la ayuda de Inés Zalduendo, Special Collections Archivist & Reference Librarian. Otros materiales fueron consultados en la Rotch Library del Massachusetts Institute of Technology en Cambridge (Estados Unidos) y en los archivos de la Bauhaus en Berlín.

2. Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía en Discursos Interrumpidos I – Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989. [Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie*, publicado originalmente en *The Literarische Welt* de 18.9., 25.9. y 2.10.1931].

3. Carpo, Mario. *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, MA: MIT Press, 2011.



4. "Digital 'differentiality' was a term introduced by Greg Lynn to describe the new forms of serial variations in the digital age". Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, MA: MIT Press, 2011. El término correcto en castellano, según la R.A.E. es "diferenciabilidad".

5. "Men discover new instruments, new methods of work, which revolutionize their familiar habits of work. Often, however, it is a long time before the innovation is properly utilized; it is hampered by the old; the new function is shrouded in the traditional form". Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography Film*, Cambridge, MA: MIT Press, 1967 [Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher 8*, Albert Langen: Munich, 1925].

6. Gropius, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Barcelona: Lumen, 1966, pp. 60 y 63. [Gropius, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres: Faber and Faber, 1935].

F.03.
Harvard University
GSD Fab-Lab.
Robot trabajando
en modelado y
fabricación digital.
©Kashuo Bennett.

F.04.
Portada del catálogo
de ventas de los
Bauhausbücher,
1928. Tipografía en
papel (15.1 x 21.1 cm)
©MOMA.

F.05.
Bauhausbücher.
Munich: Albert Langen
Verlag, 1925-30.
14 libros
encuadernados, offset
y litografía (23 x 17 cm)
©Neue Galerie, New
York

Bauhaus *media*: de la materialidad del objeto impreso a una nueva condición tectónica

7. Ockman, Joan (Colomina, Beatriz: Guest Editor), *Architectureproduction*, Revision-papers on Architectural Theory and Criticism, New York: Princeton Architectural Press, 1988.

8. Por ejemplo, *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier. Véase: Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1996.

9. Bergdoll, Barry; Dickerman, Leah (Ed.), *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, New York: Museum of Modern Art, 2010.

10. "An impulse to record, categorize, and historicize avant-garde artistic production in the 1920's emerged alongside that production itself, and often among its practitioners". Sudhalter, A., "Walter Gropius and László Moholy-Nagy". *Ibidem*, pp. 196-199.

11. Herbert Bayer (1900-1985) fue un arquitecto, fotógrafo y diseñador gráfico que estudió tipografía en la Bauhaus, siendo posteriormente profesor de la escuela. Fue responsable del diseño para un alfabeto universal *-entwurf für eine universalschrift-*. En 1926 el alfabeto se convierte en la tipografía "oficial" de la Bauhaus, resultado del cual mucha de la producción gráfica de la escuela se diseña bajo los parámetros del diseño de Bayer. En este sentido, no es una coincidencia y resulta paradójico el hecho de que el diseño tipográfico de Bayer fuera nombrado como el "nuevo alfabeto universal", paradigma de la perspectiva como forma simbólica de la era pre-moderna y de la variabilidad artesanal.

12. *Bauhaus 1-1928: Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich* (revista dirigida por Gropius y Moholy-Nagy).

13. Aunque los gráficos corresponden al segundo número de 1927, *Bauhaus 2- 1927: Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich*, la fecha de 1928 en vez de 1927 aparece situada al lado de la cabecera.

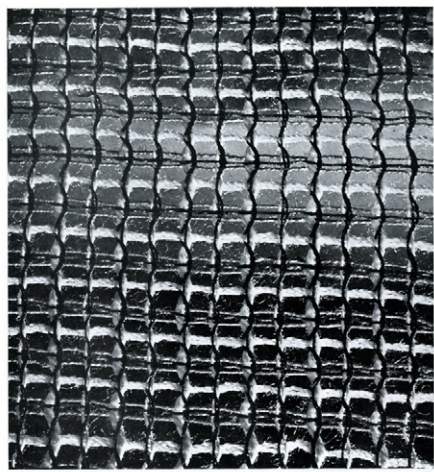
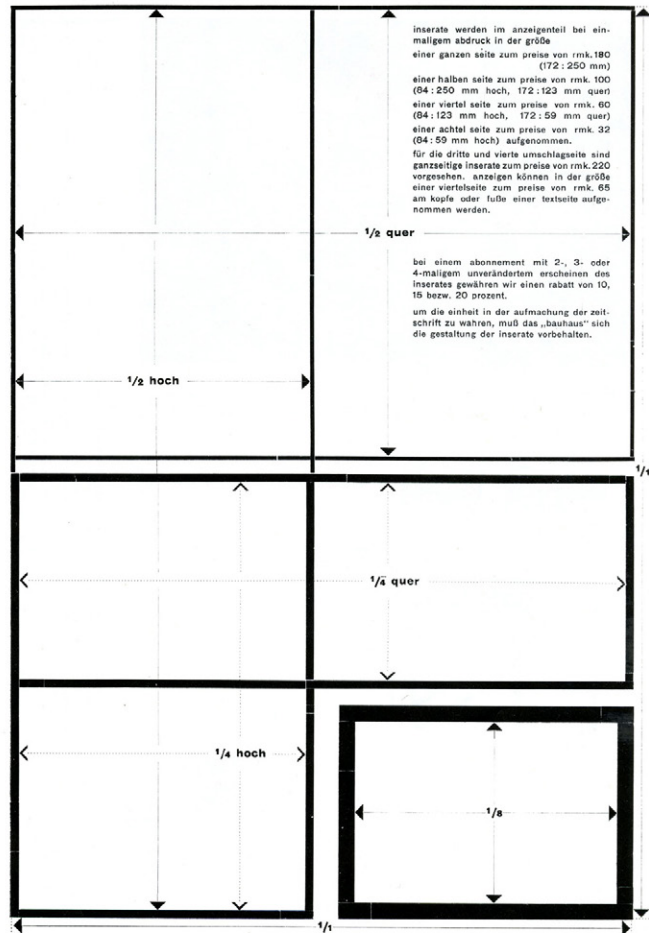
"Los talleres de la Bauhaus eran verdaderos laboratorios, destinados a realizar nuevos diseños de artículos prácticos modernos y a perfeccionar prototipos para la fabricación en serie. Sólo con un personal selecto podíamos crear prototipos que respondieran a las necesidades técnicas, estéticas y comerciales. Era preciso disponer de un cuerpo de profesores con una cultura general muy amplia y que conocieran profundamente los aspectos práctico y mecánico del diseño, así como sus leyes teóricas y formales."

Walter Gropius. *La Nueva Arquitectura y la Bauhaus*.⁶

El material impreso de la Bauhaus funcionó como un vehículo efectivo capaz de transmitir el ideal moderno de la escuela. Este cumplía con tres funciones capitales: funcionaba como un espacio para la comunicación interna de la escuela, como un elemento clave de comunicación y publicidad para con los futuros nuevos alumnos, y también como un medio capaz de diseminar teorías y posicionamientos pedagógicos. El material impreso debe ser considerado como el espacio –una plataforma crítica editorial de prueba y ensayo– para la diseminación de las teorías planteadas en la escuela; un oportuno ejemplo del emergente compromiso entre los *media* y la ideología arquitectónica moderna.⁷ Específicamente, los libros de Moholy-Nagy han de ser entendidos como experimentos en sí mismos –espacios impresos capaces no solo de divulgar ideas sino también de analizarlas y ponerlas a prueba–, que adquieren un significativo nuevo enfoque gráfico. Los libros fueron capaces de ser críticos no solo verbalmente, a través de las palabras y los textos, sino también visualmente, a través de una renovada imagen: uno de los aspectos más reveladores de los libros de Moholy-Nagy fue sin duda la prolija selección de ilustraciones en todos ellos, una deliberada convergencia entre texto e imagen. *Malerei, Fotografie, Film* es comparable a otros manifiestos publicados en forma de libros a principios de los años veinte.⁸ El material impreso de la Bauhaus, aparte de los *Bauhausbücher*, se completó con la publicación regular de una revista, entre 1926 y 1931, y otras pequeñas publicaciones, tales como panfletos de publicidad e información, fanzines o elementos de cartelería.

La difusión de las ideas se producía de una manera sofisticada: cuestiones sociales y políticas eran transformadas a través de un despliegue de contenidos gráficos, individualmente desarrollados por los diferentes talleres de la escuela –impresión gráfica, impresión y propaganda, fotografía o talleres de vidrio y pintura mural – y reunido conjuntamente en las diferentes plataformas impresas de comunicación e información de la escuela, es decir, sus revistas, los libros, las estrategias publicitarias y de información y obviamente a través de sus exposiciones.⁹ La revista era, además, junto con la serie de libros y el resto de materiales impresos, el espacio sobre el cual poder experimentar un nuevo acercamiento a los sistemas de representación espacial, ocasionalmente enfatizando un entendimiento pre-mecánico y otras muchas un enfoque alineado con los nuevos sistemas de reproducción mecánica.¹⁰ El vocabulario de la Bauhaus fue fundamentalmente un lenguaje publicitario que se empleó con cierto éxito no solo en los materiales impresos más inmediatos, sino también en los *Bauhausbücher*, diseñados principalmente por Moholy-Nagy y Herbert Bayer.¹¹

Los medios de comunicación se convirtieron en el "espacio" donde poder establecer una provechosa dialéctica entre materialidad y abstracción, y entre variabilidad artesanal e identidad mecánica, tal y como queda representado en la portada y contraportada del primer número de la revista de la escuela, publicado en 1928,¹² mediante la representación de una fotografía que incluía una copia no exacta de una edición previa.¹³ En un plano superpuesto aparecen algunas de las herramientas "clásicas" del arquitecto –lápiz, escuadra y cartabón– yuxtapuestas a varias maquetas de tres figuras geométricas elementales –el cono, la esfera y el cubo–, quizás como alegoría de las figuras básicas que la Bauhaus habían convertido en imagen corporativa –el cuadrado, el círculo y el triángulo–. El fotomontaje de la portada parece querer reproducir el espacio de



herbstkugeln voranwurf foto vögl photo bauhaus

bauhaus-stoffe
 polyes - gesellschaft m. b. h. berlin sw 48, wilhelmstraße 107.
bauhaus-beleuchtungskörper
 kölling & madsen-leipzig w. 25.
bauhaus-tapeten
 hamoverische tapetenfabrik, gdr. rasch & co. gmbh, braunschweig bei osterndörk.
bauhaus-mattglas
 gewerkschaft kunzendorfer werke, kunzendorf n.-l., kreis scharw.

bauhaus zeitschrift für gestaltung 2, 1931
 herausgeber: bauhaus Dessau • schiffleitung: joest albers Dessau bauhaus juli



g. leibschon, dinstergewölke, nippentwurf foto photo bauhaus

1976 KRAUS REPRINT, Nendeln in Zusammenarbeit mit dem BAUHAUS-ARCHIV, Berlin

F.06.
 Portada y contraportada del número 1 de la revista de la Bauhaus (1928), diseñadas por Herbert Bayer.

F.07.
 Contraportada y portada del número 2 de la revista de la Bauhaus (1931).

14. *Bauhaus zeitschrift für gestaltung* 2, julio de 1931. (Dirigido por Josef Albers).

15. "Architectural representation negotiates these contrary tendencies: the quest for verisimilitude and the desire to preserve margins of indeterminacy. Actually, the necessity to balance between these two conflicting ideal might very well account for an inherent paradox of architectural drawings: the more specific the physical effect intended, the more abstract the representation, as if this fundamental tension translated into equilibrium between materiality and abstraction". Picon, Antoine. "Architecture and the Virtual: Towards a New Materiality", 2004, en Krista Sykes, A. *Constructing a New Agenda: architectural Theory 1993-2009*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2010, pp. 268-289.

16. "Vehicle that induces a new displacement of physical experience and materiality". *Ibidem*.

17. Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography Film*, Cambridge, MA: MIT Press, 1967, pp. 29. [Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher 8*, Albert Langen: Munich, 1925]

18. *Bauhausbücher 8*, segunda edición alemana de 1927. El autor indica en la primera edición que ha estado preparando los materiales del libro en el verano de 1924 y debido a problemas técnicos, la primera edición se publica un año después, en 1925. El libro de Moholy-Nagy forma parte de la colección de libros *-Bauhausbücher-* publicados por la escuela entre 1925 y 1930. Moholy-Nagy fue responsable del formato, diseño gráfico y diseño de la portada. Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film, Bauhausbücher 8*, 1925.

19. Moholy-Nagy fue el encargado de diseñar gran parte de las portadas excepto la del *Bauhausbücher 1*, diseño de Farkas Molnár; *Bauhausbücher 3*, probablemente diseñada por Adolf Meyer; *Bauhausbücher 4*, probablemente diseñada por Oskar Schlemmer; *Bauhausbücher 5*, diseñada por Theo Van Doesburg; y *Bauhausbücher 9*, diseñada por Herbert Bayer.

trabajo del arquitecto, su tablero de juego, su mesa, la disposición de los elementos que en ella conviven, fomentando el debate acerca de cómo este espacio de trabajo y las herramientas que lo componen ha sido o va a ser transformado mediante el uso de los nuevos medios mecánicos de representación y reproducción; es decir, no solo a través de los nuevos medios de representación y expresión material, sino a través también de nuevos interfaces de producción. Lejos de aparecer como meras consideraciones volumétricas abstractas, el fotomontaje de esta portada pone de manifiesto la ruptura entre el ejercicio artesanal y la producción mecanizada de elementos estandarizados, una premonitoria premisa revelada en el trabajo de Moholy-Nagy: ¿cómo podría el advenimiento de la tecnología abordar esta situación?

En cambio, el segundo número de la revista, publicado en 1931,¹⁴ simplemente representa en su portada una serie de fotografías a gran tamaño de diferentes superficies textiles, poniendo sobre la mesa cuestiones que tienen que ver con un nuevo entendimiento de la materialidad y su capacidad ornamental. La fotografía ya había sido considerada en efecto como un nuevo medio de representación arquitectónica y como una interfaz capaz de resaltar cualidades espaciales, materiales y ornamentales todavía inexploradas; un medio capaz, por tanto, de convertirse en un elemento mediador entre materialidad y abstracción. Similar a lo que ocurriría con los ordenadores décadas después, la fotografía estimuló un creciente interés sobre cuestiones perceptivas –“entidades perceptuales y objetos”¹⁵ que fueron examinadas por Moholy-Nagy así como por Kepes años más tarde, continuando las primeras investigaciones de la Bauhaus. Yendo más allá, la edición de 1931 de la revista abordó otro debate que podría ser considerado como tendencia dominante en la práctica arquitectónica actual: la brecha entre representación y materialidad. Las ediciones de la revista reseñadas anteriormente representan a su vez varias de las paradojas desencadenadas en la escuela de la Bauhaus: el pre-moderno modelo de variabilidad artesanal y la lucha de la reproductibilidad mecánica para establecer nuevos métodos exactos de representación y reproducción.

Así pues, si el ordenador –junto con los programas de diseño asistido, hoy ya basados en sistemas informacionales –de CAD (*Computer Aided Design*) a BIM (*Building Information Modelling*)– ha sido capaz de introducir capas adicionales de información que antes no existían, ¿de qué manera estas nuevas capas estaban ya presentes en los planteamientos de Moholy-Nagy, aquellos que ya señalaban una concienciación y sensibilización frente a una emergente transformación que actualmente afecta de forma definitiva la manera en la que la arquitectura se practica y por ende se produce? Si el ordenador no es más que otro vehículo que induce un nuevo desplazamiento entre la experiencia física y la materialidad,¹⁶ ¿podría hacerse valer la idea que insiste en el hecho de que aquellos nuevos medios de representación –fotografía y cine, tal y como fueron descritos por Moholy-Nagy (nótese que se emplea la palabra representación, asumiendo la dialéctica producción-reproducción)– ya formularon entonces un premonitorio desplazamiento de la experiencia física del espacio y su materialidad? Las teorías de Moholy-Nagy ampliaron esta idea: ¿cómo podemos representar esta cuestión? ¿Cómo podemos negociar la relación entre el espacio y el observador a través de los sistemas de representación arquitectónicos?

Bauhausbücher 8: Malerei Fotografie Film (1925)

“We may see that we see the world with entirely different eyes. Nevertheless, the total result to date amounts to little more than a visual encyclopedic achievement. This is not enough. We wish to produce systematically, since it is important for life that we create new relationships.”

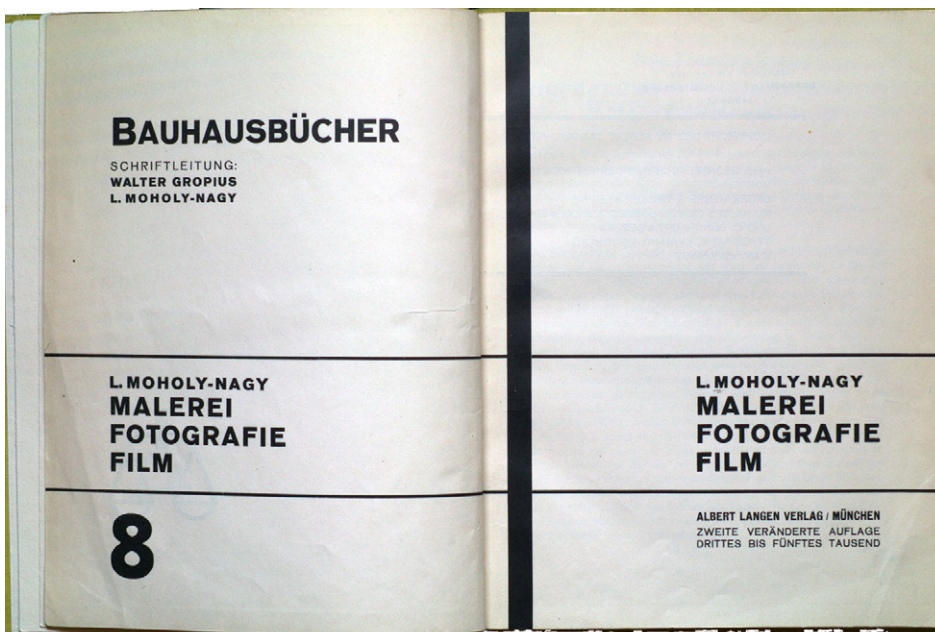
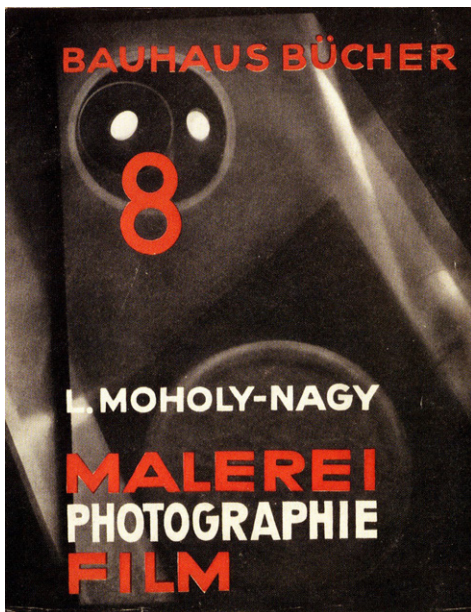
László Moholy-Nagy. *Painting, Photography and Film*¹⁷

Malerei, Fotografie, Film fue originalmente publicado en 1925.¹⁸ La colección de libros de la Bauhaus supo expresar un deliberado balance entre uniformidad –al hacer identificable la serie como una única colección de libros–,¹⁹ y diversidad –al ser capaz de

20. El diseño gráfico de gran parte de los materiales producidos por la Bauhaus para la difusión de su trabajo estuvo fuertemente caracterizado por un diseño basado sobre una retícula estructural funcional y racionalista sobre la que se desplegaban los contenidos.

21. "From painting with pigment to light displays projected with a reflector". Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 32.

22. "In the interests of better understanding we need to grapple with the whole contemporary problem of optical creation: with objective and non-objective painting, easel painting and color composition in architectonic context, which is linked with the problem of the 'Gesamtkunstwerk'; with static and kinetic optical composition, with the material pigment and the material light". *Ibidem*, pp. 12.



F.08 y F.09. Sobrecubierta y primera página del número 8 de la colección *Bauhausbücher* (*Malerei Fotografie Film*), diseñadas por su autor, Moholy-Nagy.

23. “Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra”, Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (primera redacción), Obras I, 2, Madrid, Abada., pp. 13. [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zeitschrift für Sozialforschung, Berlin, 1936].

24. “Development in every field of creation has led man to concentrate upon establishing means exclusively appropriate to the work. Extreme mastery and extreme inventiveness have been displayed in bringing out what is essential and elementary, in discovering basic constellations and organizing them. Thus painting too comes to recognize its elementary means: colour and plane. This recognition has been aided by the invention of the mechanical process of representation: photography. People have discovered on the one hand the possibility of representing, in an objective, mechanical manner, the effortless crystallizing out of a law stated in its own medium; on the other hand it has become clear that colour composition carries its ‘subject’ within itself, in its colour”. Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, *op. cit.*, pp. 14.

25. “Photography not only as a means of reproduction reality and relieving the painter to its function, but as a powerful apparatus of discovering reality”. Stelzer, Otto. “Moholy-Nagy and his vision”, Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, *op. cit.*, postscriptum.

26. “A continuous and progressive development of photography and the film will soon show that these techniques enable us to fulfil representational purposes incomparably more completely than painting as it has been known hitherto could ever do”. *Ibidem*, pp. 15.

27. “A ‘non-objective’ painter needs no special courage to embrace the art of creative presentation as provided today by photography and film.” *Idem*.

representar las diferentes temáticas y por tanto también las posiciones y filiaciones de sus autores, en cada una de las ediciones. El libro se editó deliberadamente dividido en dos partes separadas pero dependientes la una de la otra: el texto aparecía al principio, ocupando aproximadamente el cuarenta por ciento de las páginas, mientras que el otro sesenta por ciento consistía en una colección de fotografías, muchas de ellas producidas por los alumnos de Moholy-Nagy como parte del trabajo de curso de los talleres. Al final de la edición, el autor incluyó el borrador de un manuscrito para una película –una tipofoto [*typophoto*], como síntesis entre fotografía y tipografía– titulado “Dinámicas de la Metrópolis [*Dynamics of the Metropolis*]” escrito originalmente algo antes, entre 1921 y 1922.

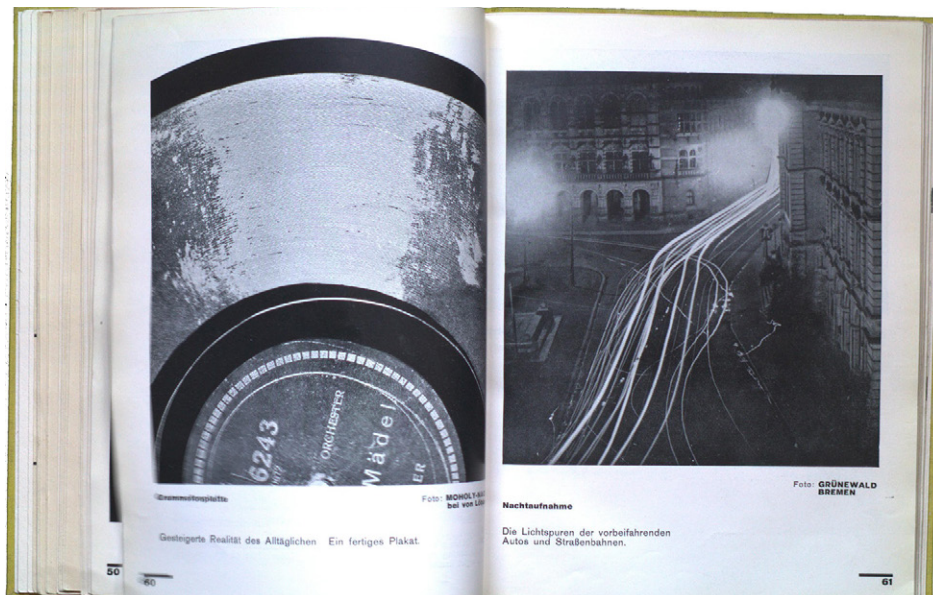
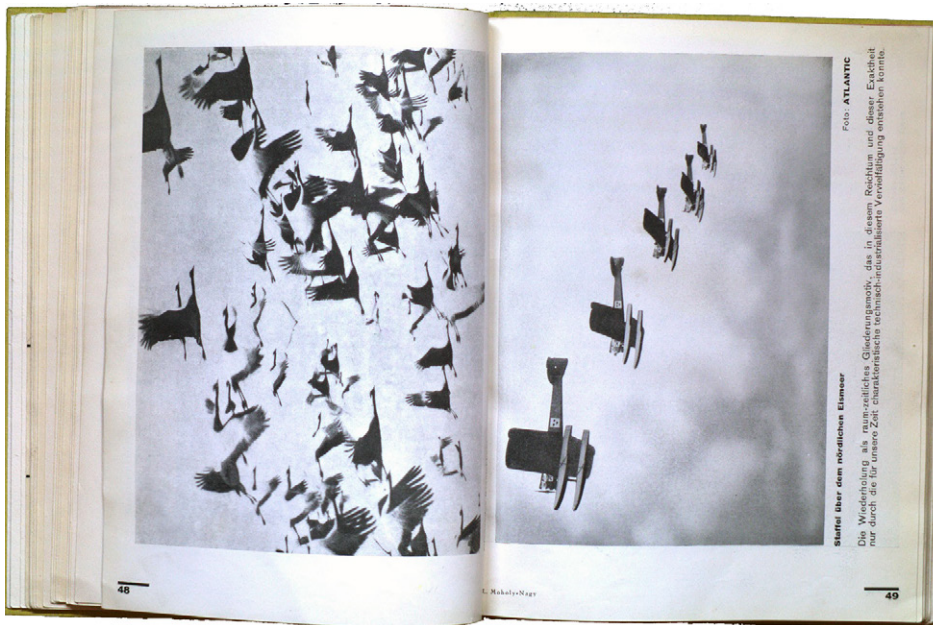
Integradas en un lenguaje publicitario y con los contenidos desplegados mediante una moderna estructura cuadrangular²⁰ las primeras palabras de Moholy-Nagy son ciertamente reveladoras: “de pintar con pigmentos de color a luz visualizada proyectada a través de un reflector...”²¹ El cambio había sido ya anunciado. En la siguiente página, ocupando la totalidad del formato, y haciendo de la tipografía un elemento gráfico autónomo, Moholy-Nagy enfatiza las diferencias entre las composiciones ópticas estáticas y las cinéticas.²² Para un mayor entendimiento habría que, desde una perspectiva global, abordar lo que él entiende como un problema inherente a la contemporaneidad, el de la creación óptica y la representación del espacio a través del tiempo, ya sea a través de la pintura objetiva o la no-objetiva, la pintura estática de caballete o el empleo del color en un contexto arquitectónico, todo ello ligado en definitiva al problema de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), el de la composición óptica estática o cinética, en movimiento a través de la luz y el color. Sus palabras no solo implican un cambio en la manera en la que el arte o la arquitectura se producen, sino también una transformación en la relación entre el objeto –la obra de arte– y el sujeto, desencadenado a gran velocidad por la irrupción de los nuevos medios mecánicos de representación, que habían dado como resultado la emergencia de nuevos campos de trabajo para la creatividad. Moholy-Nagy introdujo la fotografía y el cine como medios mecánicos alternativos para expresar y representar el espacio, herramientas capaces de dar respuesta a una sociedad organizada en torno a sistemas de mayor complejidad basados en el discurso dialéctico entre producción y reproducción. La reproducción mecánica supuso algo completamente nuevo, de manera que la fotografía y el cine ambicionaron satisfacer el solapamiento entre el espacio y el tiempo en la obra de arte, tal y como fue descrito por Benjamin años más tarde.²³

Moholy-Nagy predijo que los “nuevos medios mecánicos de representación”, empleando sus propias palabras, reemplazarían los medios pictóricos de representación, desencadenando un desplazamiento entre las artes tradicionales de representación –los mencionados métodos pictóricos– y la técnicas no-objetivas y abstractas de pintura y representación.²⁴ Este desplazamiento llevará aparejado la asunción de una nueva forma de representación a través de la vista, óptica, una entonces impredecible posibilidad de extensión de la obra de arte, tal y como pudo experimentar con sus alumnos en la Bauhaus. La arquitectura y el arte encontraron en la fotografía el vehículo capaz, como ningún otro, no exclusivamente de describirla o representarla, sino también de cartografiarla en el sentido de cuestionarse las múltiples facetas y trayectorias de su ejercicio.²⁵ A su vez, la fotografía y el cine descubrieron en la arquitectura un acomodo perfecto para seguir enfrentándose a una realidad dinámica, conjugando así la percepción moderna del espacio y el tiempo. El discurso planteado por Moholy-Nagy²⁶ dota de sentido crítico las relaciones entre lo artístico y lo estrictamente arquitectónico – en sus distintas concepciones– siendo los espacios que van de lo uno a lo otro su principal medio de experimentación, todo ello sobre un nuevo y dinámico contexto pre-digital en emergencia.

La nueva objetividad de la Bauhaus –un pintor no-objetivo, afirmaría Moholy-Nagy, no necesita especial valor para abrazar el arte de la representación creativa conforme a lo que entonces proporcionaba ya la fotografía y el cine²⁷– comportaba la validez de algunos de los principios de la arquitectura moderna en la era de la máquina, tales como

28. Por ejemplo, La vivienda social y la habitación mínima, la ciudad industrial y el ideal europea del "New Building". Véase: De Zurko, Edward R. *Origins of the Functional Theory*, New York, Columbia University Press 1957, pp. 15-27.

29. Remarcar de nuevo el contexto político-social que enmarcó a la Bauhaus, entre la Gran Guerra y la 2ª Guerra Mundial. Ambos episodios limitan su vida (fundada en Weimar en 1919, cerrando definitivamente en 1934). Mientras que la 1ª Guerra Mundial se caracterizó como el último evento global pre-industrial, un cambio significativo se produjo en la segunda, no limitándose ya la contienda al territorio físico del viejo continente. Esta vivió y potenció la implementación de la tecnología mecánica así como la aplicación del uso del ordenador por un lado, y la emergencia de los valores de la sociedad de la información y los medios de comunicación de masas, por otro. Dicha emergencia, cuyo origen data de la Segunda Revolución Industrial –procesamiento de datos, organización y gestión del trabajo– fue transformada en una cuestión propagandística y de interacción social. Desde 1914 hasta 1945, la industria europea difícilmente sería concebible sin su vinculación y compromiso con las implicaciones del aparato de guerra –armamento, almacenamiento de datos e información, geolocalización, mapeado...–. Esto propiciará la irrupción de una estética asociada a dicho fenómeno: una estética tecnológica. Habría paralelismos posteriores entre lo ocurrido en Europa con lo acaecido a principios noventa con la Guerra del Golfo Pérsico, la primera contienda en ser retransmitida en directo a través de los medios.



F.10. y F.11.
 Páginas 48-49 y 60-61
 de *Bauhausbücher*
 8: *Malerei Fotografie Film*.

el funcionalismo,²⁸ pero, sobre todo, requería de una nueva manera de concebir, observar y entender las prácticas espaciales. Así ocurrió con la tímida y lenta intromisión de novedosas técnicas digitales de diseño y representación²⁹ después de la Segunda Guerra Mundial y en definitiva con la aparición de una nueva cultura digital, bien conjugada con un desplazamiento en los intereses económicos de las grandes potencias tecnológicas –o militares–. Esto explica el hecho de que la Bauhaus fuera verdaderamente un laboratorio de diseño –*Gestaltung*– enfocado a la producción de la *forma* en su más amplio sentido, en lugar de una amalgama más propia de una escuela de artes y oficios,³⁰ como bien había insistido el propio Gropius en la segunda edición de la revista de la escuela.³¹

Moholy-Nagy argumentaba que el observador, o el usuario, en términos arquitectónicos, había pasado a convertirse en una parte activa de la obra de arte, elemento constitutivo de su producción.³² Subyace, por supuesto, un notable paralelismo entre esta idea y la situación acaecida con la invención del ordenador y su dimensión individual. Ambos tienen en común la transición de los objetos hacia los acontecimientos informacionales: la arquitectura en su dimensión formal, como cuestión figurativa, y la arquitectura en su dimensión política. Esta transformación entrañará también la aparición de caminos en búsqueda de una nueva dimensión material de la arquitectura; prueba de ello es la progresiva conexión entre la materialidad de la propia fotografía –o la fotografía en movimiento y el cine– y la actual materialidad digital: una precede a la otra y explica su validez.³³ Asumiendo que la tecnología y su capacidad para la producción en masa había estabilizado, en gran medida, el *niveau de l'humanité*, Moholy-Nagy se refiere directamente a la invención de la imprenta y los *media* como un gran proceso democrático, capaz de permitir el acceso universal no tanto a la lectura sino a la adquisición de libros. La reproductibilidad se convirtió también en un principio para la democracia: la posibilidad de reproducir imágenes, incluso imágenes a color, disponibles para toda la sociedad a través de la litografía, la colotipia y otros formatos, le permitieron entender que la tecnología contemporánea era también capaz de ofrecer una vasta circulación de *originales*.³⁴

El trabajo de las vanguardias futuristas o constructivistas –bien es sabido que la primera de ellas, por ejemplo, existió, antes que ningún otro lugar, en los *media*, antes que a través de cualquier forma de manifestación artística– fue empleado varios veces por Moholy-Nagy. El objetivo no era sino abordar la manera en la que “una nueva función” se había desarrollado sobre el concepto tradicional de la forma. La descripción, por ejemplo, del trabajo del movimiento futurista y las técnicas empleadas por este, como es el caso de la pintura estática, alumbró sus propias limitaciones y resaltó problemáticas tales como la simultaneidad del movimiento y su representación. En este sentido, Moholy-Nagy consideraba la pintura futurista como estática, resaltando la ya mencionada problemática o, empleando sus propios términos, la representación del impulso del tiempo. Lo fotográfico y lo cinematográfico eran ya entonces conocidas y reconocidas técnicas, pero estaban aún lejos de ser entendidas como medios capaces de representar el movimiento –la cualidad cinética del espacio– y como herramientas de diseño y transformación.³⁵ Asimismo, Moholy-Nagy insistió en el potencial de la cámara fotográfica –como dispositivo tecnológico– y en su capacidad para reproducir una imagen óptica pura, habilitando al sujeto a percibir ópticamente verdaderas distorsiones, deformaciones y acentuados escorzos. De esta manera, el ojo humano, a través de la experiencia intelectual, es capaz de suplementar el fenómeno óptico percibido a través de procesos dialógicos de asociación, generando imágenes conceptuales tanto formales como espaciales. ¿Cómo la creación de esta imagen conceptual había cambiado desde la irrupción de estos nuevos medios mecánicos de representación y reproducción? Moholy-Nagy reclamó la cámara fotográfica como el primer estadio de la visión objetiva y defendió la yuxtaposición de la experiencia del ojo humano y la visión de la cámara, con el objetivo de hacer de la experiencia humana un ejercicio de habitar, tanto en *lo ordinario* como en la simulación tecnológica; una percepción dual formada por varios interfaces, de alguna manera similar a lo que ha sido puesto de manifiesto años después, en relación con el proyecto digital, la materialidad y las cuestiones perceptivas –*dispersas* o no– del espacio,³⁶ por teóricos o arquitectos como por ejemplo Toyo Ito.³⁷

30. “The Bauhaus had become an institute for design, a laboratory for Gestaltung (“form giving”), rather than an amalgam of an arts School and a crafts school.” Bergdoll, Barry, “The Paradoxes of Mechanical Reproduction”, Bergdoll, B.; Dickerman, L. (Ed.), *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, *op. cit.*, pp. 41-61.

31. “The time for manifestos for das neue Bauen is past and that it was time to enter into the study of practical reckoning and exact evaluation of practical experiments”. *Bauhaus 2*, *Verlag und geschäftsstelle*, Dessau, 1927, pp. 1.

32. “The development of new technical means has resulted in the emergence of new fields of creativity; and this it is that contemporary technical products, optical apparatus: the spotlight, the reflector, the electric sign, have created new forms and fields not only of representation but also of color composition”. Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, *op. cit.*, pp. 19.

33. Moholy-Nagy apunta que el mismo problema de justificación emerge entre literatura impresa y radio o película sonora y teatro: “The newly emergent impulse of time and its ever expanding articulation here produce a state of increased activity in the observer, who –instead of mediating upon a static image and instead of immersing himself in it and only then becoming active– is forced almost to double his efforts immediately in order to be able simultaneously to comprehend and to participate in the optical events. Kinetic composition so to speak enables the observer’s desire to participate to seize instantly upon new moments of vital insight, whereas the static image generates these reactions slowly”. Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, *op. cit.*, pp. 23-24.

34. *Ibidem*, pp. 25.

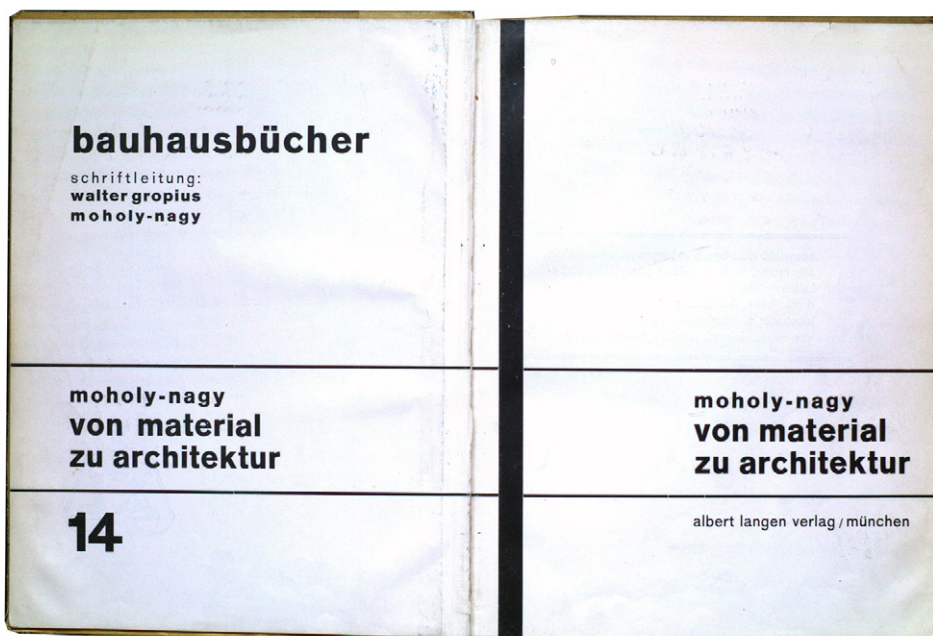
35. “When photography gains full recognition of its own true laws, representational composition will reach a peak and a perfection which could never be achieved by craft (manual) means”. *Ibidem*, pp. 34.

36. Un amplio estudio sobre la percepción visual y táctil desde la irrupción de las vanguardias históricas, junto con el análisis de varias obras contemporáneas que ilustran dichas cuestiones ha sido realizado por el profesor Eugenio Pandolfini. Véase: Pandolfini, Eugenio. *Percepción Dispersa: Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica, Madrid, 2014.

37. Algunos trabajos de Toyo Ito (1941) han abordado estas cuestiones sobre materialidad, percepción, arquitectura informacional y arquitectura informal. Buen ejemplo de ello es la Torre de los Vientos, construida en Yokohama en 1986. Véase: Ito, Toyo, "Tarzans in the Media Forest" en *2G Magazine* n. 2, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 121-144; Ito, Toyo. *Escritos*. Colección de Arquitectura n. 41. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Caja Murcia, 2000. Otros proyectos recientes que han contribuido al discurso sobre la percepción táctil y háptica, así como sobre una nueva materialidad son por ejemplo los desarrollados por la oficina neoyorquina de los arquitectos Elizabeth Diller's y Ricardo Scofidio, como por ejemplo es su proyecto Blur Building de 2002 en Yverdon-les-bains. Otras referencias podrían ser el no construido Bangkok Dustyrelief/B.mu de Françoise Roche y R&Sie(n) architects. Véase: Pandolfini, Eugenio, *op cit.*, pp. 245-283.

38. Moholy-Nagy, László, *The New Vision; From Material to Architecture*, New York, Brewer, Warren & Putman Inc, 1936 [*Von Material zu Architektur*, *Bauhausbücher* 14, Albert Langen, Munich, 1929].

F.12.
Primera página de *Bauhausbücher* 14 (*Von Material zu Architektur*).



Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur (1929)

39. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, *Bauhausbücher 14*, Albert Langen, Munich, 1929.

40. “Our specialized training cannot be abandoned as yet at this time when all production is being put on a scientific basis, but it should not be carried so far that the individual becomes stunted –in spite of all his highly prized professional knowledge”. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, *op. cit.*, pp. 11.

41. “In conclusion we may say that the injuries worked by a technical civilization can be combatted on two fronts: First, by the purposive observation and the rational safeguarding of the organic, biologically conditioned functions (science, education, politics) (...) Second, by means of the constructive carrying forward of our scientific culture – since there is no turning backward. In practice the two approaches interlock closely, though theoretically the first step must prepare for second step.” *Ibidem*, pp. 15.

42. “This attitude, which looks toward wholeness, led in the Bauhaus to a manual training. Or at least to a hand work which along with its educational aim had also that of creating models for industry, taking into account the equipment and the processes of production of our technical age”. *Ibidem*, pp. 16-17

43. “The synthetic approach to structure was introduced by experience with the material, the amassing of impressions often appearing unimportant at first.” *Ibidem*, pp. 18.

44. Picon, Antoine, *Digital Culture in Architecture. An Introduction of the design professions*. Birkhäuser, Basilea, 2010, pp. 127.

45. “Systematic work toward ‘standardized production’ did not, however, form the first step in Bauhaus instruction. The synthetic approach to structure was introduced by experience with the material, the amassing of impressions often appearing unimportant at first”, Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, *op. cit.*, Introducción segundo capítulo.

46. Picon, Antoine, *Digital Culture in Architecture*, *op. cit.*, pp. 127.

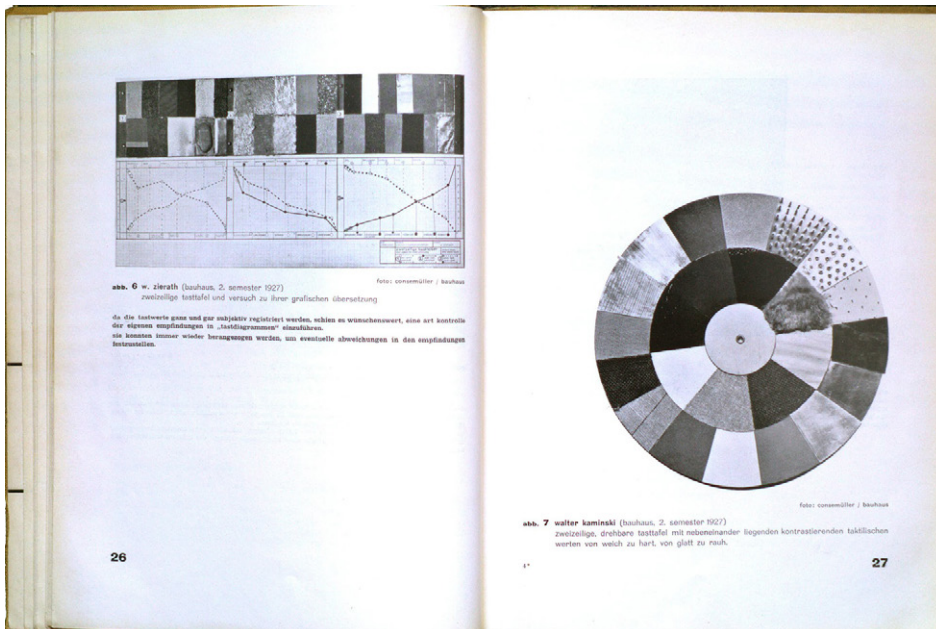
“Every action and expression of man is the sum of components founded mainly in biological structure” [...] “We are therefore much less interested today in the intensity and the quality of expressions of “art” than in the elements that determine, with the force of ruling law, our function as human beings and the forms it takes”

László Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*.³⁸

Cuatro años después de la publicación de su primer libro para la Bauhaus, Moholy-Nagy se encargó de la edición de otro nuevo volumen para la colección de libros de la escuela. Éste se publicó en 1929,³⁹ una vez que Moholy-Nagy ya había abandonado la escuela para establecer su estudio en Berlín, bajo el título de *Von Material zu Architektur*. Este trabajo, cuyos orígenes datan de su periodo en la escuela –muchos de los ejemplos empleados en el libro proceden de trabajos e investigaciones de sus alumnos– forma la base su obra más conocida, *Vision in Motion*, escrito junto con Sibyl Moholy-Nagy y publicado póstumamente con Paul Theobald en Chicago. La edición número catorce de la colección de libros de la Bauhaus estaba organizada en cuatro capítulos: “La Dimensión Pedagógica”, “El Material”, “Volumen (Escultura)” y “Espacio (Arquitectura).” Cada uno de ellos representaban los principales intereses de Moholy-Nagy, así como su fuerte compromiso con los presupuestos pedagógicos de la escuela.

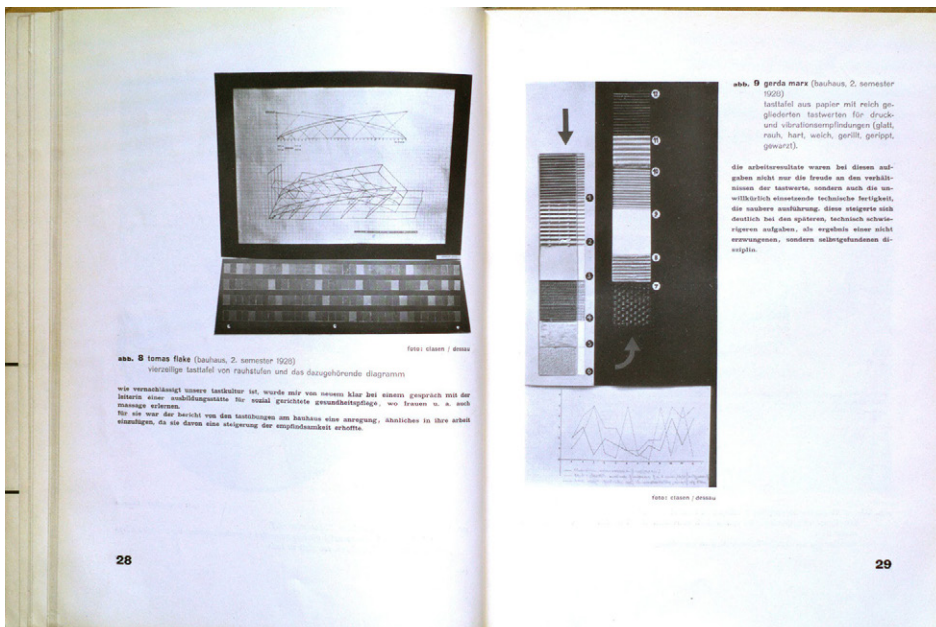
En el primer capítulo, “La Dimensión Pedagógica”, Moholy-Nagy pone especial atención en las cuestiones docentes y las pedagogías desarrolladas en la Bauhaus.⁴⁰ La escuela había intentado abordar lo que él denominó los “daños sufridos por la civilización al amparo del desarrollo tecnológico”. ¿Cómo podrían las nuevas generaciones combatir estas afecciones, y cómo beneficiarse además de la tecnología –evolución o involución– con el objetivo de intensificar las prácticas artísticas? En este sentido, Moholy-Nagy demandó a través de sus escritos una nueva actitud hacia el nuevo y dinámico contexto que le rodeaba,⁴¹ enfatizando la manera en la que la escuela había intentado responder a la coyuntura planteada entre la producción artesanal y la reproducción mecánica, y asumiendo la irrupción de la tecnología como parte de la vida diaria. Moholy-Nagy reivindicó un manual específico para el desarrollo formativo de la escuela; actitud que, como llegó a afirmar, hacía referencia a la integridad, a la totalidad del individuo, llevando a la Bauhaus al desarrollo de una capacitación manual del alumno o, al menos, a unos trabajos manuales que, además de perseguir unos cuidados propósitos educativos, ambicionaban también, paradójicamente, la creación de modelos aptos para la industria, tomando en consideración los materiales y los procesos de producción del periodo técnico al que pertenecían.⁴² Por otro lado, también alegó la importancia de un entrenamiento de la percepción capaz de introducir la experiencia sensorial en el estudio de la materia y la ciencia de los materiales: para Moholy-Nagy un posible enfoque sintético hacia el estudio de la estructura de la materia había de ser planteado a través de la experiencia directa y sensorial con los materiales.⁴³ Las experiencias sensoriales desarrolladas por Moholy-Nagy constituyen por sí mismas un paralelismo evidente con la emergencia de una nueva tectónica digital desde principios de los años noventa del siglo pasado, con la aparición de múltiples soluciones que pudiendo ser previstas de antemano, tienen el objetivo de alcanzar una perfecta simbiosis entre forma y tecnología.⁴⁴ La dialéctica entre forma y tecnología, tal y como fue entendida y abordada por Moholy-Nagy –y por extensión por la Bauhaus– fue capaz de predecir el hecho de que, tal y como ocurre hoy en día, los materiales puedan ser producidos a cualquier escala, transformando los principios tectónicos y los supuestos que guiaron la arquitectura moderna,⁴⁵ y reinventando, en definitiva, la cuestión del ornamento en la arquitectura, al auspiciar el nacimiento de una artesanía digital.

Las anteriores consideraciones nos llevan al segundo capítulo del libro (“El Material”) dedicado de hecho no a los materiales en sí mismos –o al material como entidad abstracta– sino a la materialidad del espacio, entendida no solo en base a las cualidades físicas, químicas y mecánicas del material, sino también a través de sus mediaciones técnicas y culturales. Este capítulo probablemente constituye la parte más importante



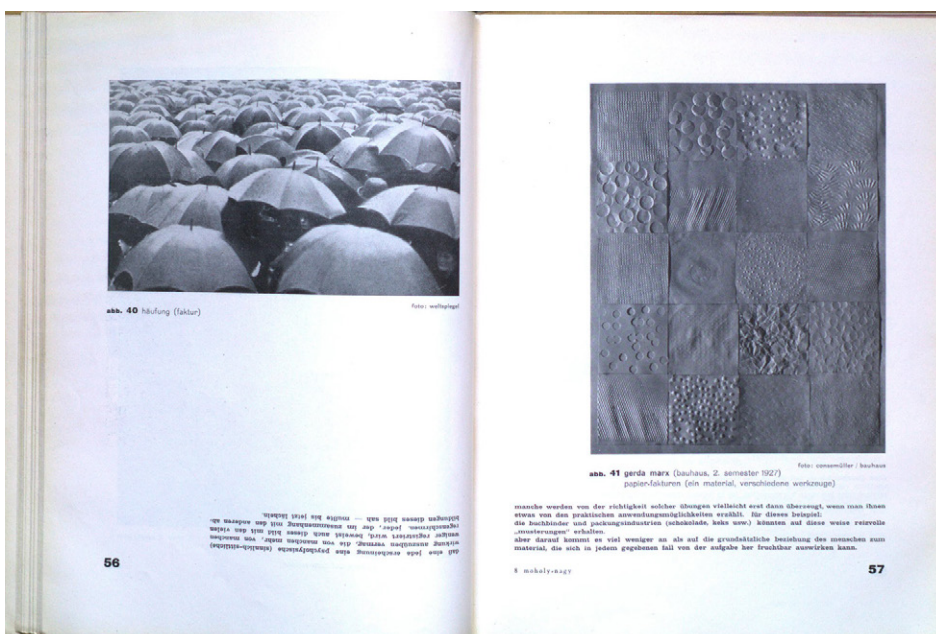
47. Johannes Itten (1888-1967) fue elegido como uno de los primeros maestros de la Bauhaus de Weimar en 1919. Hasta el curso 1922-23, fue tanto director del curso preliminar como “maestro de la forma” en todos los talleres a excepción del de cerámica, encuadernación e impresión. Itten abandonó la Bauhaus en 1923. Uno de los mayores trabajos fue el libro *Kunst der Farbe*, originalmente publicado en 1961. Edición en español bajo el título *El Arte del Color*.

48. “Since tactile experiments are registered purely subjectively, it appeared desirable to introduce a sort of check of individual perceptions in ‘touch diagrams’”. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist, op. cit.*, pp. 11.



49. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) es bien conocido por ser el autor del primer Manifiesto Futurista (*Il Manifiesto del futurismo*, Milan, 1909) así como por *Il manifesto del tattilismo* (Milan, 1921).

50. “Approaching the incorporeal is one of the major challenges of contemporary design practice. There were times –more innocent times to be sure– when this was done with very little self-consciousness and with sweeping brilliance; one thinks the work of Moholy-Magy, the Constructivists, certain filmmakers from Eisenstein to Kubrick, Buckminster Fuller, Robert Smithson, the aesthetic-philosophical urbanist movements of the late 1950s and 1960s, etc.” Kwinter, Sanford, “The Hammer and the Song”, ANY n. 23, Diagram Works, New York, 1998.



F.13. y F.14.
Páginas 26-27 y 28-29 de *Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur*.

F.15.
Páginas 56-57 de *Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur*.

51. "Besides the use of scenarios, diagrams may orient the designer among the various paths of evolution made possible by digital media. Because of their proximity to concept, and the suppression of unnecessary concrete details to which they proceed, diagrams are often perceived as pure mental schemes. This approach is inconsistent with the true nature of diagrams, namely the fact that they are inseparable from courses of action". Picon, Antoine, "Architecture and the Virtual: Towards a New Materiality", *op. cit.*, pp. 268-289.

52. "Documentarily exact photographs of material (tactile) values, the magnification of their forms of appearance, scarcely noticed before, inspire almost every observer –not only the handworker– to experiment with the tactile function". Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, *op. cit.*, pp. 26.

53. "In the universe of mechanical Reproduzierbarkeit, the identification and, in turn, the meaning of forms depended on their identity. In the new world of algorithmic, or differential, reproducibility, visual sameness is replaced by similarity. Similarity and resemblance, however, are not scientific notions, and are notoriously difficult to assess and measure. The classical tradition, which was based on imitation, tried to nail down a workable notion of similarity almost from the beginnings of Western thought. Computers engineers and cognitive scientists today are trying to do the same –for the time being with less acumen than their classical and humanists predecessors. Indeed, there is an understandable, albeit ironic, vindication in the fact that some of our contemporaries, baffled by the apparently infinite range of variations generated by algorithmic reproduction, now attribute to mass produced, identical copies some of the same nostalgic and 'auratic' value that Walter Benjamin famously conferred upon premechanical, handmade originals early in the last century, when art theory first came to terms with the logic of identical copies". Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm*, *op. cit.*, pp.101.

del libro, a buen seguro en cuanto a variedad y extensión de los contenidos, pero también en relación a sus enunciados premonitorios sobre la cuestión material del espacio –de lo tectónico al ornamento–, en sintonía con las actuales técnicas de diseño –paramétrico, termodinámico, tipológico...– y alejados del posicionamiento tectónico propio de la arquitectura moderna.⁴⁶ A través de la introducción de nuevos experimentos que trabajaban con la escala y con las distintas cualidades del material, algunos de los cuales habían sido ya practicados en la escuela de la Bauhaus –como por ejemplo aquellos desarrollados por Johannes Itten⁴⁷ en los primeros cursos–, Moholy-Nagy propuso una nueva manera de enfrentarse al espacio a través de la experiencia sensorial y la materialidad. Estudió y alentó a los alumnos a estudiar, por ejemplo, las propiedades físicas y las características mecánicas de los materiales, incorporando la experiencia física y sensorial al proceso de diseño, no tanto como una cuestión fenomenológica –rehuyendo de una adjetivación del material en términos metafóricos o poéticos– sino como una cuestión que hoy podría ser descrita como termodinámica. A este respecto, la introducción y empleo en todas aquellas investigaciones de los nuevos medios de representación y avanzadas tecnologías disponibles –la fotografía y el cine– transformaron las primeras hipótesis sobre la escala y el ornamento que se habían mantenidas casi inalterables desde el Renacimiento, anticipando también una disrupción entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y la obra de arquitectura.

Estos nuevos procesos de mediación entre el sujeto y el objeto –materiales y su materialidad– fueron ensayados mediante diferentes experimentos desarrollados por los alumnos de la escuela. Tal fue el caso, por ejemplo, de los llamados "ejercicios táctiles",⁴⁸ que ya habían sido acometidos por los futuristas –Marinetti, el líder de este grupo de vanguardia, publicó en 1921 un manifiesto que abogaba por la creación de procesos de diseño basados en valores táctiles.–⁴⁹ El vínculo entre estos experimentos sensoriales y algunas técnicas surgidas en los últimos treinta años como consecuencia de la irrupción de la tecnología, está, de alguna manera u otra, relacionado también con la introducción del diagrama en los procesos de diseño –ya sea el cine, la moda, o la arquitectura– y de producción. En cierto sentido, como ocurrió en el cine con la realización de algunas películas –con directores como Eisenstein o Kubrick–, el trabajo de Moholy-Nagy anticipó la base diagramática de la arquitectura contemporánea, soslayando lo que consideraba como el engañoso diagrama moderno y proponiendo nuevos medios de representación e información capaces de enfocarse en lo incorpóreo,⁵⁰ y en la interacción entre el espacio estático o mecánico de las vanguardias y la arquitectura moderna y el movimiento. La Bauhaus utilizó el diagrama más allá que como un mero esquema mental, entendiéndolo como una herramienta de investigación, de proyecto, capaz de orientar a los arquitectos y diseñadores entre los diferentes flujos de datos e información que ya entonces afectaban –y transformaban– los procesos de diseño.⁵¹

La fotografía, por ejemplo, objeto de estudio en el tercer capítulo de *Von Material zu Architektur*, introducía en la arquitectura nuevas capas de mediación en el sentido en el que un nuevo enfoque óptico a través de la cámara asistía a la experiencia y el entrenamiento sensorial; una idea similar a lo que luego ha sido demostrado en la era del ordenador, abordando cuestiones tales como la memoria, el tiempo, la fisicidad, el ornamento o la transferencia de energía, todas ellas encaminadas hacia la búsqueda de una nueva materialidad.⁵² Moholy-Nagy parecía estar especialmente interesado en la materia a través de las posibles escalas de observación; su interés en la textura, la geometría y el aspecto superficial, así como en otras experiencias físicas de la materia, subraya un enfoque más profundo sobre la estructura de la materia y sus procesos de obtención, fabricación y transformación, bien naturales o artificiales. Sus observaciones sobre la estructura de los materiales –macro y microscópica–, propiciadas por el uso de la fotografía, lentes de aumento y otras herramientas atienden a las ya mencionadas taxonomías del espacio. Los diferentes proyectos e investigaciones llevados a cabo junto con sus estudiantes, algunos de ellos publicados en el libro, denotan una fascinación por el estudio de la estructura del material a nivel nano y microscópico, como ocurre por ejemplo con el caso de materiales naturales como los textiles o la madera. Aquella realidad de la Bauhaus guarda mucha relación con la forma en la que se trabaja hoy en

mein besuch in der textilwerkstatt des bauhauses von josef albers

von josef albers

am 1. oktober 4.) verließ frau greta schwanitz die bauhaus- mit ihr verließ unsere unbewusst ihre tagelange leitung, der sie selbst, entsetzliche entwicklung und völlig veränderte. daß man von bauhausarbeit spricht, ist die verdienst.

die entwicklung der bauhausarbeit von josef albers

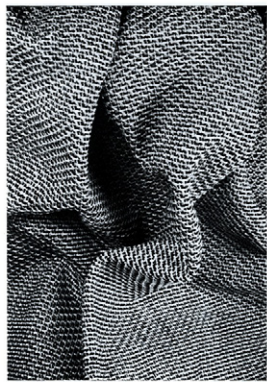
die entwicklung der bauhausarbeit von josef albers ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt. es ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt. es ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt.



F.16. Josef Albers, Textilwerkstatt des Bauhaus, 1929.



F.17. Josef Albers, Textilwerkstatt des Bauhaus, 1929.

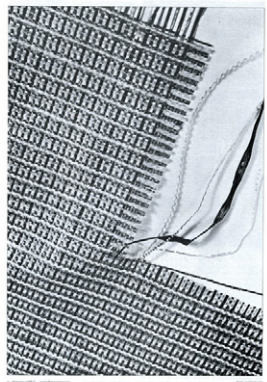


F.18. Josef Albers, Textilwerkstatt des Bauhaus, 1929.

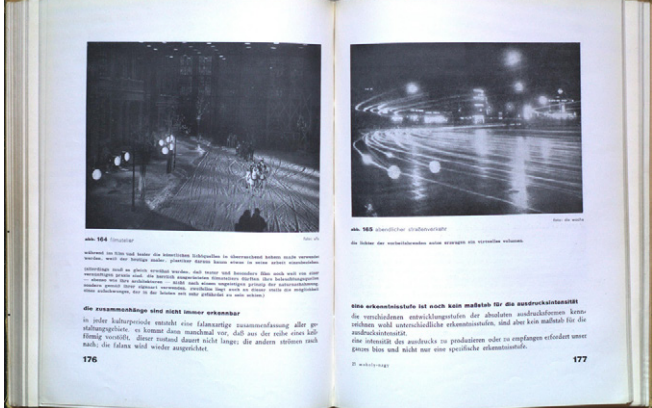
am 1. oktober 4.) verließ frau greta schwanitz die bauhaus- mit ihr verließ unsere unbewusst ihre tagelange leitung, der sie selbst, entsetzliche entwicklung und völlig veränderte. daß man von bauhausarbeit spricht, ist die verdienst.

die entwicklung der bauhausarbeit von josef albers

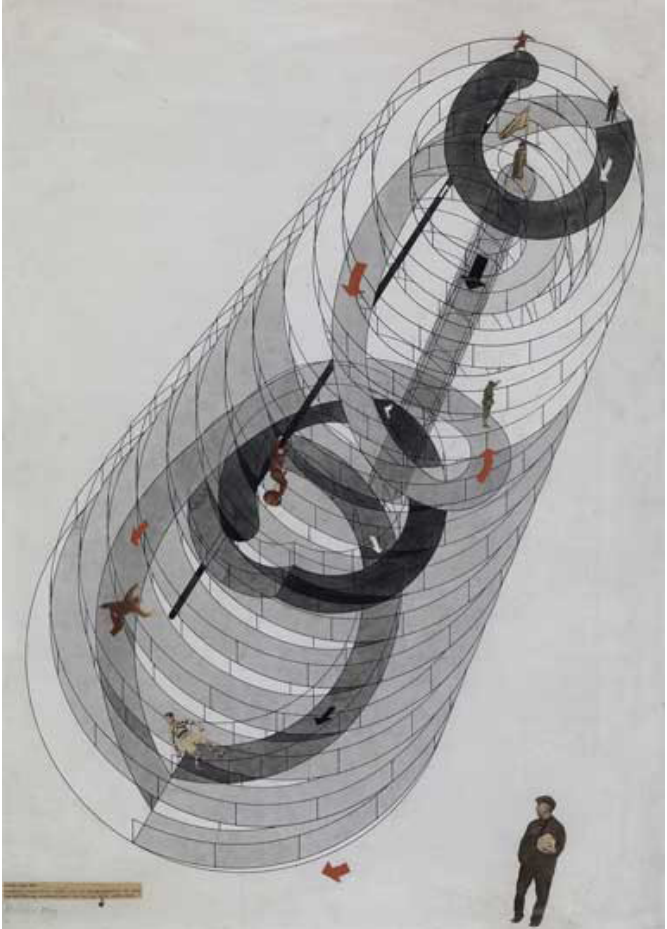
die entwicklung der bauhausarbeit von josef albers ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt. es ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt. es ist ein dokument der zeit, das die entwicklung der bauhausarbeit zeigt.



F.19. Josef Albers, Textilwerkstatt des Bauhaus, 1929.



F.20. Moholy-Nagy, Systema cinético-constructivo, 1924.



F.20. Moholy-Nagy: Sistema cinético-constructivo. Página 204 de Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur.

F.16., F.17. y F.18. Varias páginas centrales del número 2 de la revista de la Bauhaus (1931), dirigido por Josef Albers.

F.19. Páginas 176-177 de Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur.

F.20. Moholy-Nagy: Sistema cinético-constructivo. Página 204 de Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur.

día con los materiales: la ideología del laboratorio de fabricación digital (*Fab-lab*) ha transformado el taller moderno en un nuevo espacio de acción para la reproductibilidad algorítmica o diferencial.⁵³

La idea de ornamento está también presente en el trabajo de Moholy-Nagy. Definió varios conceptos, como por ejemplo el de la disposición de la masa en un determinado material (“*massing*”), descrito de manera precisa no en base a la concepción que por ejemplo la arquitectura moderna había dado a la superficie como plano a ser tratado, sino a la consideración de dicha superficie como arquitectura en sí misma. Sin ninguna duda, estos argumentos sirvieron al autor como punto de partida para introducir la función del ornamento: la correcta y creativa aplicación del material clarifica la cuestión sobre la forma funcional y la forma ornamental.⁵⁴ Se cuestiona, por tanto, la hipótesis mantenida por la arquitectura moderna en relación al ornamento y la tradición tectónica –poniendo en cuestión la máxima funcionalista: una vez que se ha cumplido con la necesidad funcional, nada queda para la ornamentación– y se plantea la relación con la reproducción mecánica, reprobando su validez e introduciendo la idea de repetición y diferencia.⁵⁵ ¿Estaba Moholy-Nagy vislumbrando las futuras consecuencias de una posible revisión de la tradición tectónica de la arquitectura moderna durante el siglo pasado? ¿Podemos encontrar una correlación, y de ser así, en qué términos, entre las actuales narrativas críticas sobre la cultura tectónica y el proyecto digital (*digital tectonics*) y los resultados de su trabajo durante su etapa de la Bauhaus?⁵⁶

Las últimas páginas de *Von Material zu Architektur* están dedicadas al espacio y al movimiento del cuerpo en el espacio. En contraste con la estática y hierática dimensión de los periodos anteriores, Moholy-Nagy reclama un entendimiento del espacio arquitectónico en términos cinéticos y dinámicos, afirmando que el espacio es la posición relativa de los cuerpos en movimiento y que, por lo tanto, la creación espacial es a su vez la creación de las relaciones que entretejen las posiciones de los cuerpos.⁵⁷ El estudio del movimiento en el espacio arquitectónico –intensificado a través de la fotografía y el cine– se convierte en una piedra de toque para armar su definición de espacio, propugnando el uso del término “espacio cinético” en vez de “espacio estático”; en otras palabras, el reconocimiento de las condiciones espaciales que no son resultado de las posiciones o relaciones dentro de un cuerpo sólido, sino que más bien consisten en flujos de movimiento visibles e invisibles, junto con los fenómenos asociados y desencadenados por ellos.⁵⁸

Anticipando el proyecto digital y trasladando conocimiento de Europa a los Estados Unidos: del ideal moderno de la Bauhaus hacia una segunda modernidad “tecno-social”

“...The education of the architects must, therefore, include the education of the eye”

György Kepes [nota manuscrita sin fechar] Kepes papers, reel 5312, frame 446. MIT.⁵⁹

Moholy-Nagy abandona la Bauhaus en 1928 y es reemplazado por Josef Albers. Es entonces cuando establece su propio estudio de tipografía, diseño de exposiciones, fotomontaje y foto-collage en Berlín. En 1933 participa en el IV Congreso de los CIAM en Atenas. Un año más tarde emigra a Ámsterdam para después trasladarse a Londres, donde permanece hasta 1937, año de su traslado definitivo a los Estados Unidos. Gracias a la recomendación de Walter Gropius –que se había convertido en director del departamento de arquitectura de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard en 1938–, Moholy-Nagy es nombrado director de la New Bauhaus de Chicago en 1937. No obstante, y debido a cuestiones económicas, esta escuela se ve forzada a cerrar un año más tarde, en 1938. A pesar de ello, en 1939 Moholy-Nagy funda la heredera de la School of Design en Chicago, reestructurada en 1944 y renombrada como Institute of Design, en la actualidad parte del Illinois Institute of Technology. Moholy-Nagy también trabaja de manera independiente como artista y diseñador hasta su fallecimiento en 1946, el mismo año en que Kepes, su antiguo colaborador, comienza a trabajar como profesor en el MIT de Boston.⁶⁰

54. “The correct and creative application for the material clarifies the question of functional and ornament form”. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist, op. cit.*, pp. 57-58.

55. “The fancied increase in value was mostly mere imitation of a once original arrangement (thereby losing its functional relationship); often mechanical repetition of one and the same form, by which an apparent – because purely external – arrangement was simulated”. *Idem*.

56. “Space creation does not consist on putting together heavy building masses, or in the formation of hollow bodies, nor in the relative positions of well-arranged volumes. Nor in arranging alongside of one another single cells of the same or different volume content. Space creation is today much more an interweaving of parts of space, which are anchored for the most part in invisible, but clearly traceable relations, moving in all dimensional directions, and in the fluctuating play of forces”. *Ibidem*, pp. 169

57. “Spatial creation is the creation of a relationship between the positions of bodies”. *Ibidem*, pp. 165.

58. “This interpretation of ‘relative positions of bodies’ –like space– for the creation of new space relations is fully expressed at the present stage of our scientific knowledge as ‘material according to strength’. Its significance for actual architecture: relation instead of mass will in probability is left to the coming generation to work out”. *Ibidem*, pp 163.

59. Vallye, Anna. “The Middleman. Kepe’s Instruments”, en Dutta, Arindam (Ed). *A Second Modernism: MIT, Architecture and the ‘Techno-Social Moment’*. SA+P Press-Department of Architecture MIT; The MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 2014, pp. 144-18.

60. Kepes también se traslada a los Estados Unidos en 1937: un año después de moverse de Alemania a Londres, ciudad donde Moholy-Nagy había instalado su nuevo estudio. Trabajaron juntos hasta el fallecimiento de Moholy-Nagy.

63. "Where design and the professional education of architects were also articulated as a discipline of intellectual research, analysis and invention". Vallye, A., "The Middleman. Kepes's Instruments", *op. cit.*, pp. 146.

64. "Rejecting a focus on immediate industrial productions, MIT assimilated the liberal arts educational model at the undergraduate level and promoted basic science in graduate and post graduate research. No longer a practical servant to industry, the Institute would dedicate itself to the broader and more abstract purpose of service to the nation. The transition involved a development of a new logic of instrumentality capable of articulating relationships between knowledge production and citizenship". *Ibidem*.

65. Kepes trabajó en el MIT durante treinta y un años, entre 1946 y 1977. "The educational program Kepes was invited to establish at MIT under the placeholder of 'drawing' was developed during his years of teaching at the New Bauhaus in Chicago as a course of Visual Fundamentals, and it was encapsulated in his *Language of Vision*, published in 1944." *Ibidem*, pp. 154.

66. Kepes, György, *The Language of Vision*, Chicago, Pual Theobald and Company, 1944.

67. "Gestalt physiology activated vision a creative process, rather than a static reflection of physical reality". *Ibidem*, pp. 154.

68. Kepes, Geörgy. *The MIT Years, 1945-1977*, Cambridge, MA, MIT Press, 1978.

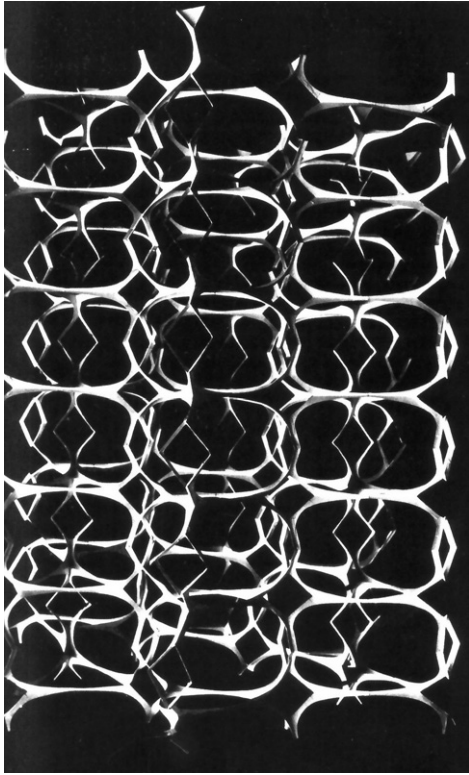
69. Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*, Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 1999]. Véase también: Leach, Neil, *Camouflage*, Cambridge, MA y Londres, MIT Press, 2006..

70. Kepes, Geörgy. *The MIT Years, 1945-1977*, *op. cit.*

71. "The largest share of any US university in the postwar period", Vallye, A., "The Middleman. Kepes's Instruments", *op. cit.*, pp. 162.

Ha sido ya objeto de múltiples investigaciones la influencia ejercida por la Bauhaus –así como los procesos a través de los cuales dicha influencia o traslado de conocimiento llegó a implementarse– en los programas docentes institucionales de las escuelas de arte, diseño y arquitectura en Norteamérica.⁶¹ Muchos profesores y pioneros de la arquitectura moderna en Europa se trasladaron de Europa a los Estados Unidos en los años previos, durante o inmediatamente después a la Segunda Guerra Mundial.⁶² En el caso de Moholy-Nagy, una continuación de su legado y del trabajo de su primera etapa europea, se debe a las investigaciones desplegadas por Kepes en el MIT, a diferencia de lo que pudo ocurrir con otros maestros de la Bauhaus exiliados. La empresa entre Moholy-Nagy y Kepes nos permite trazar con facilidad una línea entre el contexto europeo de las vanguardias artísticas –después de la Gran Guerra– y aquellas condiciones desarrolladas en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial; esto es, desde la fundación de la Bauhaus en 1919 a la creación del Center for Advanced Visual Studies del MIT en 1986.⁶³ A este respecto, tiene sentido estudiar el legado de Kepes en el MIT, asociado a la cultura material de la Bauhaus. Después de la Segunda Guerra Mundial este instituto estaba transformando su currículo educativo desde una base ya establecida como escuela de ingeniería hacia la conversión en un centro de investigación con base científica y tecnológica. Rechazando un enfoque inmediato sobre las producciones industriales, el MIT asimiló el *liberal arts educational model* para los estudios de grado y promovió las ciencias básicas en las investigaciones de grado y postgrado. Abandonando un práctico servilismo para con la industria –militar, por ejemplo–, el instituto dedicaría sus esfuerzos hacia un propósito más amplio y abstracto de servicio a la nación estadounidense. Esta transición, enmarcada ya en un estadio político y social distinto, el de la Guerra Fría y el de las revoluciones sociales de los años sesenta, implicó el desarrollo de una nueva lógica instrumental capaz de articular relaciones bidireccionales entre la producción de conocimiento y la ciudadanía.⁶⁴ El MIT supuso por lo tanto para Kepes un terreno fértil sobre el cual poder implementar y trasladar sus investigaciones a largo plazo, tanto sus inicios con Moholy-Nagy en torno a la percepción visual del espacio, como sus propias consideraciones sobre arte y arquitectura, siempre entendidas como una forma de conocimiento instrumental y aplicado.⁶⁵

La publicación en 1944 de *Language of Vision*⁶⁶ avanza una nueva filosofía de la imagen que propone la búsqueda de un instrumento de indexación propio, con el fin de armar una tecnología visual del conocimiento. Las teorías de Kepes se vieron también decisivamente influenciadas por la psicología perceptiva de la Gestalt.⁶⁷ Estos vínculos habían sido ya desarrollados por Moholy-Nagy a través de la fotografía y las capacitaciones sensoriales trabajadas en la Bauhaus, reclamando una conjunción entre la visión real del ojo humano y la visión artificial –a través de los medios mecánicos–, y una adelantada disolución de los límites entre naturaleza y artificio –tecnología–. A este respecto y con el objetivo de ilustrar el nuevo compromiso del paradigma técnico-social anteriormente mencionado en relación al trabajo de Kepes y el MIT, habría que mencionar sus colaboraciones con el ejército y el mundo militar. Moholy-Nagy y Kepes colaboraron en varias ocasiones con el llamado aparato de guerra –aquel que proponía y enfatizaba, después de 1945, una perfecta simbiosis entre guerra y tecnología. Kepes trabajó, por ejemplo, en 1942,⁶⁸ bajo los auspicios del ejército de los Estados Unidos en el estudio de posibles formas de camuflaje civil.⁶⁹ Estos trabajos centrados en defensa civil –asociado a cierto humanismo tecnológico, en sintonía con la ideología del MIT– le dieron la oportunidad de trabajar con grandes agencias donde pudo probar sus ideas. Volando sobre la ciudad de Chicago por la noche, por ejemplo, Kepes pudo transformar sus ideas acerca del “arte ambiental” y el mapeo o los procesos de cartografiado a gran escala, participando del debate sobre los sistemas de información geográfica (SIG). Una de sus propuestas planteaba disponer de una amplia red de cables y luces y hacerlas flotar sobre el Lago Michigan, con el objetivo de confundir a posibles bombarderos que atacaran de noche, extendiendo la trama de la ciudad hacia el lago y proporcionando así un falso objetivo para los bombardeos.⁷⁰ En este sentido, no es casual, por ejemplo, que el MIT recibiera importantes subvenciones provenientes del Departamento de Defensa –la mayor de las subvenciones jamás recibida por una universidad estadounidense durante el periodo de postguerra.⁷¹ En efecto, la cuestión planteada resulta clara: la correspondencia entre los postulados de la Bauhaus en relación a la percepción –no solo visual– y la nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) a través del uso



F.24.
Trabajo de los
estudiantes del curso
"Form and Design" del
MIT. Fuente: György
Kepes, ed., *Education
of Vision* (New York:
George Braziller, 1965).

F.25.
György Kepes, *Kinetic
Light Mural*, KLM
Office, New York, 1959.

BIBLIOGRAFÍA:

ALOF SIN, Anthony: *American Modernism's Challenge to the Beaux-Arts*. En OCKMAN, Joan: *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press Ed., Cambridge y Londres, 2012.

BERGDOLL, Barry;
DICKERMAN, Leah: *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*. Museum of Modern Art Ed., New York, 2010.

CARPO, Mario: *The Alphabet and the Algorithm*. The MIT Press Ed., Cambridge MA, 2011.

CARPO, Mario: *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*. AD Reader, John Wiley & Sons Ltd Ed., Chichester, 2013.

DUTTA, Arindam: *A Second Modernism: MIT, Architecture and the 'Techno-Social Moment'*. The MIT Press Ed., Cambridge, MA, 2013.

GROPIUS, Walter: *The New Architecture and the Bauhaus*. Faber and Faber Ed., Londres, 1935.

KEPES, György: *The Language of Vision*. Pual Theobald and Company Ed., Chicago, 1944.

KEPES, György: *The MIT Years, 1945-1977*. The MIT Press Ed., Cambridge MA, 1978.

LEACH, Neil: *The Anaesthetics of Architecture*. The MIT Press Ed., Cambridge MA and London, 1999.

MOHOLY-NAGY, Lazslo: *Pintura, fotografía, cine: y otros escritos sobre fotografía*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 2005 [Original: *Malerei, Fotografie, Film*, En *Bauhausbücher*, 8, Albert Langen Ed., Munich, 1925].

MOHOLY-NAGY, Lazslo: *La Nueva Vision y Reseña de un artista*. Infinito Ed., Buenos Aires, 1963 [Original: *Von Material zu Architektur*, En *Bauhausbücher*, 14, Albert Langen Ed., Munich, 1929].

OCKMAN, Joan; SACHS, Avigail: *Modernism Takes Command*. En OCKMAN, Joan: *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press Ed., Cambridge y Londres, 2012.

PICON, Antoine: *Architecture and the Virtual: Towards a New Materiality*. En SYKES, A. Krista: *Constructing a New Agenda: architectural Theory 1993-2009*. Princeton Architectural Press Ed., Nueva York, 2010.

PICON, Antoine: *Digital Culture in Architecture. An introduction of the design professions*. Birkhäuser Ed., Basel, 2010.

72. Eisenman, Peter, "Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media", *Domus* 734 (enero de 1992), pp. 17-24.

73. "The correspondence between the physical and the physic-cognitive environment that Kepes focused on articulating at the MIT was essential to the translation of professional skill into social value in the training of the citizen-architect". *Ibidem*, pp. 156.

de los nuevos medios de representación y producción, su posterior traslado a los Estados Unidos –a través de Moholy-Nagy y Kepes– y su actualización en el actual debate sobre diseño digital. ¿Cómo dibujar, por tanto, una base común entre los planteamientos de diseño (*gestaltung*) de la Bauhaus, el contexto tecno-social en que se desarrolla el trabajo de Kepes en el MIT, y la mencionada coyuntura líquida y digital de nuestro tiempo?

En definitiva, la pertinencia de estas correspondencias está hoy justificada en la búsqueda de estrategias teóricas para una práctica proyectual desarrollada directa o tangencialmente sobre la base del paradigma digital, que desde principios de los años noventa ha invadido la cultura arquitectónica a nivel de producción profesional y académica. ¿Cuáles son las referencias históricas que hacen legible el "giro digital" (*"the digital turn"*)? ¿En base a qué criterios históricos se ha consolidado una teoría sobre el tema? Habiendo asumido el hecho de que el soporte físico de la arquitectura ha cambiado –la alteración en los procesos y sistemas de construcción, la atención puesta sobre el territorio en detrimento del objeto...–, ¿de qué manera ha afectado la emergencia de las técnicas y soportes digitales a la manera en la que pensamos la arquitectura?

Los supuestos planteados –sus vínculos y transferencias– encuentran condiciones históricas y teóricas para justificar cómo, cuándo y de qué manera la emergencia de lo digital está enraizada en las experiencias pedagógicas desarrolladas en la Bauhaus –la transición entre la variabilidad artesanal y la identidad mecánica– y como existe una vinculación entre aquellos planteamientos y los desarrollados por Kepes en los Estados Unidos. En un contexto mayor, estas condiciones luchan por superar el debate de la reproducibilidad mecánica, planteados por Benjamin en relación a la obra de arte, frente a los supuestos de la variabilidad artesanal; en otras palabras, la diferencia entre la copia mecánica y la copia digital, estando esta última en constante proceso de cambio y transformación. La dialéctica entre la copia mecánica y la digital tiene su correlación arquitectónica: la visión antropocéntrica del espacio frente a la ruptura del orden cartesiano.⁷² Esta misma dialéctica es la que se establece entre los modelos que han construido los programas docentes de las escuelas europeas y norteamericanas: del modelo *Beaux Arts* al modelo politécnico, del modelo de la Bauhaus y la idea del laboratorio para la forma al modelo *Arts & Crafts* en la encrucijada de la producción industrial; y, finalmente, el modelo tecno-social. Las figuras de Moholy-Nagy y Kepes aparecen como referencias que vienen a entender dichas dialécticas y su trabajo conjunto puede llegar a entenderse en términos de manifiesto pre-digital. ¿Cuáles son, por ejemplo, las convergencias entre las condiciones teóricas que enmarcaron el trabajo de ambos? Habiendo ya demostrado la importancia de lo social en la formación del arquitecto o diseñador⁷³, ¿cómo debería de enfrentarse la disciplina y la profesión al cambio de condiciones –de sólidas a líquidas, de mecánicas a digitales– en el entorno educacional universitario? Si la era mecánica y tecnológica, como bien probaron Moholy-Nagy primero y Kepes después, fue capaz de armar una nueva práctica visual, una nueva objetividad, ¿de qué ha de servirse ahora lo digital para el desarrollo de una arquitectura no-lineal después de la era de la imprenta? y ¿cómo es esto viable y cómo se manifiesta ya en las diferentes escuelas de arquitectura y diseño?

Bauhaus / Digital / László Moholy-Nagy / György Kepes / Fotografía / Cine / Materialidad

Bauhaus vs Burg Giebichenstein.

Dos modelos enfrentados

Pablo López Martín

La escuela de la Bauhaus fue sin duda la gran aglutinadora de los máximos representantes de la vanguardia artística y arquitectónica en Alemania. Supuso, a todas luces, el epicentro cultural en la década de 1920, y una institución clave para el entendimiento de la modernidad en las artes europeas. Sin embargo y sin menoscabar su decisiva influencia, es discutible uno de los méritos que se le atribuyen: la radical novedad de su programa docente. Casi cuatro años antes de que Gropius redactara el manifiesto fundacional de la escuela en abril de 1919, ya estaba en marcha otra escuela de arte en Halle, que posteriormente recibiría el nombre de *Burg Giebichenstein*, y que supuso un claro precedente de los objetivos pedagógicos de la Bauhaus y de su particular forma de entender la enseñanza de las artes como un acto de creación colectiva en torno a la arquitectura.

Bauhaus
Burg Giebichenstein
Gropius
Thiersch
Artesanal

Bauhaus School was undoubtedly the great umbrella of the leading representatives of artistic and architectural avant-garde in Germany. It was clearly the cultural epicenter of the western world, between 1919 and 1933 and a key institution for the understanding of modernity in European art. However, without impairing its decisive influence, it is debatable one of the merits attributed to this school: the radical novelty of his teaching program. Nearly four years before Gropius draft the founding manifesto of the school in April 1919, was already running another art school in Halle, which later would be named Burg Giebichenstein, which was a clear precedent to the educational objectives of the Bauhaus and its particular way of understanding the teaching of the arts as a collective creation around the architecture.

Bauhaus
Burg Giebichenstein
Gropius
Thiersch
Crafts



F.01.
Maestros de la Bauhaus en la cubierta del edificio de Dessau, 1926. Autor desconocido. Centre Pompidou, París.

Pablo López Martín

Doctor arquitecto jefe de diseño en la firma AGi y ejerce docencia e investigación en la Universidad Antonio de Nebrija.

En 1911 tuvo lugar en la pequeña localidad alemana de Märkl, perteneciente al estado federado de Renania del Norte, un congreso de la asociación de artistas y artesanos conocida como Deutsche Werkbund. La agrupación fue fundada en 1907 y tenía como fin último llevar a cotas de excelencia la producción industrial alemana. El objetivo del congreso era debatir sobre la forma de espiritualizar la producción de la arquitectura y las artes aplicadas, en torno a cuya decadencia existía ya un amplio consenso. Su fundador Herman Muthesius (1861-1927), arquitecto, escritor y diplomático alemán, intervino con un decisivo discurso titulado “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”) que tuvo una inmediata repercusión sobre la receptiva audiencia. Entre los asistentes al congreso se encontraba un grupo de jóvenes, aún desconocidos: Mies van der Rohe, Walter Gropius o Bruno Taut, llamados todos ellos a liderar el futuro de la disciplina arquitectónica germana y europea en las siguientes décadas.

Muthesius había sido destinado quince años antes a la embajada alemana en Londres como agregado cultural. Su misión fue entonces la de estudiar las claves de la producción industrial inglesa, muy superior a la alemana en aquellos momentos, para poder después implantarlas en la arquitectura y las artes aplicadas de su país de origen. Si bien en su discurso de 1911 Muthesius reconoce como positivo el gran camino ya recorrido hasta ese momento en cuestiones como la sinceridad en los materiales empleados o las técnicas de producción¹, también señala que la decadencia del hombre actual con respecto a épocas anteriores reside en la pérdida de sensibilidad artística, dándose de forma más palpable en el terreno de la arquitectura. En el mismo siglo en que los “avances constructivos y la técnica empujaban la actividad artística hacia tareas más elevadas y magníficas”², la sensibilidad artística se había desvanecido con una expresión formal desdibujada entre las imitaciones del pasado o “esa moda de invernaderos” que había desembocado en la que consideraba la monstruosidad del *Jugendstil* o *Art Nouveau*. Era por tanto urgente la definición de una expresión formal para la nueva arquitectura alemana sin traicionar el espíritu de la época.

En los ocho años que separan este discurso y la fundación de la Bauhaus en 1919, el grupo de jóvenes asistentes al congreso llegaron a capitanear la vanguardia arquitectónica del país y a ocupar cargos relevantes en las instituciones alemanas, lo que supuso que ejercerían una clara influencia en el devenir de la disciplina. El discurso caló profundamente en un joven Walter Gropius (1883-1969) que recoge el guante de ese desafío lanzado por Muthesius y lo convierte en un proyecto docente. En 1919, Gropius funde en Weimar la antigua *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas) de Henri van de Velde y la *Grossherzoglich* (Academia Sajona de Bellas Artes) para crear una nueva escuela: la Bauhaus. A mediados de abril de 1919 y recién nombrado director, Gropius escribe a su madre y la informa: “he tomado posesión de mi cargo y en dos días he cumplido todo lo que me he propuesto: el nombramiento de cuatro artistas radicales en el claustro de la universidad y la autorización de mi esquema radical docente por parte del gobierno”³. En su manifiesto fundacional, de esa misma fecha, deja patente cuáles son los principios que regirán esta nueva escuela:

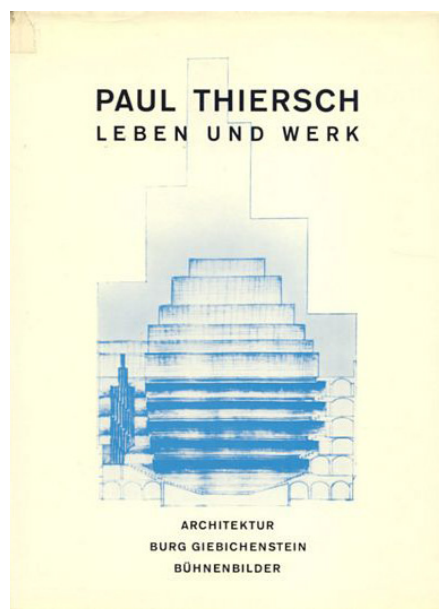
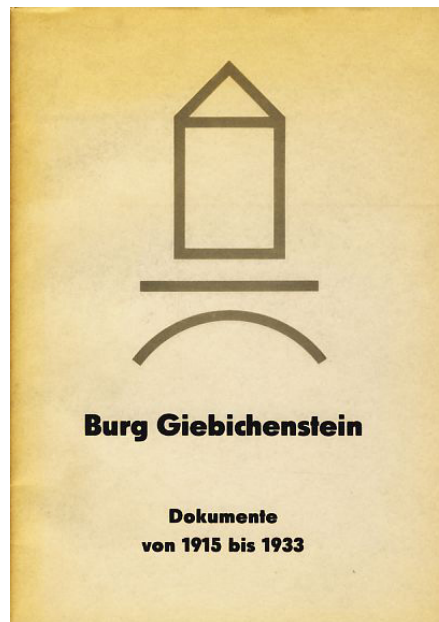
“El objetivo de toda actividad plástica es la construcción [...] no existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano [...]. ¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! [...] Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe”.

Estas proclamas de tintes revolucionarios magníficamente ilustradas por la catedral del socialismo de Lyonel Feininger (1871-1956), templo de la nueva fe enunciada por Gropius, confeccionaron un panfleto capaz de sugestionar a jóvenes de toda Europa central. Muchos de ellos abandonarían sus formaciones artísticas regladas y académicas. Un caso paradigmático sería el de Marcel Breuer (1902-1981), que abandonaría gustosamente la *Kunstakademie* de Viena para dejarse seducir por la promesa de un experimento docente y pedagógico que estaba a punto de ponerse en marcha. Pero llegados a este punto cabría

1. Como señala Pevsner en *Pioneros del Diseño Moderno*, era signo distintivo de esos tiempos la depauperación progresiva de la producción de objetos como consecuencia de un mal entendimiento de las posibilidades que la producción en masa e industrial podían ofrecer: “Gracias a las nuevas máquinas, los fabricantes estaban en condiciones de lanzar al mercado miles de artículos baratos empleando el mismo tiempo y el mismo coste que se precisaba antes para producir un solo objeto bien hecho. En todos los sectores de la industria se alteraba la naturaleza de los materiales y de la técnica.”

2. Extraído del discurso de Muthesius “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”) de 1911, que apareció transcrito al año siguiente en el Anuario de la Werkbund (Jena, 1912). Se ha tomado la traducción ofrecida por José Manuel García Roig en *La “Deutscher Werkbund”, técnica y cultura: el debate alemán en la “werkbund” a través de los textos*. Cuaderno de notas, nº 3, 1995.

3. ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk* (Walter Gropius. El hombre y su obra). Berlín: Mann, 1883, p.212.



F.02.
Fotografía de Paul Thiersch y de las publicaciones acerca de su trabajo al frente de la escuela Burg Giebichenstein.

preguntarse, ¿fue realmente la Bauhaus pionera en establecer una equivalencia entre artistas y artesanos y hacerles trabajar en torno a la arquitectura de forma colectiva? ¿No hubo ninguna otra escuela que al calor de los congresos de la Deutscher Werkbund propugnara la muerte del “arte de salón” y reivindicara un arte proyectado sobre el espacio construido con anterioridad?

Thiersch-Gropius. Coincidencias biográficas y analogías docentes.

Entre los asistentes a aquel congreso de la Werkbund en 1911, además de Taut, Gropius y Mies, también estaba presente otro joven arquitecto muniqués, este mucho menos célebre que sus compañeros de generación, llamado Paul Thiersch (1879-1928). En 1915 – cuatro años antes de la fundación de la Bauhaus– Thiersch ya había asumido la dirección de una Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Halle, una modesta población del estado de Sajonia-Anhalt a las orillas del río Saale. Esta escuela tomará a partir del año 1921 el nombre del castillo donde se traslada de forma definitiva, Burg Giebichenstein, y será este el nombre que llegue hasta nuestros días⁴. El centro había sido fundado en 1879 pero es sólo a partir de la renovación profunda llevada a cabo por Paul Thiersch cuando se convierte en una escuela vanguardista para la formación de artesanos.

Thiersch accedió a la dirección del centro después de superar un proceso de selección en el que participaron otros setenta y cinco aspirantes, con una propuesta docente radical que transformaba el sistema educativo que hasta el momento se estaba siguiendo. Thiersch transformó la escuela de artesanía de Halle en una moderna escuela de artes aplicadas, siguiendo las directrices de la Federación de Trabajo Alemán –inspirada precisamente por la Werkbund⁵– y estableciendo de forma pionera un curso profesional específico en arquitectura y diseño de interiores –cosa que no se dio en la Bauhaus hasta 1927, época de Hannes Meyer en Dessau. Thiersch puso el foco de la formación en la idea de “obra de arte total” en torno a la arquitectura, lo que implicaba una cierta creatividad colectiva y la necesaria interrelación de las artes. Estableció clases gratuitas de pintura, gráfica, escultura y arquitectura, creando un centro que impulsaba la formación plural más allá de lo que lo hacía ninguna escuela de artes aplicadas al uso, bajo el lema acuñado por su director e ideólogo: “artesanía y arquitectura han de ser llevados a una única unidad”⁶.

Es significativo como la gran similitud entre los objetivos pedagógicos de ambas escuelas corrieran paralelos a las coincidencias biográficas que se daban entre sus dos fundadores. Así, Paul Thiersch nace en Múnich en 1879, tan sólo cuatro años antes de que lo hiciera Walter Gropius en Berlín. Ambos crecieron en el seno de una familia acomodada y de inquietudes artísticas y académicas, criándose en un marco de claro carácter urbano. Los padres de ambos fueron arquitectos, y en el caso de Thiersch también lo fue su tío Friedrich von Thiersch, profesor de la Universidad Técnica de Múnich, especialmente célebre por sus estudios sobre las proporciones en arquitectura. El padre de Gropius le inculcó a éste el amor por Schinkel, que ambos profesaban –Thiersch y el propio Gropius– y que también les acercaba a las preferencias de Muthesius, referencia ineludible. Estas preferencias evidenciaban una predilección por la sencillez y la inmediatez y un rechazo hacia lo sobrecargado y sentimental en la arquitectura⁷.

Thiersch obtuvo una formación heterogénea que se repartió entre diferentes centros: estudió hasta 1900 en el Technikum de Winterthur, el curso siguiente en la Escuela de Artes de Basilea y durante el periodo de 1901 a 1904 en la Universidad Técnica de Múnich. De manera similar, Gropius repartió su formación entre esta última escuela y la de Berlín. La formación de ambas figuras fue por tanto netamente académica, en contraposición con otros personajes relevantes de la arquitectura de esos años como Henri van de Velde, Richard Riemerschmid, Mies van der Rohe, o en la siguiente generación, Marcel Breuer. Todas estas figuras jamás tuvieron una formación específica de arquitectura y accedieron a la profesión a través de un tránsito por las diferentes escalas que en ella confluyen, comenzando con el trabajo manual sobre el material y la exploración de sus capacidades.

4. A la producción de esta escuela y su relevancia en la revolución pedagógica de las artes en Europa se le dedicó una exposición en 2011 en el Museo Nacional de Artes Decorativas con el título “Bauhaus y Burg Giebichenstein. La educación como modelo”.

5. La influencia de la Werkbund se hace notable en el mundo académico alemán produciéndose en esta época muchas renovaciones en las cúpulas directivas de los centros de enseñanza artística por toda Alemania: Peter Behrens fue encargado de reformar la Academia de Düsseldorf, Hans Poelzig la de Breslau, Bruno Paul la Escuela Superior de Berlín, Otto Pankok la Escuela de Artes y Oficios de Stuttgart, y Henry van de Velde tuvo a su cargo Weimar.

6. DOLGNER, Ángela. *Burg Giebichenstein : die halle'sche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Burg Giebichenstein: la Escuela de Arte de Halle desde sus comienzos hasta el presente). Moritzburg Galería Nacional: Burg Giebichenstein - Universidad de Arte y Diseño de Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1993, p.215.

7. Tal y como le relata Gropius en una carta a su madre fechada en enero de 1919 y recogida en: ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Berlín: Mann, 1983, p.38.



F.03.
Retrato de Paul
Thiersch. Retrato de
Walter Gropius de
1928. Autor: E. Bieber.
Archivo de la Bauhaus.

La formación reglada de la disciplina arquitectónica se asentaba en los tratados, tomados éstos como soporte de conocimiento y aprendizaje, comúnmente aceptados en Europa. El tratadismo no sólo encumbró aquellos edificios históricos que ya habían sido considerados excelsos y que por ello merecían ser visitados y analizados, sino que a la postre los convirtió también en canónicos y dignos de ser reproducidos. Estos edificios históricos eran por tanto presentados como objetos netamente abstractos. Eran, en consecuencia, productos de la composición y la geometría pura, y de esta forma aparecían desvinculados de cualquier emplazamiento, contexto o materialidad. Después, a ese ejercicio netamente intelectual en que se había convertido la arquitectura, se le asignaba un código material que fuera capaz de devolverlo a la contingencia física. El aprendizaje de la arquitectura, que anteriormente había sido algo completamente ligado a la obra y a los maestros canteros, había aceptado una profunda distorsión: se había sustituido por el aprendizaje de iconografía de arquitectura.

Los arquitectos de los que estamos hablando tuvieron un acercamiento a la profesión completamente inverso. Sus primeros contactos con la disciplina fueron precisamente a raíz del contacto directo con los materiales: Breuer en el taller de carpintería de la Bauhaus, donde trabajó indistintamente con la madera y el acero, van de Velde a través de la ilustración y la ebanistería, o en el caso de Mies, con la piedra en el taller de cantería de su padre en Aquisgrán. Esta condición se hará muy patente en este último arquitecto a lo largo de toda su producción escrita y construida, pero muy especialmente en los primeros cinco proyectos que supusieron su ingreso definitivo en la modernidad. Los célebres cinco proyectos teóricos que le otorgarán a Mies una posición relevante en el panorama arquitectónico europeo del momento serán el edificio de oficinas de hormigón, los dos rascacielos de vidrio, la casa de campo de ladrillo y la casa de hormigón. Todos ellos subrayan desde su propio enunciado la presencia de un material como punto de partida, como si ésta se tratara de la decisión primigenia sobre la que habrán de gravitar todas las demás de forma consecuente. Se trata del preludio de una nueva forma de proyectar que otorga a la presencia material, plenamente física pero incorpórea, un papel predominante.

Sin embargo y como ya se señaló anteriormente, a pesar de tener una educación específica, reglada y canónica en arquitectura, tanto Thiersch como Gropius desarrollan una especial sensibilidad hacia los trabajos artesanales con la convicción de encontrar ahí el método proyectual de una nueva época. “La forma nueva” aludida por Muthesius surgiría de la optimización de las capacidades de cada material, susceptibles de reformular por sí solos los tipos tradicionalmente establecidos. Esa toma de conciencia simultánea en Gropius y Thiersch sobre el papel decisivo de la formación como herramienta para moldear una nueva arquitectura resulta difícil de entenderse como fortuita. Muy probablemente encontremos una explicación en la coincidencia de ambos con otra figura de formación no arquitectónica y que acabaría, como las anteriores que hemos visto, influyendo decisivamente en la disciplina: Peter Behrens (1869-1940). La formación de Behrens fue también puramente artística a través de las Escuelas de Arte de Karlsruhe y Düsseldorf, donde trabajó como director de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios), para posteriormente desembocar en la disciplina arquitectónica, que siempre ejerció de forma autodidacta.

Una vez concluidos sus estudios en Munich, Thiersch se trasladó a Berlín, donde llegó a ostentar el cargo de director de la oficina de Peter Behrens en 1906. Behrens descubrió pronto su talento a través de los dibujos y acuarelas que le presentó para acceder al puesto, y depositó sobre él una gran confianza no sólo en cuanto al funcionamiento interno de la oficina sino confiándole también la gestión de acuerdos comerciales. Sin embargo, al cabo de medio año se produjo un fuerte desacuerdo entre ambos en el plano personal que llevó a Thiersch a abandonar la oficina:

“Los requisitos de Behrens llegaron a superar toda consideración humana y personal”, aduciría Thiersch para luego acusarle de “terrorismo incluso en las cosas más nimias”⁸.

8. *Ibidem*, p.217.



F.04.
Paul Thiersch,
graneros en Rittergut
Pölzigen (Berlinche),
1912. Archivo de la
Burg.

F.05.
Walter Gropius,
granero y casas
Mirostawiec en
Pomerania, Busch-
Reisinger, 1913-
1914. Museo de
la Universidad de
Harvard, a partir de:
Nerdinger 1996.



Por su parte, Gropius llegaría al estudio de Behrens bajo la mediación de Kalr-Ernst Osthaus y accedería al cargo de director de la oficina -posteriormente compartido con Mies- al año siguiente de la renuncia de Thiersch. Después de tres años bajo la tutela de Behrens (1907-1910) abandona también la oficina entre grandes disputas. Thiersch, por su parte, después de su paso por la oficina de Behrens iría a recalar al estudio de Bruno Paul en Berlín hasta 1910. Ambos ingresan en ese mismo año en la Werkbund y lo hacen de forma activa, puesto que Gropius pronto celebra diversas conferencias sobre la producción industrial y Thiersch comienza a enseñar a tiempo parcial en el Museo de Artes Decorativas y en la Escuela Secundaria de Arte Decorativo.

De forma coherente también observaremos grandes analogías entre la producción arquitectónica de ambas figuras. Especialmente patente se hace en sus primeras creaciones, como las *casas-granero* que ambos realizarán en las localidades de Rittergut Pölzigen y Mirosławiec en Pomerania, entre los años 1912 y 1914. También encontraremos similitudes en sus interiores, instalados en el refinado gusto vienés en el que ambos se habían formado, patentes tanto en el salón de la Exposición de Artes decorativas de Dresde (1906) en el caso de Thiersch, como en el vestíbulo del edificio Fagus Leine (1911), de Gropius. No obstante, intervenciones tan brillantes, audaces y prematuras como la Fábrica Fagus (1911-1914) o la exposición del Werkbund en Colonia (1914) abren una brecha entre ambas figuras. Si bien es cierto que el hangar del aeropuerto Halle-Leipzig en Schkeuditz (1926), obra de Thiersch, está muy en consonancia con lo propuesto por Gropius en edificios como la propia escuela de Dessau, no es menos cierto que estas ideas llegaron con diez años de retraso con respecto a la factoría de Alfeld con la que Gropius se dio a conocer. Thiersch se encontraba en esos momentos muy apegado aún a posturas neoclásicas, herencia de su formación schinkeliana, y también a la arquitectura residencial de Behrens, por los años en que había coincidido con él, como se puede comprobar en la Landhaus Sylva en Niepölzig (Berlínchen) de 1912.

El precedente de Halle

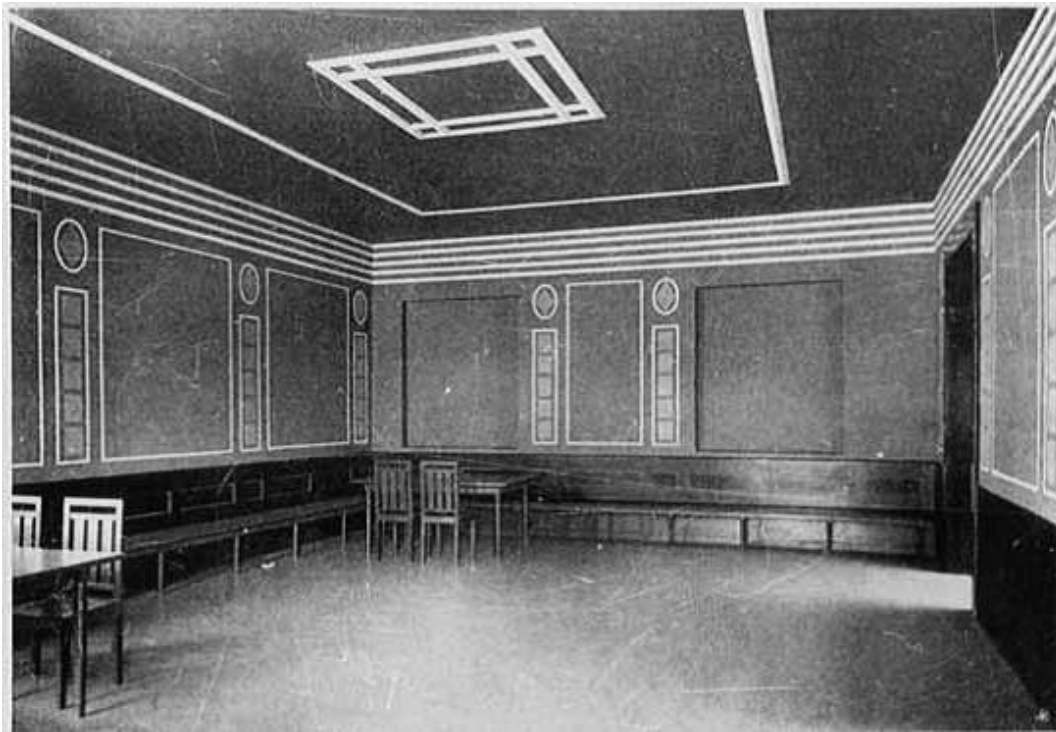
Sin embargo, como ya mencionamos, esto no fue obstáculo para que Paul Thiersch, en parte gracias a la mediación de Bruno Paul, consiguiese alzarse con el puesto de director de la Escuela de Halle por encima de un numeroso grupo de aspirantes, algunos de ellos tan reputados como Joseph Maria Olbrich, Wilhem Wagner o Franz Schwechten. El novedoso programa docente que Thiersch presentó le sirvió para prevalecer por delante de los otros candidatos y éste ya contenía muchas de las ideas posteriormente atribuidas a Gropius. Justo es poner de relieve que también estaban muy presentes las ideas que ambos aprendieron de su maestro Behrens. Antes de su etapa laboral en Dusseldorf, Thiersch había coincidido con él en 1907, en la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios), donde Behrens ejercía como director desde 1903 y donde acabó asumiendo el cargo de asistente suyo. Como muestra tenemos esta cita del propio Behrens donde habla de su idea de las artes como disciplinas subsidiarias de la arquitectura:

“La idea de la obra de arte total como cualidad, debe partir de la arquitectura. El concepto no ha de entenderse como mera reunión de distintos procederes artísticos (como sucede acaso en una exposición), tampoco como un concepto próximo a la decoración, que fuerza a la conjunción de las diferentes artes. Supone más bien el logro de un efecto exteriormente perceptible que, para que se produzca, requiere necesariamente de una específica relación entre ellas”⁹.

Las exigencias de Thiersch para el puesto fueron claras desde el primer momento: sería de su exclusiva competencia la organización escolar al completo, así como la renovación del plan de estudios. También se reservaría, como atribución personal y sin restricciones, la contratación de profesores especialistas en artes decorativas.

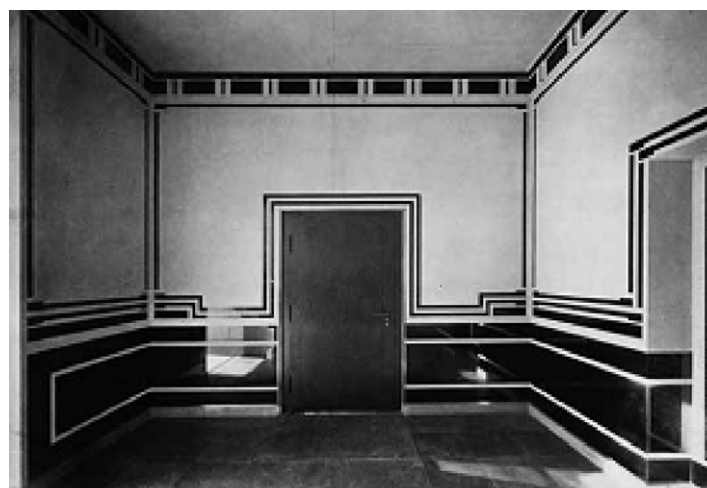
En la Bauhaus, Gropius se rodearía para la formación de su grupo docente de un conjunto de convencidos individualistas como Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks,

9. Peter Behrens citado por Gabriele Bryant en *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX*. Este ensayo corresponde a la transcripción literal de la conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, el 13 de marzo de 1996. Traducción del alemán de José Manuel García Roig.



F.06.
Paul Thiersch,
Wartesaal III. Sala
de espera en la
Exposición de Artes y
Artesanías alemanas
en Dresde, 1906.
Archivo de la Burg.

F.07.
Walter Gropius, Portal
de las Obras Fagus
Alfeld a. D. Leine,
1911-1914. Museo
de la Universidad de
Harvard, a partir de:
Nerdinger 1996.



Georg Muche Oskar Schlemmer, Paul Klee o Wassily Kandinsky, entre otros, con un potencial conflicto de egos latiendo a cada momento. En efecto, no nos faltan ejemplos de las muchas ocasiones en las que Gropius tuvo que ejercer como árbitro entre semejante constelación de personalidades. Un riesgo implícitamente asumido como forma de justiprecio al enorme talento atesorado por su claustro: “No podemos permitirnos un inicio mediocre” afirmaría Gropius¹⁰. Por el contrario, Paul Thiersch se rodeó de una guardia pretoriana mucho más leal, en detrimento del ambiente artístico, rebelde y plural que se respiraba en la Bauhaus. Así contó con artistas afines a las ideas postuladas por la Werkbund como garantía de una cierta uniformidad de criterios: Gerhard Marcks, Benita Otte, Marguerite Friedlaender, en primera instancia, para luego incorporar a Erich Consemüller, Erich Dieckmann, Heinrich Koch, Rudolf Widelhain y Hans Wittwer.

Una de las propuestas didácticas cuya novedad ha sido comúnmente atribuida a la Bauhaus –y que se desprendía de su manifiesto de 1919– es el sistema por el cual todos los alumnos, después de superar un curso preparatorio de seis meses y un examen de aprendizaje, ingresaban en uno de los talleres disponibles en la escuela –escultura en piedra y en madera, tejeduría, tipografía, carpintería, metal, vidrio o teatro– donde se especializaban en un oficio durante tres años. Sin embargo, en la escuela de Burg Giebichenstein ya figuraban con anterioridad a la Bauhaus profesores especializados en el trabajo de taller, como por ejemplo Rudolf Baschant, Walter Herzger o Wolfgang Tümpel.

En el Manifiesto de Proclamación de la Bauhaus de Weimar en 1919 se pueden encontrar las palabras que animaban a sus estudiantes a crear “un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que alzan una barrera arrogante entre el artesano y el artista” para después añadir: “concibamos juntos y creemos un nuevo edificio del futuro que abarcará arquitectura, escultura y pintura en una unidad”. Esta idea, presentada como una novedosa revolución, en realidad ya estaba poniéndose en práctica en otra escuela desde 1915 por otro alumno aventajado de Behrens.

El carácter del grupo docente de la Bauhaus tuvo su correlato directo en la amalgama de corrientes artísticas que se dieron en la escuela, principalmente en su primera época bajo la batuta de Gropius. El itinerario estilístico de la Bauhaus se mantuvo paralelo a las vanguardias –Expresionismo, De Stijl, Constructivismo y Nueva Objetividad– mientras que en la escuela de Halle se mantuvo siempre cercano al estilo decorativo vienés, tan del gusto de su fundador. También fue fundamental para el devenir de la escuela de Thiersch el carácter monolítico del claustro en torno a su figura, ya que nunca llegaría a materializarse la migración masiva de profesores a la nueva escuela de Weimar tan temida por el propio Paul Thiersch. Más bien, la situación que se dio fue precisamente la contraria. Cuando en 1923 la Bauhaus decidió hacer una apuesta clara por la educación para una producción industrial y en serie, parte del profesorado, incómodo ante la nueva deriva tomada por la escuela, buscó refugio en la Burg Giebichenstein, donde la expresión del artista individual seguía percibiéndose como un valor estimable.

Dos posturas irreconciliables

La escuela de Halle llevó a cabo una expansión de sus talleres en 1922 con el traslado definitivo al castillo de Burg Giebichenstein, del que tomará prestado su nombre de ahí en adelante. No deja de ser significativo el carácter distintivo con que cada una de las escuelas acomete sus traslados y ampliaciones: la Bauhaus levanta un nuevo edificio cuya apariencia le acerca a una factoría industrial, mientras que la escuela de Halle elige una edificación medieval bajo la que dar cobijo a estudiantes y artistas que buscan la belleza del trabajo ensimismado y ancestral del artesano. En ese momento, ambas escuelas son los dos epicentros artísticos de Alemania y compiten por situarse a la vanguardia de la enseñanza.

Tal y como nos relata el primer cronista de la escuela de Burg, Wilhelm Nauhaus (1889-1978) –profesor de encuadernación y autor de la monografía más completa sobre la

10. Carta de Walter Gropius a Ernst Hardt del 14 de abril de 1919, recogida en ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Berlín: Mann, 1983, p.208.



F.08.
Walter Gropius,
edificio de la
Bauhaus en Dessau,
1925-26. Fotógrafo
desconocido. Archivo
de la Bauhaus.



F.09.
Paul Thiersch, hangar
en el aeropuerto Halle-
Leipzig en Schkeuditz,
1926-1928. Archivos de
la ciudad.

historia de la institución– la relación entre ambas escuelas era estrecha y agradable, con intercambio de alumnos y profesores visitantes y una cierta sensación de hermandad que les llevaba a tomar parte en los mismos eventos, exposiciones y ferias. Sin embargo, a partir de 1923, tomaron direcciones radicalmente distintas y es en esta bifurcación de caminos donde se encuentra el motivo que haría de la Bauhaus un centro docente de influencia universal y de la Burg una escuela de recorrido local e influencia infinitamente más reducida. Mientras la Bauhaus se centró cada vez más en la producción industrial y en la unidad entre arte y técnica –entendida esta última según la acepción de Muthesius como unión de las matemáticas y las ciencias de la naturaleza¹¹– la Burg continuó enfocándose en la obra única o producida en series muy limitadas.

De la misma forma que los numerosos puntos de confluencia entre ambas escuelas puede en parte explicarse a través de las coincidencias biográficas de sus respectivos directores –misma educación familiar, una formación similar, mismas figuras de referencia o la pertenencia a la misma asociación de artistas y artesanos– también podríamos atribuir las diferencias entre ellas a la disparidad de carácter entre Gropius y Thiersch. Fijémonos en las aptitudes que Behrens pudo apreciar en uno y en otro para admitir a ambos en su selecto grupo de trabajo –ciertamente el estudio de arquitectura más deseado por estudiantes y recién titulados de cuantos hubo en la Alemania de esa época¹². Mientras de Thiersch le convencieron sus dotes para el dibujo a través de las magníficas acuarelas ofrecidas como carta de presentación, de Gropius sabemos que no atesoraba un talento especial para el dibujo y que sin embargo eran fácilmente detectables sus dotes como orador, ideólogo y gestor de grupos. Se hace entendible entonces que Gropius se sintiera más cómodo moviéndose en la esfera de las ideas puras –los tipos como ideas casi platónicas– y por contra se sintiera más desligado de la contingencia material de la producción artística: el talento personal e intransferible, la pericia particular del artesano volcado abnegadamente sobre una determinada pieza. La cuota artística de la producción de su Bauhaus no podía basarse en estos valores sino en tipos universales que no dependieran de la mano del artista. La pieza de arte debía conservar intacta tal valoración, aunque la intervención del autor se limitara a lo puramente proyectual.

Thiersch en cambio se atuvo a posturas más conservadoras, próximas a las defendidas por Henri van de Velde en el seno de la Werkbund y que en definitiva venían a defender la imperiosa necesidad de la aportación individual en la obra de arte para que ésta pudiera atesorar tal consideración, aunque viniera de la mano de las nuevas técnicas industriales y el lenguaje desarrollado a partir de ellas.

De vuelta a ese congreso de la Werkbund de 1911 con el que abrimos el artículo, las dos escuelas no hacían sino materializar en propuestas docentes la discusión que los gremios de artistas, arquitectos y artesanos se estaban desarrollando en el seno de su asociación. La postura de Muthesius señalaba como irrenunciables tres factores para la recuperación de la sensibilidad artística y una nueva expresión formal en la arquitectura: la independencia de la estética con respecto a la calidad material, la introducción de la normalización como una virtud y la forma abstracta como base de la estética del diseño. Estos argumentos fueron incorporados desde el primer momento a la propuesta de la Bauhaus, lo que la diferenciará del trabajo apegado a la aportación personal del artista promovido por la Burg Giebichenstein. Muestra de ello son las palabras de uno de los primeros docentes en la Bauhaus, László Moholy Nagy, acerca del tema: “No debe imponerse la obra única, ni la mayor realización individual, sino la creación del tipo utilizable comúnmente, la evolución hacia lo estándar.”¹³ Walter Benjamin, por su parte, sintetizaría lo ocurrido tan sólo una década después (1936), en su escrito *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*¹⁴, donde explica cómo el valor de la obra de arte había sufrido un desplazamiento de la misma forma que la imprenta había hecho con el libro siglos antes. El valor no estaba ya en el objeto mismo, aquellos códigos primorosamente ejecutados, sino en el contenido del texto, reproducible y dispuesto para su divulgación masiva. El tipo, era lo valioso y la Bauhaus fue el artífice de este cambio.

11. Idea expresada por Hermann Muthesius en su texto de 1912 “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”). El contenido del texto corresponde a una conferencia desarrollada por Muthesius en la asamblea anual de 1911 y que apareció publicada en el Anuario de 1912 de la Werkbund (Jena 1912).

12. Recordemos que también un joven Le Corbusier se trasladó de su Suiza natal hasta Düsseldorf para poder trabajar a las órdenes de Behrens.

13. MOHOLY NAGY, László. *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963, p.29. Título original en alemán: *Von Material zu Architektur*. Primera edición en alemán en 1929.

14. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989.



F.10.
Paul Thiersch,
Landhaus Syla
en Niepözig en
Berlinchen, 1912-1913.
Archivo de la Burg.

BIBLIOGRAFÍA:

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Nueva Visión Ed., Buenos Aires, 1957.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Ed., Buenos Aires, 1989.

DOLGNER, Ángela. *Burg Giebichenstein: die halle'sche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Burg Giebichenstein: la Escuela de Arte de Halle desde sus comienzos hasta el presente). Moritzburg Galería Nacional: Burg Giebichenstein - Universidad de Arte y Diseño de Halle Ed., Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 1993.

DOLGNER, Ángela. *Walter Gropius und Paul Thiersch*. En KANDT, Kevin E.; VON VOGELSTEIN, Hermann: *Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin, 2011.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933*. Benedikt Taschen Ed., Köln, 2006.

GARCÍA, Rafael; GARCIA ROIG, José Manuel. *Bauhaus (1919-1933)*. En *Cuaderno de notas*, 2, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1994.

GARCIA ROIG, José Manuel. *La Deutscher Werkbund*. En *Cuaderno de notas*, 3, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1995.

GARCÍA ROIG, José Manuel. *La "Deutscher Werkbund", técnica y cultura: el debate alemán en la "werkbund" a través de los textos*. En *Cuaderno de notas*, 1, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1993.

GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura*. La Isla Ed., Buenos Aires, 1956.

ISAACS, Reginald R. *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk* (Walter Gropius. El hombre y su obra). Mann Ed., Berlin, 1983.

KRAUSE, Robin. *The Dessau Bauhaus Building 1926-1999*. Bauhaus Dessau Foundation Margret Kentgens-Craig Ed., Berlin, 1998.

MOHOLY NAGY, Lázsló. *La nueva visión y reseña de un artista*. Ediciones Infinito Ed., Buenos Aires, 1963. Título original en alemán: *Von Material zu Architektur*. Primera edición en alemán en 1929.

M.WINGLE, Hans. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1980.

NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis Ed., Madrid, 1995.

POSENER, Julius. *La "Deutsche Werkbund": 1907-1914*. En *Cuaderno de notas*, 4, Dpto Composición ETSAM Ed., Madrid, 1995. (Corresponde a la lección nº 4 incluida en el fascículo 3: "Das Zeitalter Wilhelms II" ("La época de Guillermo II") de la revista *Arch+*, 59, Aquisgrán, octubre de 1981.

La propuesta bauhasiana no sólo vino a aportar la imagen de la era moderna más acertada y duradera de todas las vanguardias de su época y a sentar la unificación de las artes aplicadas en servicio de la arquitectura, sino que su aportación fundamental fue la de cerrar la dialéctica entre el objeto industrial y el objeto artesanal mediante dos preceptos no escritos pero que se hacen palpables a través de la producción de la escuela: uno, las nuevas formas serán la consecuencia de la expresión optimizada de las capacidades físicas de los nuevos materiales, más que la expresión subjetiva del artista; y dos, un desplazamiento del contenido artístico del objeto. A partir de la Bauhaus será comúnmente aceptado que éste ya no resida más en la aportación manual de la pericia del artista, hasta ahora entendida como una añadidura al cumplimiento de la función sino como algo inherente al propio desarrollo de la función. A partir del trabajo de la Bauhaus, el objeto industrial podrá ser considerado artístico, puesto que lo artístico ya no residirá más en la manufactura que lo produce sino en el tipo que lo sustenta. Un giro copernicano del objeto al proyecto que significará el paso de las Artes Aplicadas al Diseño Industrial, auténtica antecámara del movimiento moderno.

El despegue industrial de EEUU en esos años se debe en gran medida a que el pragmatismo taylorista americano no les sumergió en este tipo de debates. La ruptura en el seno de la Werkbund a raíz de este debate no tardó en trasladarse a la Bauhaus y parte del cuadro docente decidió, ante la nítida toma de partido que la escuela había adoptado en este asunto, abandonarla para trasladarse a Burg. Entre los profesores que dejaron la Bauhaus destacan Gerhard Marcks, Marguerite Friedlander y Wolfgang Tümpel, y sobre todos ellos, el caso paradigmático de Benita Koch-Otte, que junto con Gunta Stölzl había sido una de las alumnas más reconocidas de la Escuela. Johannes Itten, responsable del curso de iniciación en la escuela y uno de sus míticos fundadores, también había dimitido años antes por idéntica cuestión. La historia terminaría por evidenciar que el camino seguido por Thiersch estaba destinado al olvido. Sin embargo, aunque su influencia fuera muy local y su producción no tuviera nunca el reconocimiento histórico de su hermana menor, la escuela de la Burg Giechinstein se mantiene hoy en día como uno de los más importantes centros de formación artística del país, con un amplio programa de capacitación difícilmente igualable. Por el contrario, la Bauhaus tan sólo existió hasta 1933, como si se tratase de una sorprendente llamarada que debido a su brillantez e intensidad, acabaría por consumirse mucho más rápido. Aún así, logró trascender su propia condición de escuela para alcanzar la condición de mito, y logró también ejercer una influencia mundial que sigue viva en la actualidad.

No obstante, el movimiento moderno que ha llegado hasta nuestros días se debe a una generación de artesanos venidos de todas las escalas y de todos los diversos oficios. La aportación de un proyecto educativo de co-creación que involucrara a arquitectos, diseñadores y artesanos en torno a la arquitectura como soporte físico de su producción, así como el aprendizaje de taller como paso previo a cualquier desarrollo artístico –fuera cual fuera la escala de la disciplina que se iba a encarar– es atribuible en justicia a Paul Thiersch y a su pequeña y desconocida escuela de la Burg Giebichenstein.

Bauhaus / Burg Giebichenstein / Gropius / Thiersch / Artesanal

Revisiones críticas del edificio de la BAUHAUS en Dessau de Walter Gropius y Adolf Meyer (1925-1926)

Varios autores

Esta colección de ensayos cortos sobre las revisiones críticas del edificio de la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius y Adolf Meyer (1925-1926), surge desde el grupo de investigación de “Teoría y crítica del proyecto de la arquitectura moderna y contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid que dirige Antón Capitel y director de esta revista.

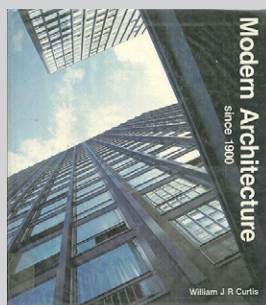
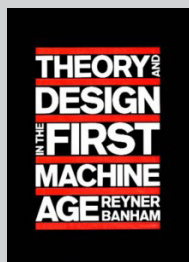
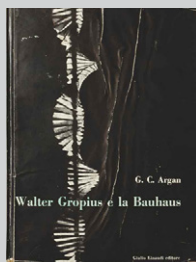
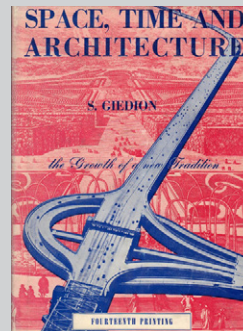
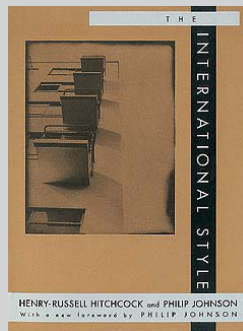
Bauhaus
Edificio Bauhaus
Revisiones críticas
Walter Gropius
Adolf Meyer

Los textos han sido revisados por Enrique de Teresa y María Teresa Muñoz y corregidos por sus autores. La colaboración de Ángela Juarranz ha permitido compilar y unificar los formatos de los textos y las imágenes.

This collection of short essays on the critical revisions of the Bauhaus building in Dessau by Walter Gropius and Adolf Meyer (1925-1926), arises from the research group of “Teoría y crítica del proyecto de la arquitectura moderna y contemporánea” of the Universidad Politécnica de Madrid led by Antón Capitel and director of this magazine.

Bauhaus
Bauhaus building
Critical reviews
Walter Gropius
Adolf Meyer

The texts have been revised by Enrique de Teresa and María Teresa Muñoz and corrected by their authors. The collaboration of Angela Juarranz has allowed to compile and unify the formats of texts and images.



INTRODUCCIÓN

María Teresa Muñoz

La colección de ensayos que se ofrece a continuación intenta pasar revista, ordenados más o menos cronológicamente, a los comentarios que sobre el edificio de la Bauhaus en Dessau han realizado distintos historiadores y críticos de arquitectura.

No hay duda de que el edificio construido por Gropius y Meyer para albergar la Escuela Bauhaus en Dessau se convirtió, desde el primer momento, en un emblema de la modernidad arquitectónica que discurría en paralelo a la novedad de su estructura y contenidos docentes. A establecer este carácter modélico e incluso icónico del edificio contribuyeron de una forma decisiva tanto su inmediata publicación como la difusión de una serie de imágenes fotográficas que han venido repitiéndose hasta el día de hoy.

El recorrido comienza con la publicación monográfica de Walter Gropius, aunque dirigida por László Moholy-Nagy, del edificio de Dessau en uno de los *Bauhausbücher*, el número 12 de 1930, aunque previamente había aparecido en la revista de la propia Escuela en 1926. Le sigue un comentario sobre las fotografías realizadas por Lucia Moholy de 1927, algunas de ellas incluidas en la publicación anterior y que sirvieron para fijar la imagen del edificio. El libro de Henry-Russell-Hitchcock y Philip Johnson *The International Style* de 1932 sancionó definitivamente el carácter modélico de la Escuela de Dessau, incluyéndolo en su selección de obras. Pero será el libro de Sigfried Giedion *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, publicado originalmente en 1941 y del que se han realizado numerosas ediciones, traducciones y revisiones posteriores, el que convierta al edificio de la Bauhaus en Dessau en representativo de una nueva concepción espacial, que el propio Giedion considera propia de la arquitectura del siglo XX.

Giulio Carlo Argan escribe en 1951 *Walter Gropius e la Bauhaus*, un texto monográfico sobre la figura del primer Director de la Escuela, en el que dedica un amplio espacio a comentar el edificio de acuerdo con sus postulados críticos. Un año antes, en 1950 y también en Italia, Bruno Zevi publica su *Storia della Architettura Moderna*, en la que se considera la vertiente académica de la Bauhaus, al tiempo que se realiza un análisis del edificio de Gropius y Meyer, pero esta vez en el contexto más amplio de la arquitectura internacional de la primera mitad del siglo XX. Ya en la década de los años sesenta, aparece el libro *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) del crítico inglés Reyner Banham, una historia revisionista de la modernidad en la que se rescatan autores y obras olvidadas por otros autores y se ofrece una lectura distinta tanto de la propia Bauhaus como del edificio de Dessau. Poco después, en la revista *Perspecta* 8, correspondiente al año 1963, aparece un texto firmado conjuntamente por Colin Rowe y Robert Slutzky bajo el título “Transparency: Literal and Phenomenal”, en el que se consideran diferentes posibilidades de transparencia en los edificios, entre los que el de la Bauhaus en Dessau es analizado como representativo de alguna de ellas.

Ya a la década de los años setenta pertenece el libro *Architettura Contemporanea* de los italianos Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, publicado en Italia en 1976 y traducido al español dos años más tarde. Aunque los edificios no sean el objeto primordial de esta historia, más interesada por las estructuras intelectuales que están en la base de la arquitectura, se analiza el de la Bauhaus en Dessau en relación con los fundamentos teóricos de la propia Escuela y la arquitectura de Gropius. Por su parte, Julius Posener, en su escrito *De Schinkel a la Bauhaus* de 1972, pone el énfasis en el lenguaje empleado por Gropius y Meyer en la sede de la Escuela. Y en la que puede ser considerada la última historia de la arquitectura moderna, el libro de Kenneth Frampton *Historia crítica de la arquitectura moderna*, publicado por primera vez en 1993, el autor se centra en analizar la composición formal del edificio de la Bauhaus y su relación con la llamada Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*. William Curtis publica su obra *Modern Architecture since 1900* originalmente en 1983, aunque existe una versión revisada y traducida al español del año 2006, en la que el autor califica al edificio de la Bauhaus en Dessau como uno de los emblemas densos de la arquitectura del siglo XX, en cuanto en él se produce un equilibrio entre la creación individual y el espíritu de la época. Y, por último, Winfried Nerdinger en su monografía *Walter Gropius (1886-1969)* de 2006, editada por primera vez en 1988, estudia el edificio de Dessau tanto en relación con otros edificios de Gropius como con las ideas y supuestos que dieron lugar a su construcción.

Cada uno de los autores de los ensayos ha tratado de poner de relieve cómo, a través del modo en que el edificio de la Bauhaus en Dessau es tratado por los historiadores y críticos en sus escritos respectivos, es posible vislumbrar diversos entendimientos de la arquitectura moderna en su conjunto.

Walter Gropius: *Gropius Bauhausbauten Dessau*



F.01.
Portada del *Neue Bauhausbücher 12, Gropius Bauhausbauten Dessau*, 1930.

F.02.
Lucia Moholy, *Bauhaus Building by Walter Gropius*. Paño noroeste del ala de los talleres, 1927. Bauhaus-Archiv Berlin.

Luis Rojo

Doctor Arquitecto
profesor Ayudante doctor
del departamento de
Proyectos Arquitectónicos
de Escuela Técnica
Superior de Arquitectura
de U.P. de Madrid.

Producción y reproducción: la Bauhaus fotografiada

Luis Rojo

Neue Bauhausbücher, la colección de libros editada por la Bauhaus para la difusión de su programa de actividades, dedicó monográficamente el número 12 a las obras de Gropius en Dessau y, en particular, a la nueva Bauhaus construida entre el otoño de 1925 y diciembre de 1926.

El número, editado conjuntamente por László Moholy-Nagy y el propio Walter Gropius con el título *Gropius Bauhausbauten Dessau*, dedica el primer capítulo y un tercio de sus 229 páginas a la descripción de la nueva escuela, trasladada desde Weimar a Dessau, completándose con las casas del director y los profesores en el segundo capítulo, el barrio de viviendas Siedlung Dessau Törten en el tercero y las Oficinas Locales de Empleo en el cuarto y último.

El texto con el que se inicia la publicación, el cual ya había aparecido en el número 1 de la revista *Bauhaus* de 1926 bajo el título “Bauhausneubau Dessau”, es neutro y descriptivo, cargado de cifras y hechos materiales de naturaleza objetiva y programática. Tan solo incluye una serie de “consideraciones para tener en cuenta”, en las que se afirma que los criterios empleados habían sido “la buena orientación, las circulaciones eficaces, la diferenciación de los usos junto con una flexibilidad capaz de absorber futuros cambios”. El resto del texto publicado describe la organización y el uso del edificio en respuesta al “programa de estudios”, la realización de la enseñanza en talleres y el carácter material e industrial de los trabajos.

Como ocurrirá después en repetidas ocasiones, el edificio es relegado a soporte del revolucionario proyecto de la Escuela: en definitiva, la Bauhaus no es el edificio sino la institución, eclipsado por una idea sobre la unidad del arte y la industria en un programa superior. En este esquema, la arquitectura es un instrumento que cede su visibilidad

1. Gropius, Walter, *Internationale Architektur, Neue Bauhausbücher 1*, Bauhaus, Dessau, 1925. Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, MIT Press, Boston MASS, 1965.

2. Moholy-Nagy, László, “Produktion-Reproduction”, *The Stijl 7*, 1922, p. 97-101. Traducción: Passuth, Krisztina, “Production-Reproduction” en *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London, 1985.

3. Rowe, Colin & Slutsky, Robert, “Transparency: Literal and Phenomenal”, *Perspecta 8*, 1963, p. 45-54.

a los objetos inscritos y producidos en el equilibrio utópico entre materialidad y estandarización industrial al que está vinculado el nombre de la Bauhaus. No es extraño por tanto que la arquitectura, aunque idealizada como síntesis final de este proceso, tuviera dificultad para encontrar su lugar en el programa de estudios de la Bauhaus y de sus talleres en Dessau.

Aunque no solo es autor de las obras sino también editor del libro, no sabemos si el texto fue escrito por Gropius. Sin embargo, si lo comparamos con sus otros escritos, –*Arquitectura Internacional* o *La Nueva Arquitectura y la Bauhaus*, por ejemplo¹– la diferencia no solo en el tono sino también en el contenido es manifiesta. El carácter programático con el que anunciaba la “Nueva Arquitectura” y la necesidad apremiante de sus principios ha sido sustituida, en este caso, por el tono neutro propio de una memoria descriptiva. No obstante la neutralidad del texto, la publicación transmite un mensaje efectivo y rotundo sobre la nueva Bauhaus en Dessau. Un mensaje que radicaliza la arquitectura a través de un segundo medio de producción o de reproducción: la fotografía. No en vano, la mayoría de las 229 páginas se ocupan con imágenes fotográficas realizadas por distintos fotógrafos y agencias próximas a la Bauhaus, entre las que destacan Lucia Moholy, Lux Feininger o Itting.

La neutralidad del texto –su falta de compromiso– hace más evidente la estrategia de los editores, intencionadamente orientada a la construcción del mensaje no con palabras sino por medio de la fotografía, una técnica más afin no solo a la Bauhaus sino, principalmente, a Moholy-Nagy. En términos de este último, puede afirmarse que la “producción” arquitectónica ha sido transformada por la “reproducción” fotográfica.² O dicho de otro modo, que la arquitectura ha sido re-apropiada por la fotografía para re-producir un objeto nuevo a partir del original.

De hecho, la edición de esta publicación –su construcción como espacio productivo y creativo– traslada la Bauhaus de Dessau desde el entorno de Gropius al de Moholy-Nagy para reinscribirlo en su concepto de la visión y producción a través de los nuevos medios técnicos. Un desplazamiento que se efectúa por medio de la fotografía como instrumento de reproducción mecánica pero también como el medio de producción de una “nueva visión”.

Si la arquitectura tuvo dificultad para integrarse en las actividades y los talleres de la Bauhaus –una dificultad que procede de la distinción inscrita en la lengua alemana y reforzada por el propio Gropius entre las palabras “arquitectura” y “construcción”–, László Moholy-Nagy, a través de la fotografía, hizo del edificio de la Bauhaus un “objeto” de la Bauhaus.

La fotografía se emplea como elemento activo capaz no solo de producir imágenes sino de deformar la realidad, distorsionándola hasta el punto de re-formarla. Al mismo tiempo, la idealización de la arquitectura como síntesis de los nuevos procesos de producción de los objetos se ve revertida, alterada por un recorrido inverso: el de la objetualización de la arquitectura a través de imágenes fotográficas que deforman, dinamizan, disuelven y desmaterializan su forma estable por medio de los reflejos, las distorsiones diagonales o las vistas antinaturales; en definitiva, de una mirada abstracta.

Podemos concluir, por tanto, que el número 12 de *Neue Bauhausbücher* reprodujo la Bauhaus como un objeto de la Bauhaus, haciéndola visible como expresión del programa de la Escuela a través de la deformación fotográfica como medio, y contribuyendo con este sesgo a divulgar una *re-visión* de su arquitectura que fue, de hecho, la que se diseminó a través de posteriores publicaciones y exposiciones.

Así ocurre, por ejemplo, con la fotografía de Lucia Moholy impresa en la página 83, elegida tanto por Gideon en *Space Time and Architecture* (1941) como por Colin Rowe en “Transparency: Literal and Phenomenal”³ para iniciar discursos contrapuestos.

Lucia Moholy: Negativos del edificio Bauhaus y de los productos diseñados en la Escuela (1924-28)



F.01.
Lucia Moholy, Bauhaus Building by Walter Gropius. Paño noroeste del ala de los talleres, 1927. Bauhaus-Archiv Berlin.

Ángela Juarranz

Profesora e investigadora en formación en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

La imagen de la Bauhaus

Ángela Juarranz

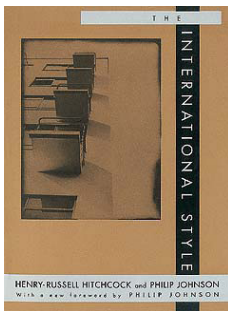
A pesar de que nunca figura como alumna o parte de la plantilla, Lucia Moholy (Praga, 1894-Zúrich, 1989) es una de las figuras cruciales en la consolidación del legado de la Bauhaus. Sus fotografías alimentan las revisiones realizadas años más tarde, tanto del edificio como de los trabajos de sus estudiantes y profesores. Durante el periodo 1924-1928, tiempo en que su pareja László Moholy-Nagy ejerce como profesor de la Escuela, Moholy recorre con su cámara Leica los exteriores e interiores del edificio de Dessau. Lamentablemente, tras el exilio masivo de 1928, pierde el acceso a los negativos que en los años previos han consolidado su trabajo y reputación. En su estancia en Inglaterra, retoma la labor fotográfica como retratista de nobles, académicos y políticos, pero también inicia una labor investigadora con el libro *A Hundred Years of Photography: 1839-1939* (1939). Este texto ilumina el camino con que proceder a la lectura de sus imágenes: la consideración no solo de los avances de la fotografía en sí misma, sino también del juego que ésta supone como transmisora del progreso tecnológico y artístico de la sociedad contemporánea.

Las fotografías que Moholy toma de la Bauhaus enfatizan la rotunda composición volumétrica del edificio y las acentuadas aristas que lo definen. Juegan con dinámicas diagonales visuales y con intensas sombras proyectadas para singularizar la prominencia y profundidad de los espacios. Encuadradas en la Nueva Objetividad, estas imágenes se caracterizan por mostrar el objeto del modo más comprensible posible, sin abstracciones compositivas, desprovistas de personas y con una idea de la totalidad a pesar de mostrar fragmentos. Esto contrasta con las fotografías tomadas por László Moholy-Nagy, Erich Consemüller o Lux Feininger, en las que la repetición de los balcones, la presencia de figuras, el juego de patrones y confusas estructuras son el medio con que generar la abstracción propia del movimiento “Nueva Visión”. Al mismo tiempo que los disparos informan de los edificios en sí, una segunda lectura transmite las innovaciones e ideales de la Escuela de Walter Gropius. El ángulo y la luz con que son tomadas sugieren la desmaterialización de las esquinas y la importancia de la construcción en vidrio y acero. La fotografía titulada *Bauhaus Building by Walter Gropius* (1927), del paño noroeste del ala de los talleres, muestra la fachada original formada de piezas de vidrio pulido, un avance de los años veinte con que se garantiza la completa transparencia y se previene de distorsiones visuales. Esta imagen apunta además a conceptos como la industrialización y la fabricación en serie, también ejemplificados con los reportajes de los productos diseñados en las aulas.

En una toma se presenta el objeto desde diferentes puntos de vista y a través de sucesivos momentos de su funcionamiento, como el caso de *Two Table Lamps* (1924), *Tea Glass Holders* (1924) o *Stands with Tea Infusers* (1924). Estas últimas imágenes acentúan además la modernidad material a través de la transparencia, brillo y reflectancia de las superficies.

Al contrario que los prototipos diseñados, las fotografías permiten una fácil reproducibilidad y difusión, de estos y del propio edificio. Hoy en día, las imágenes son el único medio con que experimentar la arquitectura original, ya que varias restauraciones conllevaron la sustitución de la fachada de vidrio y la reparación de los daños causados durante la II Guerra Mundial. Las fotografías de Moholy-Nagy, que durante los primeros años se publican sin indicar la autoría, sirven para que en las reseñas de Walter Gropius, Sigfried Giedion, Marcel Breuer y en la exposición *Bauhaus* (Museum of Modern Art, 1938) se defiendan los valores de la nueva modernidad. Posteriormente, ya con la identificación de la autora, Colin Rowe, Robert Slutzky y William Curtis se sirven de ellas para justificar temas como la transparencia material y el lenguaje moderno. Así, podemos considerar que la fotografía de Moholy contribuye a la correcta percepción del edificio de la Bauhaus, tanto en aquellos años como en las sucesivas revisiones. Estas fotos son la imagen legible de un edificio que facilitó la propagación de la arquitectura moderna en Europa y en Estados Unidos en la época de postguerra y la consolidación de su propio lugar en la historia. De este modo se confirma la teoría de Moholy sobre la fotografía como recurso cultural, vehículo tecnológico y artístico de una sociedad en pleno desarrollo.

Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson: *The International Style: architecture since 1922*, y otros textos



F.01.
Portada de
HITCHCOCK,
Henry- Russell;
JOHNSON, Philip: *The
International Style:
architecture since
1922*. Norton Ed.,
Nueva York, 1932.

F.02.
Hitchcock. Bauhaus
Irene y Herbert Bayer.



La Bauhaus en la crítica de Hitchcock

Sergio de Miguel

Henry-Russell Hitchcock (1903–1987) tuvo la lucidez de escribir tempranamente, en 1929, el que durante un tiempo fue el único texto escrito en inglés sobre la arquitectura moderna. El libro *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* fue catalogado como la primera Historia de arquitectura moderna, especialmente en Norteamérica, aun cuando tenía claros precedentes provenientes de autores europeos. Sin embargo, fue ampliamente reconocido que su originalidad y aportación principal fue la de explicar y clasificar no sólo el Movimiento Moderno, como acontecimiento histórico aislado y

Sergio de Miguel

Doctor arquitecto
profesor asociado en
el departamento de
Proyectos Arquitectónicos
de Escuela Técnica
Superior de Arquitectura
de U.P. de Madrid.

puntual, sino entender aquella excepcional emergencia como una consecuencia de la lógica evolución de la arquitectura cuya “nueva manera de hacer” estaba dentro de un proceso iniciado siglos antes. Hitchcock se concentra en definir con precisión el significado del término “moderno”, estableciendo por primera vez el origen de aquella nueva arquitectura en la reintegración de la ingeniería y la construcción. No en vano termina organizando su discurso mediante los siguientes epígrafes: “Romanticismo”, “Nueva Tradición” y “Nuevos Pioneros”.

Hitchcock, que entre 1922 y 1929 había pasado largas temporadas en Europa, consideraba 1925 un año clave en la evolución de lo moderno, tanto por la extraordinaria importancia de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París como por haberse iniciado las obras de la nueva sede de la Bauhaus en Dessau. En *Modern Architecture* destaca la importancia de este último edificio aseverando que “sigue siendo con seguridad la mejor manifestación realizada de las posibilidades técnicas y estéticas de la manera de hacer de los “nuevos pioneros” al afrontar un problema funcional grande y complicado”, y tras describir las series de casas anexas a la Escuela, ensalza el conjunto conseguido enunciando que “más que las villas de Le Corbusier y los conjuntos residenciales de Oud, las construcciones de la Bauhaus dejan claro que la nueva manera de hacer puede aplicarse de manera generalizada”.

Aunque la modesta editorial del original de *Modern Architecture* había divulgado también *Vers une Architecture* de Le Corbusier en 1927, este primer texto de Hitchcock no tuvo gran impacto e interés en su momento. Nada comparado con el extraordinario éxito que tendría *The International Style: architecture since 1922*, publicado por el MoMA en 1932 y escrito junto a Philip Johnson tras la influyente exposición enunciada como *Modern Architecture: International Exhibition*. Aquella exposición y sus consecuencias no se iban a significar como una Historia de la arquitectura moderna sino como un acontecimiento de primer orden en la Historia de la nueva arquitectura y su universalización. Aunque no fue la primera exposición internacional de arquitectura moderna, sin duda fue la más influyente para “internacionalizar” lo moderno y encender debates arquitectónicos que se iban a prolongar durante décadas.

Justo antes de iniciar la andadura de la Exposición de 1932, entre 1930 y 1931, Hitchcock viajó por Europa, visitando y admirando la Bauhaus de Dessau junto a Alfred Barr, Director del MoMA, y Philip Johnson, íntimo amigo de Barr. Para los tres, lo que se quería mostrar en el edificio de Gropius de manera clara era precisamente ese “new style”, esa arquitectura emergente que habían podido reconocer en el resto de Europa.

Décadas después, en los años de la revisión de lo moderno, Hitchcock escribiría su libro *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Su desenlace principal sería que lo que se había denominado Estilo Internacional era algo acabado, perteneciente al pasado, y de algún modo nada tan preciso y concluyente como él mismo había presentado en los años treinta. Aun así, más allá de la reconsideración de muchas de las obras entendidas como modernas en 1932, treinta años después insiste en elogiar la obra de Gropius en Dessau para calificarlo de origen representativo y compendio de lo moderno. Concluye que “el edificio de la Bauhaus fue el primer ejemplo importante construido de la nueva arquitectura, que ilustraba a gran escala la mayoría de sus posibilidades y sus temas principales”, para a continuación elaborar una detallada descripción de sus elementos más enfáticos. Destaca la gran caja de cristal del bloque de estudios, comparándolo con el muro cortina de la fábrica Fagus o los proyectos de rascacielos de cristal de Mies. Atiende al puente adyacente al bloque como evidencia de las posibilidades de las grandes luces en la construcción del hormigón armado. Se detiene en la presencia enfática de las ventanas largas y estrechas, cercanas a los planteamientos de Le Corbusier o Mies. Valora los balcones volados de la torre de apartamentos como expresivos elementos de identificación de la diversidad y fragmentación de las distintas funciones. Entiende la cuidada asimetría del conjunto y la superación de la caja única enunciada por Le Corbusier, donde las superficies se conforman mediante delgadas cáscaras que encierran volúmenes internos, especializando cada forma a su función. Y recalca la regularidad de repetición de los ritmos compositivos que consiguen ordenar sin acudir a simetrías o sistemas especiales de proporciones. Todas estas condiciones son vistas en su conjunto como un elocuente resumen de las principales aportaciones de la arquitectura moderna.

Sigfried Giedion: *Space, time and architecture. The Growth of a New Tradition*

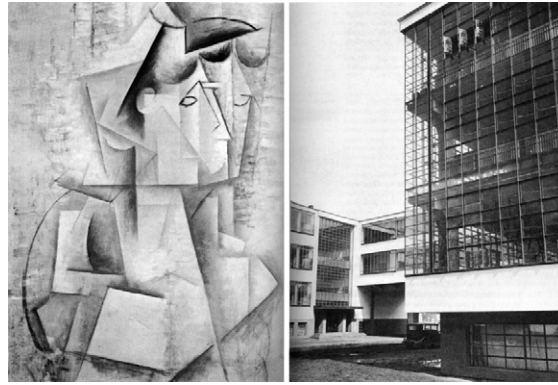


F.01.
Portada de GIEDION, Sigfried: *Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press Ed., New York, 1941.

F.02.
Fotografías de La arlesiana de Picasso y el edificio de la Bauhaus con los talleres en primer plano.

Julio César Moreno

Arquitecto, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados y Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETSAM, UPM.



Producto del espacio-tiempo

Julio César Moreno

El edificio de la Bauhaus en Dessau ocupa las páginas centrales del libro de Giedion, lo que dada la estructura histórica del texto, sirve a su autor para situarlo en un momento inaugural, dentro una apoteosis argumental sobre el espíritu de la época y el descubrimiento del espacio-tiempo. En forma de relato histórico, el edificio aparece como la bisagra entre unos antecedentes que explican el advenimiento del presente (1926) y un futuro que empieza a vislumbrarse. Es decir, lo presenta como un nodo, un logro visionario que inaugura una nueva tradición y que divide el libro en dos mitades: antes y después de la aparición de esa nueva concepción del espacio.

El edificio está fechado en 1926, año en el que Giedion fija el paso al espacio-tiempo. Ilustra ese momento clave con una pareja de imágenes: la Arlesiana de Picasso y una fotografía exterior del edificio con los talleres en primer plano. Utiliza para ello la doble página, la única vez en todo el libro. Ese par es para Giedion la demostración de la tesis que vertebraba el texto: al igual que había ocurrido en otros momentos históricos, el espíritu de la época se materializaba en una nueva concepción del espacio, que tanto el cubismo como la nueva arquitectura eran capaces de captar en su plena expresión. Giedion considera que la generación de arquitectos entre los que se encuentran Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier fue capaz de llevar a la arquitectura el espíritu de la época a partir de dos fuentes fundamentales: las vanguardias artísticas y las nuevas técnicas de construcción.

En cuanto al contacto con las vanguardias, aunque menciona la contribución de movimientos artísticos como el Futurismo o el Neoplasticismo, otorga al Cubismo un papel central, por el valor que daban estos pintores al plano frente a la perspectiva clásica y por el uso de muchos puntos de vista simultáneos. Lo considera una expresión de la nueva espacialidad en la que se incorpora el tiempo. Aunque esta traslación resulte demasiado directa, es cierto que en los primeros textos de referencia del Cubismo ya se mencionan estos aspectos espaciales, de manera que los propios pintores cubistas, como Albert Gleizes y Jean Metzinger, hablan de esa búsqueda del espacio entre las formas. Paralelamente, Giedion comparte con todos ellos el interés en avances científicos como la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión.

En relación con las nuevas técnicas de construcción y para entender mejor su concepto de espacio-tiempo, volvamos a la pareja de imágenes anterior. Como puente entre pintura cubista y arquitectura, Giedion hace especial hincapié en la confluencia de dos elementos constructivos planos: los forjados en voladizo y el muro cortina de los talleres de la Bauhaus. Observa cómo Gropius forma con ellos un volumen de varias plantas, solapándolos como si se tratara de simples planos superpuestos suspendidos y envueltos por las superficies transparentes de los muros cortina. Para Giedion, esta operación da lugar a una espacialidad dotada de movimiento y transparencia, en la que espacio interior

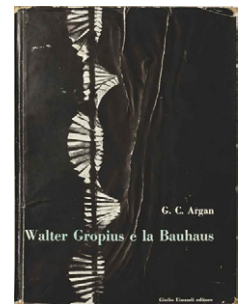
y exterior se interpenetran. Piensa que ese espacio-tiempo se manifiesta por la simultaneidad de múltiples puntos de vista (de frente y de perfil a la vez), propiciados por la transparencia radical del cerramiento, la diafanidad del espacio (movimiento más libre del observador) y la aparente ingravidez de los forjados. Con este argumento, Giedion añade la cuarta dimensión a su discurso sobre esa nueva espacialidad, y llega a la plena convicción de que espacio, tiempo y arquitectura confluyen en una nueva unidad, coherente con el espíritu de la época.

Cuando habla de movimiento para englobar el tiempo en una nueva espacialidad también se refiere, en sintonía con el Futurismo, a su representación. Así ve el movimiento representado en el aspa de la planta de la Bauhaus, como metáfora de un castillo giratorio de fuegos artificiales.

Quizá consciente de que sus argumentos se basan en aspectos visuales, añade que la nueva espacialidad también incrementa las capacidades organizativas en el conjunto de la edificación. Introduce así, aunque débilmente, algo que para los arquitectos de aquellas generaciones era de especial importancia: la función. Valora positivamente la claridad con que Gropius asigna un grupo de funciones a cada uno de los cuerpos que componen el edificio, aunque es el juego escultórico de volúmenes lo que trata con verdadero interés.

Aún hoy y pese a haber perdido la vigencia de hace unas décadas, las palabras de Giedion resultan extrañamente convincentes. Y es precisamente al referirse a este edificio cuando la argumentación es más vehemente, quizá porque ve en él ese vórtice donde cristalizaron en 1926 sus ideas sobre el espacio-tiempo. Aunque también es muy probable que le sedujera ver en los mismos trabajos y productos de la Bauhaus ese espíritu de la época. El edificio sería entonces una verdadera fábrica modelo para Gideon: una factoría de “productos del espacio-tiempo”.

Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius e la Bauhaus*



F.01.
Portada de ARGAN,
Giulio Carlo: *Walter
Gropius e la Bauhaus*.
Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1951.

F.02.
Lux Feininger 1927.
Bauhaus.

Fábrica, escuela y taller. Dar forma a un ideal de trabajo

Aurora Fernández

El libro de Argan cuando analiza los ideales de la pedagogía de la Bauhaus en relación al edificio de la Bauhaus de Dessau, plantea dos cuestiones, dar forma a un ideal de trabajo, que es la unión de fábrica-escuela, producción-experimentación y si este modelo es capaz de cubrir todas las escalas, desde el propio edificio hasta el planteamiento de ciudad.

Aurora Fernández

Doctora arquitecto
profesora titular interina
en el departamento de
Proyectos Arquitectónicos
de Escuela Técnica
Superior de Arquitectura
de U.P. de Madrid.

Estas dos hipótesis utilizan la geometría cartesiana de paralelas y perpendiculares como mecanismo de composición formal y espacial.

Dar forma a un ideal de trabajo requiere el uso de un modelo. Este modelo representa la idea de un elemento y el mismo debe de servir de regla o modelo. La Bauhaus simboliza un nuevo tipo urbano que incluye funciones residencial y de ocio, además de la de escuela y fábrica. Combina diferentes modelos tradicionales que se ponen en relación con la trama urbana.

Para alcanzar este “nuevo tipo”, utiliza una geometría de doble “l” insertada dentro del trazado urbano: la calle de dirección este-oeste de la que surge otra en dirección norte-sur pasan a formar parte de la composición del edificio. A la calle este-oeste se le superpone y cruza una parte del edificio y el espacio vacío de la pista deportiva queda definido por el borde norte de la edificación. De este modo, desarrolla ejes, que incluyen calles, masas de edificios y espacios vacíos; a modo de sistema de palancas, en rotación “ideal”; utilizando paralelas y perpendiculares en la composición de la planta.

Estos ejes conforman una nueva geometría extendida en diferentes orientaciones. La unidad de planta es el sumatorio de espacios y direcciones conectados con la trama de la ciudad y superpuestos. Argan llega a definir el edificio de la Bauhaus como un complejo “mecanismo de cigüeñales”, transformando una serie de movimientos rectilíneos de la organización de espacios, en movimiento rotacional. Cuando analiza la volumetría del edificio de la Bauhaus, retoma la geometría de doble “l” como sistema de composición: la primera “l” articula la separación funcional entre el cuerpo de la escuela de tres plantas y el taller de tres plantas, a través de una pasarela de dos alturas elevada sobre la calle este-oeste, donde se insertan los despachos de profesores. Perpendicular a ella, la otra “l” articula las habitaciones de los estudiantes que se desarrollan en un bloque cúbico de 5 plantas conectadas en planta baja, a través del volumen de una sola planta, del salón de actos-comedor, con los talleres. Se establecen relaciones direccionales entre volumetrías a diferentes niveles.

Este sistema de entrelazamiento se produce en planta, en sección y en diferente dirección por lo que existe una ruptura del equilibrio estático de los volúmenes. La geometría de la planta establece un conjunto de valores variables, “fuerzas activas” atendiendo al desplazamiento, relacionadas con los núcleos de comunicación y “fuerzas pasivas” configurando las estancias funcionales, lugares de trabajo, talleres, aulas, despachos y habitaciones. Los volúmenes así, según Argan, se someten a un equilibrio dinámico.

En un edificio clásico son la función y la estructura las que definen su forma. En este edificio, al separarse la estructura portante de los muros y remeterse los pilares hacia el interior del envoltorio, la envolvente y los muros adquieren un nuevo valor de diafragmas que limitan los espacios organizando volumetrías asociadas a diferentes funciones, definidas por el material de la envolvente: el orden triple de las ventanas alargadas de las aulas se corresponde con la fachada de vidrio triple de los talleres. Los balcones salientes seriados del volumen cúbico de habitaciones se corresponde con un pautado de hueco y vano desarrollado en el corredor, salón de actos y comedor. Este juego de envolventes permite transparencias y sucesión de planos unidos por la pasarela resuelta con ventana corrida y el corredor con sucesión de hueco y macizo, situados perpendicularmente uno respecto al otro y a diferente altura, funcionan como elementos de transmisión del movimiento, reforzados por los núcleos de comunicación colocados enfrentados a cada lado de la calle.

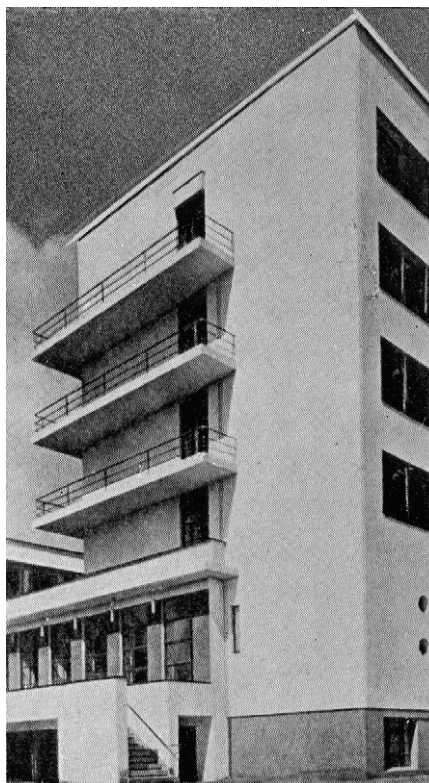
Su envolvente son planos de mampostería blancos combinados con superficies de cristal. El plano se convierte en una entidad geométrica formal entre dos dimensiones horizontal vertical, donde pared, fachada y vidrio acotan el “espacio infinito”, entorno y edificio.

Para Argan, la presentación de la Bauhaus en las revistas de época, a través de planos y fotografías, expresan la manera de entender un edificio moderno, usando ángulos y vistas muy diagonales, representación de visiones aéreas y de noche que muestran

transparencias, masas, líneas horizontales planeando sobre el suelo y expandiéndose en el entorno y las verticales convertidas en centros de gravedad, recogiendo el sentido del espacio de Giedion.

En definitiva, el edificio representa el modelo de una comunidad de producción en la ciudad: Habitar, estudiar, experimentar, producir y descansar representan todos los ámbitos de la vida de la comunidad: “Toda su forma es conjuntamente teoría y práctica, concepto y acto”.

Bruno Zevi: *Storia dell'architettura moderna*



F.01.
Portada de ZEVI, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1961.

F.02.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus, Dessau (1925-1926).
Vista exterior.

Mónica Alberola

Doctoranda arquitecto profesora asociada en el departamento de Proyectos Arquitectónicos de Escuela Técnica Superior de Arquitectura de U.P. de Madrid.

El movimiento perceptivo

Mónica Alberola

Dentro del capítulo dedicado a los maestros del periodo racionalista Zevi escribe, entre otros, sobre Walter Gropius. Analiza algunas obras anteriores al edificio de la Bauhaus donde apunta el interés del primer Gropius por el catálogo de Morris, que se ve reflejado en la descomposición de los volúmenes, el acercamiento a corrientes expresionistas e incluso ecos a Wrigth.

Zevi presenta el edificio de la Bauhaus de Dessau (1925-1926) como un paso hacia adelante en la obra de Gropius. El arquitecto ha dejado atrás el periodo expresionista, que había desarrollado en torno a 1920, se ha deshecho de las referencias wrigthianas e incluso ha abandonado la nostalgia simbolista. El autor considera que, gracias a estas experiencias previas, Gropius ha podido alcanzar una seguridad racionalista y una libertad compositiva que Le Corbusier no podrá conseguir. La comparación queda así abierta, y continuará durante todo el capítulo.

Zevi valora estas idas y venidas, formales y de pensamiento, en las que se encuentra Gropius cuando proyecta el edificio de Dessau. Con ello, adelanta ya la visión que tiene de la historia de la arquitectura, que representará en un esquema helicoidal en el capítulo “La evolución

del pensamiento arquitectónico” de este mismo libro. En él, explica la historia como una sucesión necesaria de periodos de creatividad y de regresión y, del mismo modo, considera necesarias y válidas las experiencias anteriores de Gropius.

En 1922 Van Doesburg llega a Weimar y protagoniza una airada polémica por su desacuerdo con la didáctica llevada a cabo en la Bauhaus. Gropius, instigado por los maestros de la corriente expresionista, no le deja acceder a la escuela. Zevi, recoge este episodio y declara cómo a pesar del incidente y gracias a la personalidad flexible y receptiva del arquitecto, el nuevo proyecto para el edificio escolar no es ajeno al pensamiento De Stijl. A través de un lenguaje claramente orgánico, Zevi describe cómo la obra de Gropius descompone el “organismo”: en el bloque cúbico de los dormitorios, en el cuerpo articulado de las clases y en el prisma acristalado de los laboratorios, subrayando la idea de que son los bloques independientes junto con elementos autónomos los responsables de articular los diferentes volúmenes.

Al describir la complejidad del edificio, Zevi recoge la observación de Giedion sobre la importancia del movimiento perceptivo. Es necesario atender tanto a la planimetría en planta como al componente cinético, y recorrer con el movimiento del ojo sus volúmenes, para así poder captar la esencia volumétrica de toda la obra. El resultado hace que se multiplique la perspectiva a través de la articulación y de la yuxtaposición de los volúmenes descompuestos.

El punto de partida de las fachadas de la Bauhaus es menos poético que el del maestro suizo, sin embargo, una vez más, Zevi se apoya en otro de sus principios: la importancia de la fusión del edificio con la ciudad, para explicar la adecuación del exterior al interior en las fachadas de la Bauhaus. La fragmentación de los volúmenes facilita el tratamiento de los alzados de diversos modos y siempre en correspondencia con lo que ocurre en el interior. Zevi “felicitó” a Gropius por aprender esta lección orgánica directamente del estudio de Wright.

En Dessau, las fachadas están horadadas bien con ventanas continuas horizontales, reflejo de lo que ocurre en el interior y no de un capricho formal (alusión a la Villa Savoye), bien con una mayor presencia de llenos, como en el cuerpo de dormitorios, o bien, finalmente, con una gran fachada de vidrio en el pabellón del laboratorio, clara referencia a la transparencia cubista que permite enseñarnos la composición de la construcción: los pilares, las vigas y los forjados.

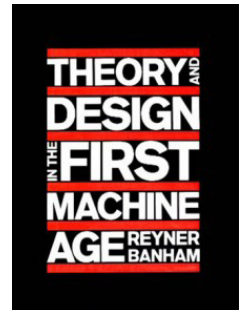
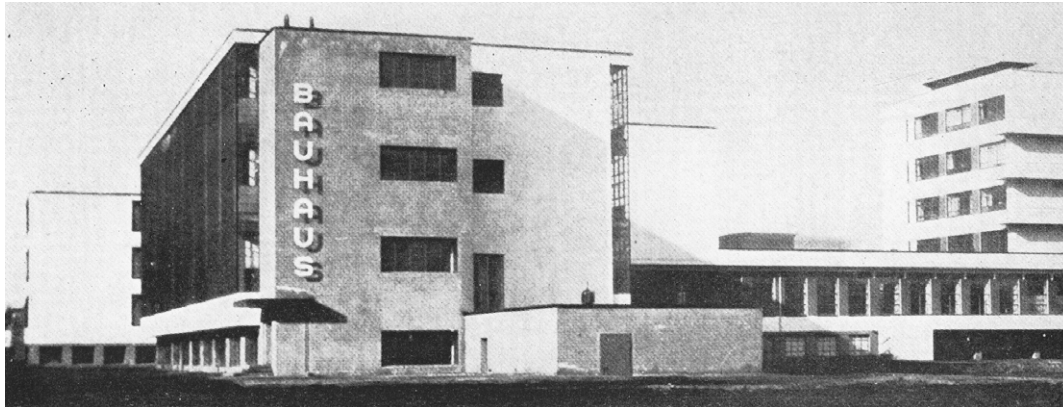
Los volúmenes y las superficies de las fachadas no están atados a una geometría elemental, son los dos únicos elementos figurativos que Gropius utiliza en su obra. El edificio es más rico y humano, no necesita, nos dice el autor, de adjetivos escultóricos, de “promenades arquitecturales”, de nuevo en una clara crítica a la Villa Savoye y a Le Corbusier, donde las fachadas idénticas y estereométricas no se pueden entender de un modo cinético.

Zevi, a pesar de ser un defensor de la arquitectura orgánica frente al racionalismo, se muestra receptivo al edificio de la Bauhaus. De nuevo compara a los dos maestros, y defiende a Gropius por afrontar de un modo orgánico el diseño de la planta, libre y a la vez articulada, dando valor al espacio interior y a la actividad humana que dentro se desarrolla. La planta libre de Le Corbusier significa por el contrario construir una estructura contenedora de pilares y forjados: se trata de una planta libre dentro de una forma geométrica predeterminada.

El autor italiano, presenta a Gropius como conciliador y antidogmático, calificándolo como el último arquitecto de la primera etapa moderna y el primer racionalista.

Curiosamente, en la edición utilizada para este texto, la cuarta edición italiana, Zevi defiende tímidamente el edificio de la Bauhaus; sin embargo, en la edición española de 1980, traducción de la quinta edición italiana, su postura es radicalmente crítica. Habría que investigar el porqué de este cambio... Ahí lo dejo.

Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*



La arquitectura de Gropius ¿dudosa calidad?

Antón Capitel

El libro de Reyner Banham, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, publicado originalmente en inglés en 1960 y traducido al castellano en 1965, fue en su momento un libro revelador. Un libro que superaba las posiciones de Gideon y de Zevi, e incluso de Pevsner –su maestro–, aunque solo hubiera sido por detectar la directa ascendencia académica de los pre-modernos, como Tony Garnier, y de los modernos como Gropius y Meyer en el pabellón del Werkbund, en Colonia (1914), por ejemplo. Otras muchas cosas buenas y novedosas tiene el libro, pero vayamos a lo nuestro.

Banham se refiere a la planta académica (de “composición elemental”) del edificio del Werkbund y también al parecido de la composición de la fachada principal con la arquitectura de Wright, concretamente con el Hotel en Mason City (1909), cuya fotografía reproduce. Ciertamente, la relación con Wright (evidente en este caso) fue entonces muy importante en Alemania, como en otras partes de Europa, si bien tiendo a creer que en cuanto a este pabellón, fue observada por primera vez por Bruno Zevi en su *Storia della architettura moderna*, cuya primera edición es de 1950. También pudo proceder de Pevsner, bien fuera en el *Pioneros...*, o en el trato directo de Banham con él, pues, como ya se ha dicho, fue uno de sus maestros, con muchísima relación en el trabajo común en torno a la revista *Architectural Review*.

Banham trata algo después (en el capítulo “La estética fabril”) un edificio inmediatamente anterior, la fábrica Fagus, también de Gropius con Meyer (Alfeld, 1911-13). Al publicar la planta dice de ella que es una “composición elemental conforme a una disciplina puramente funcional”. Afirmación bien interesante, pues nos lleva a entender que la composición elemental académica y la funcional no son más, para Banham, que ramas de un mismo tronco. Esto es, la composición elemental moderna (“funcional”) no sería otra cosa que la transformación de la académica.

Pero a la fábrica Fagus, Banham la trata con bastante ironía, pues piensa que la consideración que tuvo como primer edificio del movimiento moderno –es decir, después de la fase pionera– venía, de un lado, de la relación personal que tuvo Gropius con los historiadores del moderno, y de otro, de un equívoco fotográfico, pues se favoreció para las publicaciones la parte acristalada, con la famosa esquina sin soportes, y no otras partes que hubieran podido hacerla aparecer como no más moderna que las de Behrens de años anteriores. También dice en relación a las partes vidriadas que no son tan “conceptualmente avanzadas” como el pabellón de cristal de Bruno Taut en la exposición del Werkbund de Colonia en 1914.

En cuanto a la Bauhaus como escuela e ideología, a Banham le interesó muchísimo, tanto que le dedicó un capítulo completo del libro *Teoría y diseño...* Este capítulo acaba con un sucinto análisis del edificio de Gropius, que reconoce como uno de los “monumentos principales de

F.01.
Portada de BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. Praeger Ed., New York, 1960.

F.02.
Walter Gropius. Edificio de la Bauhaus, Dessau (1925-1926). Vistas noroeste y noreste del edificio.

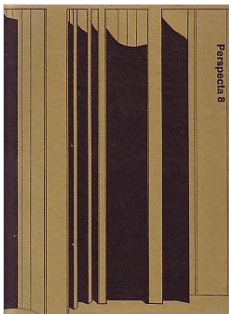
Antón Capitel

Director de la revista y profesor emérito del departamento de Proyectos Arquitectónicos de Escuela Técnica Superior de Arquitectura de U.P. de Madrid.

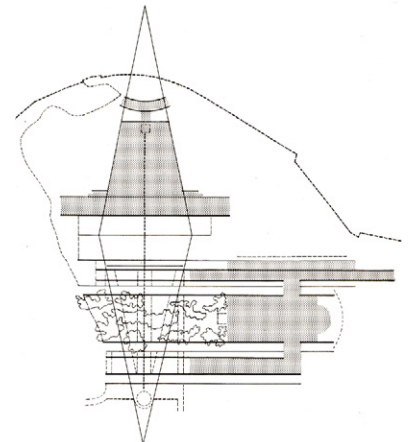
la segunda fase del Bauhaus”. Dice de él que “la organización de la planta no se asemeja a cosa alguna de ese período”. En el segundo de los libros citados llega a afirmar que se trata de la primera gran obra maestra moderna de escala no doméstica, afirmando también -en el primero- que la obra de Mies o de van Doesburg “aparece como tímidamente convencional”, y que la Escuela es superior a obras tan celebradas como la fábrica van Nelle en Rotterdam, de Brinckmann y van der Vlugt. Elogia su organización “centrífuga”, el punto de vista de las fotos aéreas que huyen de la semejanza con la perspectiva, y la “calidad tridimensional del proyecto”. Elogia igualmente una disposición volumétrica singular -citando el puente- por su condición abstracta, independiente del lugar. No ahorra, sin embargo, algunas críticas parciales, o algunas curiosas revelaciones, como la de que las grandes paredes vidriadas fueron debidas a un obsequio de una gran cantidad de placas de vidrio. En el segundo libro, *Arquitectura del siglo XX*, analiza algunas cosas más (como el famoso puente y la carretera que pasa bajo él, todo ello puesto voluntariamente por Gropius), continúa con los elogios y acaba diciendo que el edificio “es como un santuario dedicado a la creencia de que la era de la máquina es buena”.

Hablando de máquinas, el capítulo de “Conclusiones” del primer libro -se trataba de su tesis- incluye una crítica extrema al coche Adler, diseñado por Gropius, frente a los modernos y aerodinámicos de “Sir” Charles Burney y Fuller. Admite que es elegante, pero dice que es mecánicamente atrasado frente a los otros. Es ésta una crítica equivocada y tendenciosa, pero no seguiremos con esto, ya tratado alguna otra vez por quien esto escribe.

Colin Rowe y Robert Slutzky: *Transparencia: Literal and Phenomenal*



F.01.
Portada de la revista
Perspecta 8, 1963.



F.02. y F.03.
Walter Gropius. Edificio
de la Bauhaus, Dessau
(1925-1926).
Muro cortina. Esquema
de planos paralelos del
proyecto del concurso
para “El Palacio de las
Naciones”.

Enrique de Teresa

Doctor arquitecto profesor
contratado doctor
del departamento de
Proyectos Arquitectónicos
de Escuela Técnica
Superior de Arquitectura
de U.P. de Madrid.

Lo aparente y lo literal: la búsqueda de una complejidad consciente

Enrique de Teresa

Catorce años después de la primera edición de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion, y casi veinte del edificio de la Bauhaus en Dessau, proyectado por Walter Gropius, el arquitecto y crítico inglés Colin Rowe, junto con el pintor Robert Slutzky, escriben, en 1955, el artículo “Transparencia: literal y fenomenal”. Publicado por primera vez en el número 8 de la revista *Perspecta* (1963), el texto recoge la distinción que realiza Gyorgy Kepes sobre la noción de transparencia en su libro *El lenguaje de la visión* (1944), donde aparecen dos modos de entendimiento del término, esencial para la visión moderna: uno vinculado a las cualidades del propio material y otro ligado a la organización espacial y a la representación de la profundidad mediante la superposición de figuras, lo que aporta una nueva dimensión a la posición de Giedion.

El escrito de Rowe y Slutzky supone la afirmación del contenido programático que un grupo de jóvenes profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Texas, en Austin –C. Rowe, B. Hoesli, J. Hejduk y R. Slutzky, entre otros– intentaron establecer, entre 1953 y 1956, como soporte de una docencia académica distinta a las dos tendencias dominantes en ese momento en Estados Unidos: la pervivencia de la enseñanza *Beaux-Arts* y la presencia poderosa de la Bauhaus convertida en símbolo de la modernidad. Se trataba de buscar un camino capaz de recoger los aspectos positivos de ambas, así como el reconocimiento de la naturaleza y expresión del espacio arquitectónico como razón de ser de la nueva enseñanza.

Rowe y Slutzky diferencian, siguiendo a Kepes, entre la transparencia como cualidad inherente a la sustancia, a su condición material –transparencia literal o real–, y la transparencia como cualidad inherente a la organización, entendida como la percepción simultánea de distintas posiciones espaciales y su oscilación entre ellas –transparencia fenomenal o aparente–. Las características de ambas se precisan en el texto tomando como campo de referencia la pintura cubista, y estableciendo distinciones que luego serán aplicadas al análisis de la arquitectura. Estas apreciaciones serán la base de aproximación tanto al edificio de Gropius, expresión de la transparencia literal, como a la Casa en Garches y al proyecto para el Palacio de la Liga de Naciones de Le Corbusier, ejemplos de la transparencia fenomenal o aparente.

En *Espacio, tiempo y arquitectura*, Giedion pone el énfasis en la combinación de los cubos yuxtapuestos entre sí del edificio de Dessau, que parecen flotar en el espacio, a la vez que en el generoso empleo del cristal, adoptado por su cualidad desmaterializada, especialmente el muro-cortina de vidrio del cuerpo de talleres. Ahí es donde ve cumplida plenamente la noción de transparencia, al permitir ver simultáneamente el interior y el exterior. Establece como apoyo de sus observaciones una comparación con la pintura de Picasso *L'Arlésienne*, referencia que muestra la importancia dada a la pintura cubista como expresión de una nueva estética adecuada a un tiempo nuevo, para concluir afirmando que la “Bauhaus” fue el único edificio importante en el que quedó definitivamente cristalizada la nueva concepción del espacio.

Para Rowe y Slutzky, esta afirmación espacial, que muestra la condición visible del interior de los talleres a través del muro cortina de vidrio, se produciría por la propia naturaleza del material. El interés de Gropius y su preocupación, dirán, está en el empleo de los materiales por sus cualidades intrínsecas. No existe la posibilidad de plantear los conflictos entre la percepción de un espacio explícito y la sugerencia de otro implícito, ni, por lo tanto, la intensidad y la riqueza que provoca esa tensión.

A nivel volumétrico es significativo, para Rowe y Slutzky, que la Bauhaus solo llegue a ser inteligible para la mirada desde un ángulo no visual, desde una panorámica aérea, y que sus imágenes den prioridad a los puntos de vista diagonales. Los cuerpos del edificio giran de manera que recuerdan las composiciones constructivistas. Si Van Doesburg y Moholy-Nagy rehuyeron la frontalidad cubista, Gropius también la evitó, afirman. La comparación con la Villa Stein indica, sin embargo, cómo en la obra de Le Corbusier existe una preocupación por que el espacio construido lo haga mediante superficies reales y planos imaginarios, permitiéndonos tomar conciencia de los elementos que se interpenetran sin la destrucción óptica de los otros. Un sistema de estratificación espacial que nos habla de una elaborada concepción de la vista frontal. De igual modo sucede en el Palacio de las Naciones, donde se produce también una estratificación vertical en capas, una sucesión de espacios que se extienden lateralmente. En estos ejemplos de Le Corbusier, la realidad del espacio profundo se opone constantemente a la referencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, permite al espectador realizar diversas lecturas. Se afirma una noción de transparencia que “deja de ser aquello que es perfectamente claro para llegar a ser aquello que es perfectamente ambiguo”, lo que incentiva mentalmente al espectador.

La discusión de las dos formas de aproximación a los edificios analizados, busca poner en claro cómo la caracterización del modo de entender la “transparencia”, una noción esencial para la arquitectura moderna, puede ser planteada desde dos aproximaciones perceptivas,

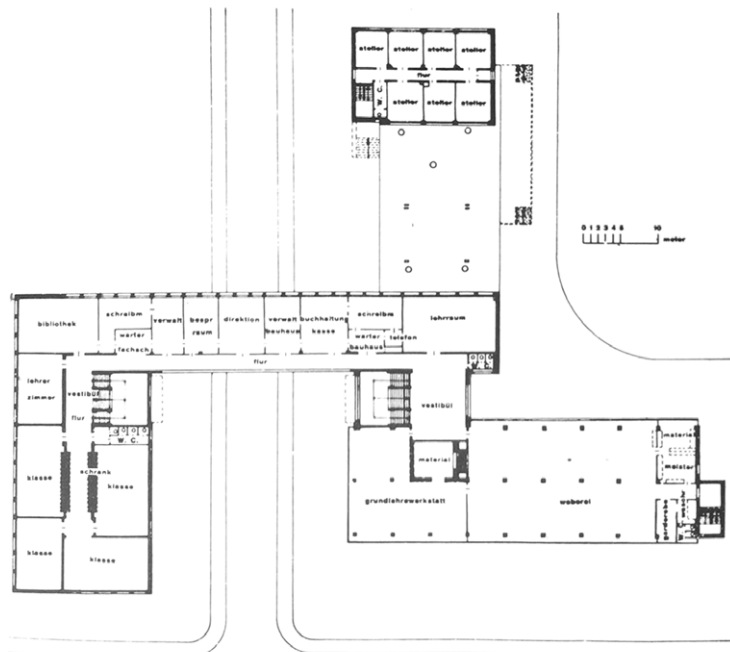
visuales y conceptuales claramente distintas, una vinculada al material y otra vinculada a la organización. Y aunque se presente esa distinción como dos opciones posibles, la complejidad conceptual y la capacidad de ambigüedad de la transparencia fenomenal abre, para los autores, un campo de posibilidades, tanto a nivel proyectual como didáctico, mucho más rico y complejo. La discusión de las dos formas de aproximación a los edificios analizados, busca poner en claro cómo la caracterización del modo de entender la “transparencia”, una noción esencial para la arquitectura moderna, puede ser planteada desde dos aproximaciones perceptivas, visuales y conceptuales claramente distintas, una vinculada al material y otra vinculada a la organización. Y aunque se presente esa distinción como dos opciones posibles, la complejidad conceptual y la capacidad de ambigüedad de la transparencia fenomenal abre, para los autores, un campo de posibilidades, tanto a nivel proyectual como didáctico, mucho más rico y complejo.

Manfredo Tafuri y Francesco dal Co: *Architettura Contemporanea*



F.01.
Portada de TAFURI,
Manfredo; DAL CO,
Francesco: *Architettura
Contemporanea*.
Electa Editrice Ed.,
Milano, 1976.

F.02.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus,
Dessau (1925-1926).
Planta.



Producción y Metrópolis

María Teresa Muñoz

No son precisamente los edificios el objeto principal de análisis en la obra de Manfredo Tafuri y Francesco dal Co titulada *Architettura Contemporanea*, publicada en Milán por Electa Editrice en 1976. El libro no es una historia propiamente dicha, aunque, en su versión española, esta *Arquitectura Contemporánea* de Tafuri y Dal Co se incluyera en la colección de Editorial Aguilar “Historia Universal de la Arquitectura” como su último volumen publicado en 1978. El libro nada tiene que ver con una historia de la arquitectura al uso, sino que lo que ofrece es un conjunto de historias que, como señalan los propios autores, se desdoblán y se multiplican, e incluyen el conjunto de estructuras que forman, sin arquitectura, el ambiente humano. El foco, por tanto, se pone en examinar las historias de los intelectuales que trataron de dominar tales estructuras y que crearon

María Teresa Muñoz

Profesora emérita del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P. de Madrid.

políticas y métodos, mientras las historias de los nuevos lenguajes se consideran únicamente como intentos de delimitar el área de su propia intervención, una vez abandonada la esperanza de lograr palabras absolutas y definitivas. Por tanto, ante la constatación de la pérdida de la condición comunicativa de los objetos y del peso que asume en la época contemporánea la organización de la esfera productiva y la explotación del espacio urbano, los propios edificios son tratados por Tafuri y Dal Co, no como algo sustantivo, sino como productos dependientes de las estructuras intelectuales y urbanas que les sustentan. Producción y metrópolis serán entonces las coordenadas sobre las que medir las cualidades formales de las producciones de la arquitectura.

El tema de la Bauhaus como institución es tratado en dos capítulos sucesivos. En el primero de ellos se considera su fundación, sus bases programáticas y sus primeros maestros, el periodo que va del año 1919 a 1923, mientras que en el segundo se analizan los cambios experimentados por la Bauhaus a partir de 1923 a raíz de su traslado de Weimar a Dessau en 1925. Significativamente, la redacción del primero corresponde a Manfredo Tafuri y del segundo a Francesco Dal Co, aunque ambos fueran finalmente revisados por los dos autores del libro. El edificio de la Bauhaus en Dessau es tratado exclusivamente en el segundo capítulo, dedicado a los maestros de la arquitectura moderna que incluye a Gropius junto a Le Corbusier. Al edificio no se le concede ningún protagonismo, sino que simplemente se trata de ilustrar con él, como con otros realizados por Gropius en la ciudad de Dessau, la ideología subyacente a este período de la Bauhaus, los últimos años de la dirección de Gropius antes de que fuera sustituido en 1928 por Hannes Meyer.

Según señala Francesco dal Co, las arquitecturas realizadas por Gropius durante los años en que es Director de la Bauhaus tratan de resolver contradicciones que se muestran irreconciliables, como la propia ideología de la Escuela, al tiempo que son el resultado de influencias internacionales, especialmente del constructivismo y el neoplasticismo. Así, destaca las propuestas para el Chicago Tribune, la casa Auerbach y el proyecto no construido para una Facultad de Filosofía en Erlangen de 1924, al que considera un anticipo de la solución adoptada en el edificio de la Bauhaus en Dessau, concluido dos años después. Este último edificio se considera como un experimento, en primer lugar, por su condición urbanística, como un modelo de ciudad a escala reducida y, en segundo lugar, porque su esquema organizativo trata de reflejar la armónica división del trabajo en una sociedad sin contradicciones. Urbanismo y funcionalidad son los aspectos que se destacan de este edificio de Walter Gropius en que las funciones aparecen aisladas y connotadas formalmente, mientras un recorrido continuo conecta a través de las instalaciones administrativas el bloque de las aulas con el paralelepípedo acristalado que aloja los talleres y el de la residencia de los estudiantes. Pero además, se señala su dimensión comunitaria, ya que la circulación ciudadana puede atravesar el complejo sin interferir en él, bajo el bloque elevado de las oficinas, conformando una especie de puente.

En cuanto a las imágenes, en el libro se incluye la planta superior del edificio y una única fotografía, realizada por Lucia Moholy, en la que aparece en primer plano a la derecha la esquina acristalada de los talleres, y a la izquierda un fragmento del puente y la entrada al edificio docente. Junto a ellas, se incluyen dos bocetos de las soluciones previas para el diseño del edificio. Por otra parte, se menciona un edificio construido en Dessau un año después, como derivado del de la Bauhaus. Se trata de la oficina de empleo de la ciudad, que se califica como un juego no resuelto de compenetraciones formales, frente a la supuesta claridad diagramática de la Escuela.

Junto a la sede de la Bauhaus, los trabajos que realiza Walter Gropius en Dessau, por encargo de la municipalidad, son en su mayoría proyectos urbanos, como el barrio Törten, en el que se adoptan tipologías estandarizadas, mientras realiza con Otto Haesler el barrio de Dammerstock. Dal Co concluye que la arquitectura de Gropius de los años veinte cierra definitivamente la época del Werkbund y que el edificio de la Bauhaus debe su carácter heroico a la tradición que vive en la propia Escuela. La posición de Gropius en la Bauhaus tendrá un reflejo en su arquitectura, en la que las tensiones de la vanguardia se resuelven definitivamente en un estilo propio de su autor, a pesar de que él mismo afirmase lo contrario.

Julius Posener: *From Schinkel to the Bauhaus*



F.01.
Portada de POSENER,
Julius: *From Schinkel
to the Bauhaus*.
Lund Humphries,
for the Architectural
Association, London,
1972.

F.02.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus,
Dessau (1925-1926).
Vista exterior.



Cinco pasos para una genealogía alternativa

Rafael Guridi

El libro de Julius Posener es una edición de una serie de conferencias impartidas en la Architectural Association de Londres entre 1967 y 1968. Aunque no es una transcripción directa (el crítico alemán revisó y completó los textos originales), la estructura del libro conserva parte del original: los cinco capítulos del libro corresponden a otras tantas conferencias, cada una sobre una base temática específica.

La lectura del libro arroja varias sorpresas. La primera sería que la propia Bauhaus (tanto el edificio como la institución) que protagoniza ya el título, apenas aparece en el texto interior: tan solo encontramos unas líneas y una única foto del edificio de Dessau en el último capítulo. Sin embargo, como veremos, todo el libro gravita en torno a la Bauhaus, tratando de establecer una genealogía propia. La segunda sorpresa sería precisamente esta misma genealogía, donde encontramos algunos nombres y líneas bastante inhabituales. La tercera sorpresa no vendría dada en el libro en sí sino en un dato posterior: a pesar de haber nacido y estudiado en Berlín hasta 1933, y de haber regresado después, permaneciendo en la misma ciudad desde 1961 hasta su muerte a finales del siglo, Posener reconocerá no haber visitado el edificio de Dessau hasta 1992 (con el autor ya nonagenario), tras la reunificación alemana y la primera restauración del edificio.

La comprensión de estos aspectos precisa de unas breves notas biográficas: Julius Posener nace y muere en Berlín, en 1904 y 1996 respectivamente; es decir, su vida transcurre casi exactamente a lo largo del siglo XX. Es un testigo excepcional de la época, por los acontecimientos que presencia y los lugares en que se sitúa en cada momento: discípulo de Hans Poelzig, es también admirador y colaborador de Erich Mendelsohn, con quien trabaja, entre otros proyectos, en la Columbushaus berlinesa. Su dominio del francés le lleva a París, donde trabaja como corresponsal francés para *Bauwelt*. Sus orígenes judíos le empujan a exiliarse, en 1933, a ese mismo París, donde André Bloc le nombra redactor Jefe de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Con la guerra, comienza una serie de viajes de exilio que lo llevan sucesivamente a Palestina, Gran Bretaña (donde se alista como voluntario en el ejército aliado) y Kuala Lumpur, para regresar a Berlín en 1961, ciudad donde impartirá clases en la Universität der Künste, ocupará diversos cargos (entre ellos, director del Deutscher Werkbund, 1973-76) y desarrollará una labor crítica y editorial (creación de la revista *Arch+*) hasta su muerte en esta ciudad en 1996.

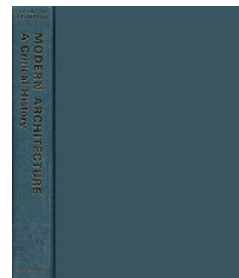
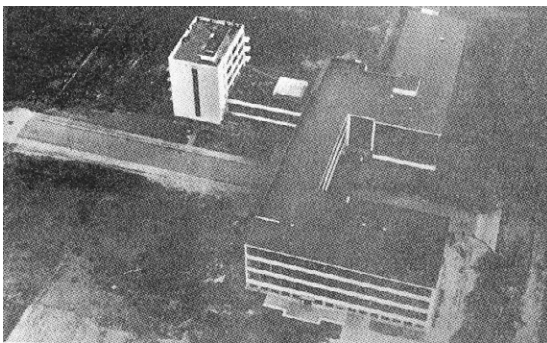
El libro *From Schinkel to the Bauhaus* (subtitulado: “Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture”) está originalmente escrito en inglés y recoge, como se ha señalado, cinco conferencias impartidas en la Architectural Association. No son conferencias independientes, sino que establecen una línea temática a través de varios capítulos. Dos son los propósitos del crítico. En primer lugar –y dado el auditorio al que se dirigía– señalar la deuda de la vanguardia alemana con la arquitectura inglesa, una atención “política” que

vincula especialmente a los viajes a Inglaterra de Schinkel o Muthesius y a la influencia de sus escritos –especialmente *Das englische Haus* de Hermann Muthesius (1904)– del English free-style o de la ascendencia del Arts & Crafts en la creación del Deutscher Werkbund. De forma más implícita, el segundo propósito del libro busca reescribir una genealogía de la Arquitectura Moderna Alemana que culminaría en la Bauhaus. No por casualidad, el último capítulo –“Aspects of the prehistory of the Bauhaus”– procede de la única conferencia no impartida en la sede de la AA, sino en la Burlington House, en el marco de un simposio y exposición en torno a la Bauhaus organizado por la Embajada Alemana en Londres y la propia AA.

En el texto de Posener, nos sorprende la filiación de esta genealogía: si bien encontramos nombres “esperables” (Schinkel, Muthesius, Behrens, Gropius...), encontramos también los nombres de Poelzig, Mendelsohn, Häring, Finsterlin o Scharoun, que apenas tuvieron relación directa con la Bauhaus. Especialmente interesante es el peso que ocupa la figura de Hugo Häring, casi un capítulo completo.

Es preciso situarse en el momento en el que está escrito: a mediados de los años sesenta el expresionismo alemán es relativamente poco conocido y todavía bastante minusvalorado, especialmente fuera de Alemania. Apenas un reducido número de trabajos lo empezaban a reivindicar: Borsi & Koenig, Pehnt, Zevi... Posener, discípulo y ferviente admirador de Poelzig, temprano descubridor de Scharoun, colaborador de Mendelsohn, reivindica esta línea como un componente esencial en la formación de la vanguardia alemana. Para el crítico –y esta es la tesis fundamental del libro– en la formación de la Bauhaus confluyen tanto las líneas racionalistas de búsqueda de estandarización (*Typisierung*) y de objetividad *Sachlichkeit* de Muthesius y Behrens, como otras derivadas del expresionismo, los movimientos revolucionarios alemanes de la 1ª posguerra (Cadena de Cristal, Arbeitsrat für Kunst, Novembergruppe) o las tradiciones de los gremios medievales (la elección de los términos “Bau” o “Baukunst” frente al renacentista “Architektur”). El edificio de Dessau, para Posener sintetiza un lenguaje absolutamente “consistente”, pero no lógico (“Style is the result of a selection which owes very little to logical though processes. It is consistent but not rational”); no derivaría tanto de una línea racional, como habitualmente se le atribuye, como de la suma de fuerzas a menudo opuestas. Su posterior –primera– visita a la Bauhaus de Dessau no hará sino confirmar, a través de pequeñas incoherencias o detalles que solo se explican desde su origen “bastardo”, un carácter híbrido que para el historiador alemán, lejos de contaminar su pureza, le confieren una mayor riqueza y “consistencia”, por usar su propia expresión.

Kenneth Frampton: *Modern architecture. A critical history*, y otros textos



F.01. Portada de FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*. Thames And Hudson Ed., London 1980.

Entre De Stijl y la Neue Sachlichkeit

Aída G. Llavona

Kenneth Frampton analizó el edificio Bauhaus (Dessau, 1926), de Walter Gropius y Adolf Meyer, en: “Historia crítica de la arquitectura moderna” (Londres, 1980); “Modern Architecture, 1851-45” (Tokio, 1987); “World Architecture 1900-2000: a critical mosaic” (2000); “The Evolution of 20th Century Architecture, a sinoptic account” (China, 2007).

F.02.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus,
Dessau (1925-
1926). Composición
pinwheel y puente de
comunicación entre la
administración y los
talleres.

Aída G. Llavona

Doctora Arquitecto
profesora del
departamento
de Composición
Arquitectónica de la
Escuela de Arquitectura
de Toledo.

El grueso de sus comentarios sobre el edificio Bauhaus se centra por un lado en la composición formal general del edificio, que interpreta como renuncia a la senda expresionista que había prevalecido en la Escuela y en la obra inicial de Gropius y Meyer; y por otro, en su afiliación a los principios de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), incipiente en el edificio de Dessau y, tras dimitir Gropius como director de la Bauhaus en 1928, más pronunciada en las viviendas Törten (1929-1930), que aplicaron “mayor énfasis en derivar la forma a partir del método productivo, el constreñimiento material y la necesidad programática”.

Para Frampton la composición del edificio Bauhaus todavía equivale a una composición formalista de elementos asimétricos vinculada a *De Stijl*; y lo más “sachlich” estaría en sus componentes secundarios, tales como los radiadores, la fenestración, las balaustradas y los apliques luminosos. Frampton identifica en la forma y articulación del proyecto de Gropius para una Escuela Internacional de Filosofía en Erlangen (1924), el antecedente del proyecto de Dessau, cuya distribución centrífuga de volúmenes girados unos respecto a otros (“pinwhweling”), la interpreta como una reminiscencia de la planificación *De Stijl*, reformulada en una distribución asimétrica y horizontal de masas que se convertiría en punto esencial de despegue para el edificio de la Bauhaus.

Respecto de otros rasgos significativos, Frampton resalta dos: cómo la masa en espiral del complejo es sutilmente acentuada por los balcones en voladizo del bloque de dormitorios y por las salientes bandas de acristalamiento en la fachada del cuerpo de aulas, y la utilización de cambios de color y del modelado poco profundo de la fachada, que en su opinión recuerda a la neoclásica “modénature” (proporciones y disposición de elementos ornamentales) del edificio *Werkbund* de Gropius y Meyer del año 1914.

Frampton considera que el edificio Bauhaus rompe en cierta manera con la ortodoxia del neoplasticismo (entiendo que por lo que concierne al empleo de pilares y planta libre) pero mantiene su “ethos”, reflejado en sus diseños de elementos y objetos, incluyendo los muebles tubulares de acero de Breuer y las luces de neón de Moholy-Nagy para los principales espacios públicos. Destaca que el famoso mural de Oskar Schlemmer en la escalera de Bauhaus, no es tanto neoplástico o constructivista, pues está cerca de la escuela de pintura materialista alemana conocida como “Realismo Mágico.”

Al hablar de la estructura, Frampton destaca cómo los voladizos de hormigón reforzado, enfrentados en parte a un muro cortina completamente acristalado, acercan este edificio a la corriente principal de la arquitectura alemana funcionalista de mitad de los años veinte; asimismo, identifica las vigas acarteladas descolgadas del pabellón de talleres como lo más intenso y retórico de la estructura portante.

Enfatiza además el carácter funcionalista del edificio Bauhaus, en su opinión más avanzado que el trabajo coetáneo de Mies van der Rohe –su casa Wolf de 1924–, y señala cómo los “Wasmuth Volumes” de Frank Lloyd Wright (1910), influenciaron ambos trabajos, especialmente por cómo su estética había sido filtrada por el Neoplasticismo.

Sobre la relación del edificio con el plano de suelo, Frampton subraya su condición de “puente” sobre la calle de acceso y algunos mecanismos compositivos que lo hacen aparecer como despegado del suelo: el cuerpo principal del edificio está sobre un semisótano algo retranqueado y pintado de gris oscuro, para dar la ilusión de que el blanco, el ocre y la masa azul flotan sobre el suelo.

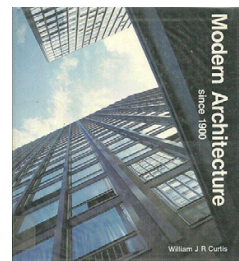
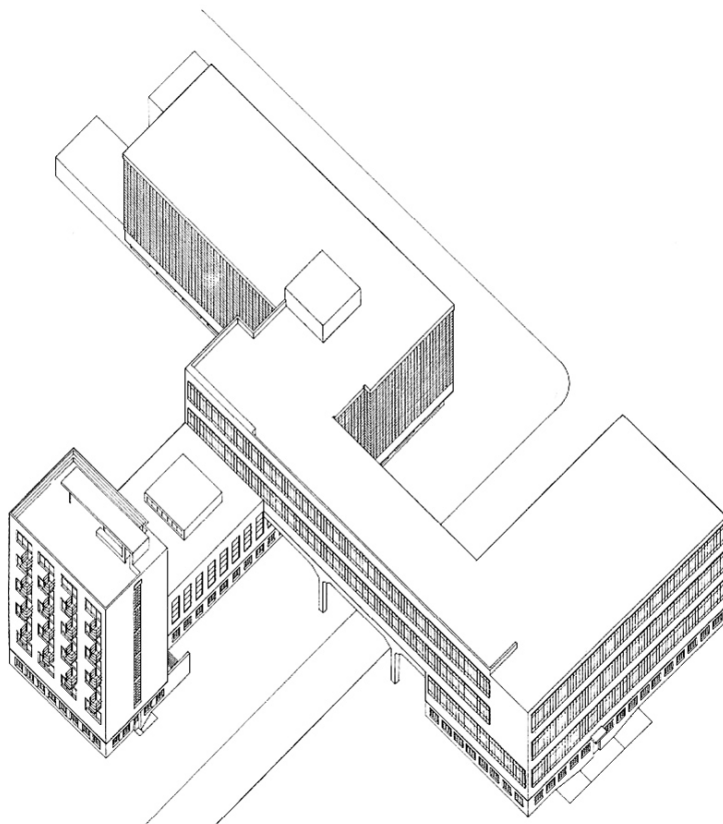
Indaga en el enfrentamiento casi simétrico de los accesos a pabellones de clases y talleres, atribuyéndolo a una cuestión ideológica, ya que al ser opuestos y de igual volumen parecen simbolizar la estrategia pedagógica del Bauhaus de equilibrar teoría (al norte) con práctica (al sur), ligados y controlados ambos por el puente de la administración sobre la calle.

En *World Architecture 1900-2000* Frampton aborda la cuestión de “la promenade”, que no había tratado en libros anteriores, diciendo que el valor que Gropius daba al comprender

el edificio caminándolo, demostraba un interés en la noción de “promenade” arquitectónica idéntico al propuesto por Le Corbusier. (Sin otra explicación o justificación, esta afirmación es cuestionable y llama la atención por su radicalidad: “idéntico” es mucho decir).

Frampton cierra este comentario criticando implícitamente el texto de Collin Rowe sobre la transparencia literal o fenomenal, al decir que el debate sobre la diferencia entre la noción literal y la noción fenomenológica de “transparencia” parece estar lejos de la realidad de este edificio.

William J. R. Curtis: *Modern architecture since 1900*



F.01.
Portada de CURTIS,
William J. R.: *Modern
Architecture since
1900*. Prentice Hall Ed.,
New Jersey, 1983.

F.2.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus,
Dessau (1925-1926).
Axonometría.

Guiomar Martín

Arquitecta por la ETSAM (UPM), Máster en Historia de la Arquitectura por la Bartlett School (UCL) y Doctora Arquitecta por el IUAV de Venecia y la UPM.

La Bauhaus como “emblema denso” de la tradición moderna

Guiomar Martín

La lectura de Curtis sobre el edificio de la Bauhaus de Dessau está ante todo condicionada por su inclusión dentro de una historia global de la arquitectura moderna. Publicada por primera vez en 1982 y revisada en 1987 y 1996, *Modern Architecture since 1900* ofrece una reflexión sobre la “tradición moderna” desde sus orígenes a finales del siglo XIX hasta el pasado más reciente. En su prólogo, Curtis confiesa un interés personal por comprender cómo una serie de personajes históricos fueron capaces de traducir las preocupaciones de su tiempo en formas simbólicas de gran intensidad; formas que se convirtieron a su vez en referencias ineludibles para futuros seguidores. Desde esta perspectiva, la tradición moderna se muestra al lector a través de una secuencia de obras arquitectónicas de gran influencia, cuyos principales descubrimientos fueron revisados, transformados e incluso invertidos en discursos y proyectos posteriores, algunos de los cuales lograron alcanzar de nuevo una resonancia simbólica singular. Curtis utiliza las expresiones “puntos culminantes” y “emblemas densos” para referirse a estos eventos históricos excepcionales, de los que destaca

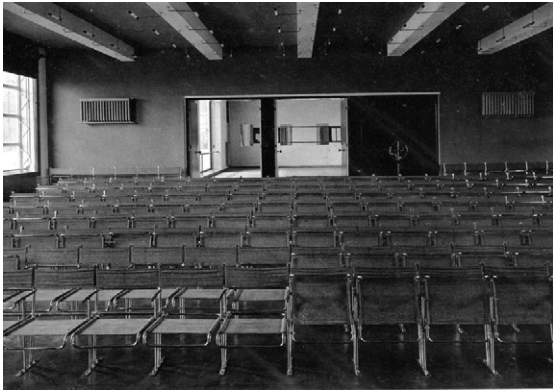
un delicado equilibrio entre la creación individual y el espíritu de la época, así como entre las convenciones internas de la disciplina y los innumerables factores externos que condicionan el proyecto arquitectónico.

En este contexto, la Bauhaus alemana (en su doble condición de institución cultural y obra construida) emerge para Curtis como uno de los principales “emblemas densos” del siglo XX, símbolo paradigmático del proceso de maduración del lenguaje moderno durante el periodo de entreguerras. Jugando con la ventaja de una mayor distancia temporal que autores como Giedion, Pevsner o Hitchcock, Curtis pone en duda que proyectos como el de Gropius fueran resultado de un amplio consenso histórico sobre un ideal moderno unificado. En su narración, la nueva sede de Dessau se incluye dentro de un capítulo titulado “Walter Gropius, el expresionismo alemán y la Bauhaus”: 17 páginas que insisten en la riqueza de acentos individuales y la cantidad de definiciones de “lo moderno” que se solaparon, entrecruzaron e incluso entraron en conflicto, en la Alemania de entreguerras. El discurso recorre la evolución de la escuela desde su fundación hasta la expulsión de sus principales protagonistas, al tiempo que se introducen aportaciones de otras figuras clave del momento, ajenas o pertenecientes a la institución, tales como Taut, Mendelsohn, Scharoun, Meyer, Mies o Le Corbusier. Navegando por este complejo marco histórico, Curtis destaca el cambio de orientación producido en la Bauhaus en general y en el pensamiento de Gropius en particular, desde un enfoque inicial más místico y primitivista con Johannes Itten a la cabeza del Vorkurs, hacia un sofisticado vocabulario abstracto propugnado por Moholy-Nagy, centrado en el diseño de tipos y la producción en serie. Curtis hace evidente este cambio de orientación al comparar el proyecto de Gropius para la casa Sommerfeld (1920) con la nueva escuela de Dessau (1926). Aún así, cuida mucho que la percepción del lector sobre este segundo proyecto sea el de una compleja fusión de varias referencias y tentativas previas, incluyendo por supuesto la experiencia de Gropius en el Deutscher Werkbund pero también su acercamiento al utopismo de Taut, su afinidad a algunas ideas expresionistas sobre la poética de la forma o incluso su tendencia a un cierto moralismo “morrisian”.

El análisis formal de la escuela de Dessau realizado por Curtis es bastante escueto si lo comparamos con el de otros “emblemas densos” de este mismo periodo incluidos en su libro, como la Casa Schroeder o Villa Cook. Curtis se limita a destacar la precisión formal de Gropius y la coherencia del proyecto en todas sus escalas, reflejo directo de la filosofía de la Bauhaus, desde la organización asimétrica de los volúmenes, a los diversos mecanismos de composición de fachada o los detalles de colocación del vidrio. Todos sus comentarios comparten una misma convicción, ya anticipada en un capítulo anterior: la arquitectura de Gropius “era un intento no sólo de dar cabida a las nuevas funciones del mundo moderno, sino también de simbolizar ese mismo mundo” (ed. 2006 en castellano, p. 104).

En definitiva, Curtis acepta la Bauhaus como un indicador del espíritu de los nuevos tiempos, exportado y difundido como tal y convertido enseguida en un código formal de referencia bajo la polémica etiqueta de “estilo internacional”. Quizás la aportación más interesante de este autor a la historiografía del edificio en cuestión resida en los matices que la distancia crítica le permite incorporar a dicho paradigma. En este sentido, junto a la insistencia en las diversas enseñanzas acumuladas en torno a su origen, el proyecto de Dessau se presenta también como un punto de inflexión múltiple. Representa en primer lugar el paso de las especulaciones teóricas y pequeños encargos de principios de los años veinte por parte de los arquitectos modernos en Alemania hacia la construcción de un número creciente de proyectos de gran escala a finales de década; asimismo, anticipa la transición de las aspiraciones espirituales de Gropius hacia las facciones más radicales de la Nueva Objetividad; por último, recuerda cómo la concentración de grandes talentos en torno a unos valores comunes que supuso la Bauhaus, dio pronto paso al éxodo y a la ramificación exponencial de dichos valores por tierras foráneas.

Winfried Nerdinger: *Walter Gropius (1883-1969)*



F.01.
Portada de
NERDINGER, Winfried:
*Walter Gropius (1883-
1969)*. Gebr. Mann
Verlag Ed., Berlin,
1985.

La Bauhaus, el fordismo y la obra completa de Gropius

Íñigo Cobeta

El arquitecto alemán Winfried Nerdinger (n. 1944), autor de esta monografía dedicada a Walter Gropius (1883-1969) que abarca la obra completa del arquitecto berlinés desde 1906 hasta 1969, es Doctor en Historia del Arte, y publicó este libro en 1985, un año antes de ocupar la Cátedra de Historia de la Arquitectura en la Universidad Técnica de Múnich.

A partir de una selección de la documentación de los archivos del Museo Busch-Reisinger de la Universidad de Harvard, a quienes donó el arquitecto berlinés su legado, y del Archivo de la Bauhaus de Berlín, Nerdinger analiza la totalidad de la obra de Gropius. Mucho del material que recoge este libro había permanecido hasta entonces inédito.

En contraste con la biografía escrita por Sigfried Giedion y publicada en 1954, que también pretendía ser una obra completa, en este estudio se incorporan muchas obras de entre 1906 y 1922 que no figuraban en el anterior libro. Asimismo, se eliminan algunas obras recogidas por Giedion de las que no existe material gráfico de archivo, incluyendo únicamente aquellos proyectos de los que existe material suficiente para su comprensión.

La lectura que Winfried Nerdinger realiza de la Bauhaus, si bien es necesariamente escueta al describir la obra, dada la vocación omnicompreensiva del trabajo de Walter Gropius –la extensión que dedica al análisis específico del edificio tan sólo abarca tres páginas–, resulta sumamente útil para llevar a cabo una primera aproximación a los antecedentes del edificio de Dessau, tanto desde el punto de vista del ambiente cultural de la época y la mentalidad de Gropius, como respecto a la evolución de su trabajo, ya que pone de manifiesto la relación que los proyectos anteriores a 1925 guardan con el edificio, resultando especialmente útil para analizar y comprender la progresiva asunción del lenguaje moderno por parte de Gropius. Para comprender el origen del edificio de la Bauhaus resultan fundamentales proyectos previos como las Oficinas para Fagus, en Alfeld an der Leine, de entre 1911 y 1925 –punto de inflexión en la obra de Gropius y primer gran proyecto industrial que acomete–, o la fábrica y edificio de oficinas para la exposición de la Deutscher Werkbund de 1911, cuya fachada hacia el patio anticipa soluciones constructivas adoptadas en el edificio de Dessau. También el edificio para exposiciones y depósito de la fábrica de máquinas agrícolas Gebr. Kappe & Co. de 1922-24, en el mismo Alfeld an der Leine, el proyecto de la Academia de Filosofía promovido por el profesor Rolf Hoffmann en Erlangen Spandorf (1924), el proyecto del Centro Friedrich Fröbel del mismo año, o la ampliación de la fábrica de August Müller & Co., prácticamente coetáneo del edificio de Dessau, anticipan soluciones compositivas y constructivas que acabarían desembocando en el edificio de la Bauhaus de 1925-26.

Aparte de la trayectoria profesional de Gropius anterior al desarrollo del edificio, resultan interesantes las claves dadas por el autor en el texto introductorio “Walter Gropius proyectista. Del americanismo al nuevo mundo”, donde se traza un panorama muy útil para

F.02.
Walter Gropius.
Edificio de la Bauhaus,
Dessau (1925-1926).
Aula magna y comedor.

Íñigo Cobeta

Doctor Arquitecto
Profesor del
Departamento
de Composición
Arquitectónica de la
Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de la U.P.
de Madrid.

comprender, desde el punto de vista ideológico, cuáles fueron las premisas a partir de las que fue desarrollándose el pensamiento de Gropius hasta concebir la Bauhaus.

Frente a algunas interpretaciones acaso más politizadas, como la de Bruno Zevi, necesariamente basadas en las dramáticas circunstancias históricas que rodearon el cierre definitivo de la escuela, el hecho de centrarse en la figura concreta de Gropius y sus ideas permite a Nerdinger desarrollar una lectura alternativa de la génesis de la Bauhaus, basada en posturas capitalistas pragmáticas (no olvidemos que la obra fue escrita en 1985) propias del taylorismo y el fordismo imperantes en la época entre las clases dirigentes industriales alemanas, que difiere de la tradicional lectura revolucionaria de la escuela defendida por otros profesores.

La asunción de las ideas de Frederick Taylor (1856-1915) y Henry Ford (1863-1947) en Alemania durante el primer cuarto del siglo XX y la confianza en la épica de la industrialización, así como los intentos por desarrollar la optimización industrial desde una base científica, al margen de consideraciones socio-políticas y los conflictos que en última instancia acabarían por malograr el proyecto de la Bauhaus y que desembocarían en la tragedia de la guerra, sirven al autor para describir un ambiente que si bien se adivina minoritario, trata de plasmar cuál fue la semilla de la Bauhaus al margen de consideraciones ulteriores.

La desbordante confianza en la épica de un futuro industrializado y los esfuerzos por importar las ideas que llegaban fundamentalmente de los Estados Unidos, de raíz eminentemente práctica, constituyen el eje central del ensayo que antecede a la obra propiamente dicha, y aportan, para el estudio de la Bauhaus, un interesante compendio de gran parte de las ideas y actitudes que acabarían por cristalizar en el proyecto de la Escuela de Dessau.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARGAN, Giulio Carlo: *Walter Gropius e la Bauhaus*. Ed. Giulio Einaudi, Torino, 1951.
- BANHAM, Reyner: *Guide to Modern Architecture*. Architectural Press Ed., London, 1962.
- BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. Praeger Ed., New York, 1960.
- CURTIS, William J. R.: *Modern Architecture since 1900*. Phaidon Press Ed., Oxford, 1982.
- FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture, 1851-45*. A.D.A. Ed., Tokio, 1987.
- FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson Ed., London, 1980.
- FRAMPTON, Kenneth: *The Evolution of 20th Century Architecture, a synoptic account*. Springer Ed., Berlin, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth: *World Architecture 1900-2000: a critical mosaic*. Springer Ed., Berlin, 2000.
- GIEDION, Sigfried: *Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press Ed., New York, 1941.
- GROPIUS, Walter: *Gropius Bauhausbauten Dessau*. En *Bauhausbücher*, 12, Langen Müller Ed., Munich, 1930.
- HITCHCOCK, Henry-Russell: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Yale University Press Ed., 1977.
- HITCHCOCK, Henry-Russell: *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. Hacker Art Books Ed., New York, 1975.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip: *The International Style: Architecture since 1922*. Norton Ed., New York, 1932.
- MOHOLY-NAGY, László: *Produktion-Reproduction*. En *De Stijl*, 7, Leiden, Holanda, 1922.
- NERDINGER, Winfried: *Walter Gropius (1883-1969)*. Gebr. Mann Verlag Ed., Berlin, 1985.
- PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius*. Infinito Ed., Madrid, 2000.
- POSENER, Julius: *From Schinkel to the Bauhaus*. Lund Humphries, for the Architectural Association Ed., London, 1972.
- ROWE, Colin; SLUTSKY, Robert: *Transparency: Literal and Phenomenal*. En *Perspecta* 8, Yale University Press Ed. 1963.
- TAFURI, Manfredo; DALCO, Francesco: *Architettura Contemporanea*. Electa Editrice Ed., Milano, 1976.
- ZEVI, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*. Giulio Einaudi Ed., Torino, 1961.

Scharoun.

De la refinada composición al feísmo violento

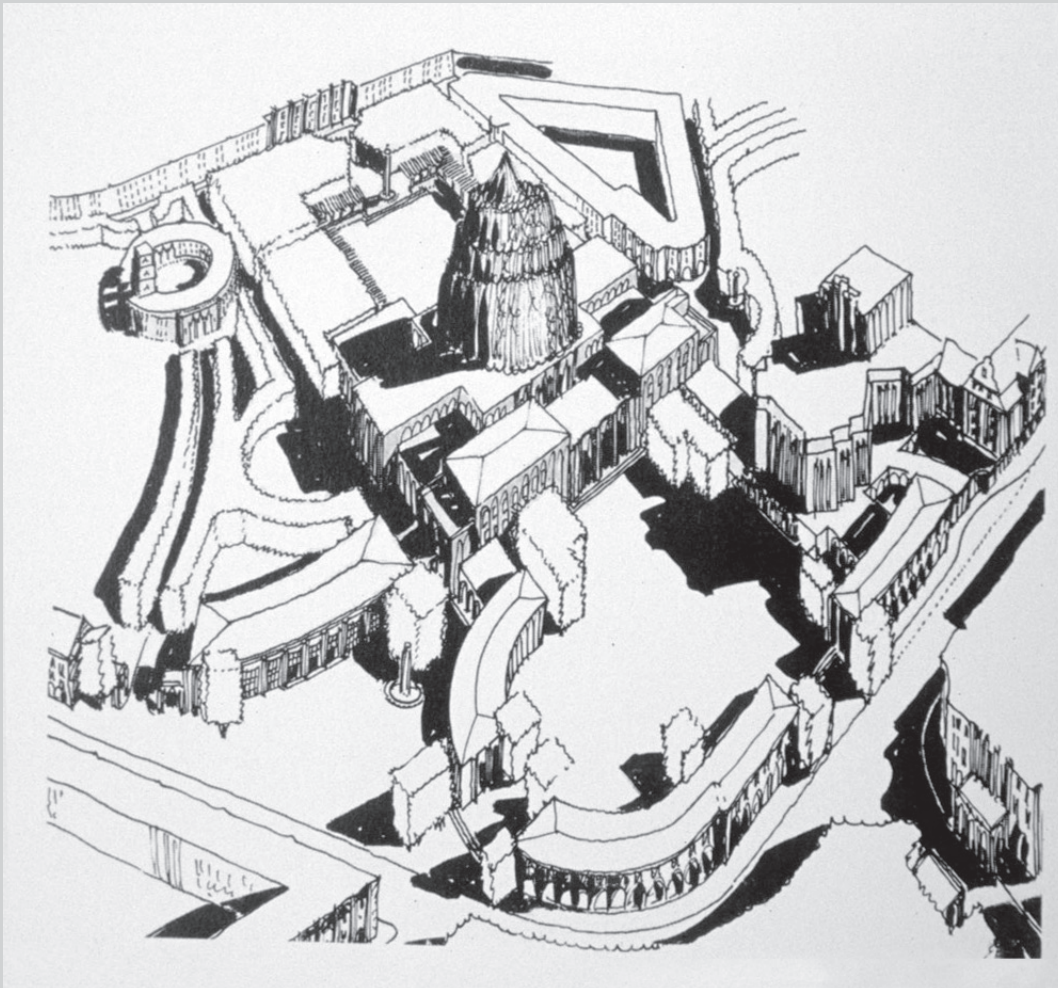
Antón Capitel

Podría decirse que el primer acercamiento juvenil de Hans Scharoun al expresionismo significaba ya la búsqueda de una alternativa estética y formal tanto a la tradición académica y clásica como a su secuela moderna ya bastante insinuada, la de la “Nueva objetividad”, y que así nació, pues, su carrera, apoyada en el expresionismo. De aquella época (años 1919-21) se conocen algunos dibujos sin función exacta y algunos concursos, como son el de la plaza de la catedral de Prenzlau (1920) y el del centro cultural Gelsenkirchen (1920), entre otros, que utilizaban un exacerbado eclecticismo de matices góticos exaltados y buscaban un nuevo lenguaje que parece seguir la senda de Bruno Taut.

It could be said that the first approach by young Hans Scharoun to expressionism implied the search of an aesthetic and formal alternative both to the academic and classical tradition and to its modern sequel, the “New Objectivity”. And this is how his career was born; that is, supported by expressionism. From that time (1919-1921), some drawings without exact function and some competitions are well known, such as the square for the Cathedral in Prenzlau(1920) and the cultural center of Gelsenkirchen (1920), among others. In all these works Scharoun used an intense eclecticism of Gothic nuances and a new language that seemed to follow the path of Bruno Taut.

Composición
Refinamiento
Feísmo
Belleza
Scharoun

Composition
Refinement
Ugliness
Beauty
Scharoun



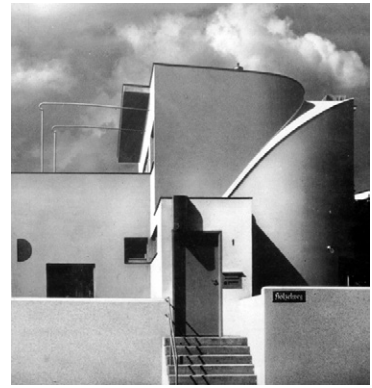
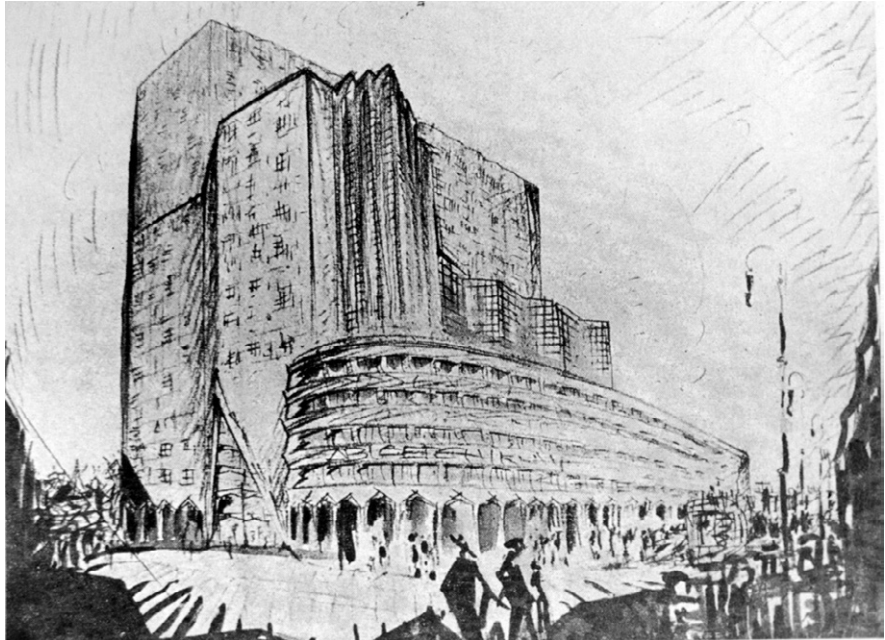
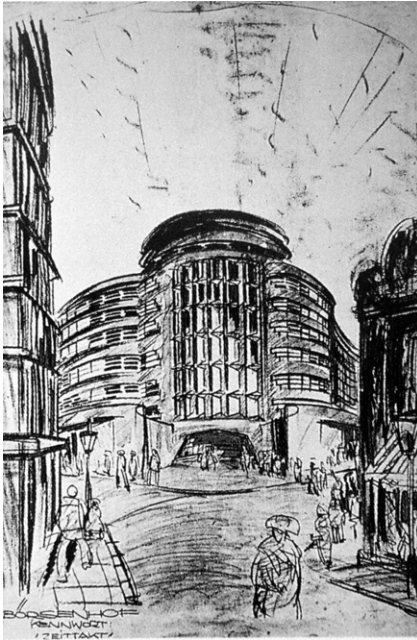
F.01.
Concurso para el centro cultural de Gelsenkirchen (1920)

1. Podría decirse que el primer acercamiento juvenil de Hans Scharoun al expresionismo significaba ya la búsqueda de una alternativa estética y formal tanto a la tradición académica y clásica como a su secuela moderna ya bastante insinuada, la de la “Nueva objetividad”, y que así nació, pues, su carrera, apoyada en el expresionismo. De aquella época (años 1919-21) se conocen algunos dibujos sin función exacta y algunos concursos, como son el de la plaza de la catedral de Prenzlau (1920) y el del centro cultural Gelsenkirchen (1920), entre otros, que utilizaban un exacerbado eclecticismo de matices góticos exaltados y buscaban un nuevo lenguaje que parece seguir la senda de Bruno Taut. En un concurso algo posterior, el de la Bolsa de Königsberg (1922), una planta exacerbadamente biologista se combinaba con una apariencia externa que parecía seguir la manera más moderada de Mendelsohn. En el famoso concurso para el edificio de oficinas en la Friedrichstrasse (1922) Scharoun parece alinearse ahora con la manera orgánica y escultórica de su amigo y maestro Häring, o, si se prefiere, practica ya un modo más propio y maduro. En cualquier caso, Scharoun investigaba, y los dibujos fantásticos de 1922-23 lo siguieron demostrando. Una nueva forma, una nueva estética, una nueva arquitectura, en fin, que aspira a sacar adelante, de un modo personal, un expresionismo directamente enfrentado con la tradición y con el racionalismo.

Pero relativamente pronto, ya en 1927, y al enfrentarse con el encargo que le hizo Mies van der Rohe para la Weissenhof en Stuttgart, proyectó una casa híbrida, que adoptó en buena medida el lenguaje de lo que luego se llamará el “Estilo internacional”, pero no sus características más genéricas y sistemáticas, propias de lo que podríamos llamar un nuevo clasicismo, llenando la obra de detalles, matices y elementos *orgánicos*. En un trabajo inmediatamente posterior, el modelo de casa para la exposición “Jardín e Industria” (1928), la aproximación al racionalismo fue aún mayor, aunque no hubieran desaparecido del todo los matices orgánicos y expresionistas. Puede decirse que la actitud realista mantenida en estas dos ocasiones era semejante, como tal actitud, a la adoptada por Mendelsohn, que había renunciado a sus fantasías formales (a pesar de que estas habían tenido la oportunidad de manifestarse en la torre Einstein de Potsdam, 1920-21) para trabajar en una manera mixta, más práctica y más cercana a las oportunidades de los encargos, que puede tenerse por iniciada con el edificio Berliner Tageblatt (1921-23) y que tuvo una de sus más importantes obras maestras en los grandes almacenes “Schocken” (Stuttgart, 1926-28). Esta manera *mendelsohniana* se extendió en gran medida por el mundo occidental, generando casi un estilo propio, aunque fuera desde luego intermediario entre expresionismo y racionalismo.

La primera época de esplendor de la obra de Scharoun (1928-33) se produjo inmediatamente después de las pequeñas obras anteriores y siguiendo precisamente este estilo híbrido, si bien de una manera tan brillante como personal. Lo practicó en obras que fueron ya tan importantes como el asilo “Wohnheim” en Breslau (1929), los edificios de viviendas en Kaiserdamm (Berlín Charlotemburgo, 1928-29) y en Hohenzollerndamm (Berlín Wilmersdorf, 1929-30) y las viviendas en la Siemensstadt (Berlín, 1928-31). A estas añadiré también la casa Schminke (Löbau, Saxony, 1930-33). Obras todas ellas de altísima calidad, y cuyo análisis completo sería por tanto muy largo y prolijo. Sólo vamos a fijarnos ahora en una importante característica formal y estilística que las une a todas: su refinadísima realización formal, muy lograda y bella. Scharoun alcanzó en estas obras, a juicio de quien esto escribe, uno de los refinamientos lingüísticos más altos de la arquitectura moderna. Refinamiento que brilla por completo en todas ellas, pero cuya comprobación es más fácil y segura en las fachadas de dos de los edificios de viviendas, el de la Kaiserdamm y el de la Siemensstadt. La variedad compositiva y hasta volumétrica brilla en ellas con una luz tan intensa que se diría propia, y tanto la originalidad de las composiciones como el refinamiento de los elementos y del conjunto alcanzan valores extremos. Dejemos ahora bien anotada esta importante característica; o este gran logro, si se prefiere definirlo así.

2. Pero en 1933, el triunfo nazi empezó a complicar la carrera de Scharoun, cuya posición –como la de tantos otros– se agravó en 1937 con la exposición de Múnich del “Arte



F.02.
Concurso para la bolsa
de Konigsberg (1922).

F.03.
Concurso para
las oficinas de la
Friedrichstrasse
(1922).

F.04.
Casa en la Weissenhof
en Stuttgart (1927).

F.05.
Modelo de casa para
la exposición "Jardin e
Industria" (1928).

F.06.
Viviendas en
Kaiserdamm, Berlín
Charlotemburgo (1928-
29).

degenerado” y con la ridiculización por parte de los nazis de la Weisenhofsiedlung de Stuttgart. La arquitectura moderna quedó prácticamente condenada, tanto para las obras oficiales como para los permisos de las particulares.

Resulta en extremo curiosa esta fobia. ¿Por qué se pensó que la arquitectura moderna podría ser enemiga de un régimen que como el nacional socialismo presumía de modernidad? ¿Fueron sólo los decadentes y pequeño-burgueses gustos de Hitler, y de algunos otros, los que se impusieron, algo tontamente, y pasaron a condenar la arquitectura moderna? Porque resulta bien claro que Mussolini la protegió en buena medida, aunque tampoco renunciara a un clasicismo, que puro o híbrido, fue mucho más cualificado que el alemán. Lo cierto es que resulta bastante curioso, y también bastante ridículo, el poder de adscripción ideológica que los profanos, más que los arquitectos, han pretendido y pretenden asignar a la arquitectura, asignación compartida por algunos historiadores y críticos poco avisados.

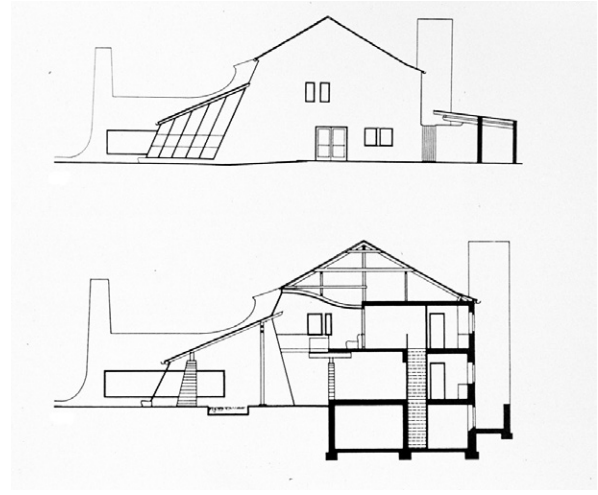
Porque puede decirse que Gropius y Mies, y algunos más, no se exiliaron exactamente por política, sino por arquitectura. No les hubiera importado nada convertirse en los grandes arquitectos del régimen, como está relativamente probado. Según Blundell Jones (su experto y biógrafo), Scharoun no se exilió por sus pocos contactos fuera, porque no sabía inglés y porque tenía numerosos encargos de viviendas unifamiliares. Ahora bien, las autoridades regionales nazis solo aprobaban proyectos particulares clasicistas o vernaculares, lo que generó unos híbridos extremadamente curiosos por parte de Scharoun, completamente distintos de la arquitectura anteriormente señalada.

Volvió así el expresionismo, incluso más intensamente, y se mezcló, o se yuxtapuso, con una arquitectura de carácter tradicional. Scharoun generó con esta mixtura algunos monstruos, dicha esta palabra sin ninguna clase de desprecio, todo lo contrario, tan sólo para intentar definir unas producciones que probablemente hubieran hecho las delicias de Robert Venturi, o, al menos, hubieran sido buenos ejemplos de su más conocido e importante libro.

Me refiero a casos tan curiosos, monstruosos e interesantes como la casa Further (Weidhaas, 1938-44), la Moll (Berlín Grünewald, 1936-37), la Pflaum (Falkensee, 1935), la Mohrmann (Berlín-Lichtenrade, 1939), o la Möller (Zermützelsee, 1937). Todas ellas fueron disfrazadas de vernáculos por el exterior, sobre todo por las partes que dan al acceso y que se ven desde fuera, con sus cubiertas y elementos tradicionales, y todas ellas fueron invadidas por un intenso e incisivo expresionismo, presente en la disposición general y en el espacio interior y, a veces, en las partes traseras. Es una curiosa e interesante colección, en la que Scharoun utilizó el feísmo en modo pleno y por primera vez, y en la que demostró que el humor puede no ser ajeno ni a la arquitectura ni a la resistencia política. Su habilidad y su capacidad creadora superó así los problemas administrativos y acaso, inició un modo de ver y un vocabulario personal que actualizaba el expresionismo y que iba a tener una influencia importante después de la segunda guerra mundial y de la derrota de la Alemania nazi.

3. Durante los años de guerra (1939-45) Scharoun realizó otra serie de dibujos fantásticos, que daban rienda suelta a un tardío, atractivo y personal expresionismo. Puede decirse que estos dibujos estaban más cerca, desde luego, del feísmo que de la exquisitez compositiva. Pero sería sobre todo más adelante, y durante una larga etapa (1956-65), cuando la práctica de la vivienda colectiva en edificaciones de carácter abierto provocara un cambio drástico y definitivo en su estética residencial. Al menos, si lo comparamos con las elegantísimas composiciones de los edificios de Berlín en el final de los años 20, a los que nos hemos referido.

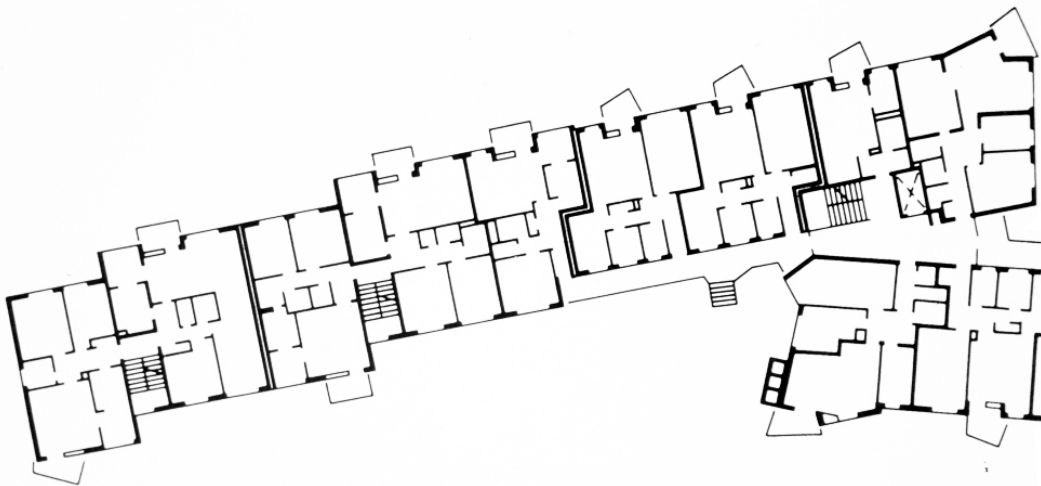
¿Se propuso acaso Scharoun representar entonces el mundo en forma más adecuada a lo que habían sido las brutalidades y las tragedias políticas y bélicas? No lo sabemos. Pero al observar planimetrías como las del barrio en Charlotemburgo Norte (Berlín,



F.07.
Viviendas en la
Siemensstadt
(1928-31).

F.08.
Alzado y sección de la
Further House
(1938-44).

F.09.
Barrio en
Charlottenburgo Norte
(1956-61).



F.10.
Barrio en
Charlottenburgo Norte.
Detalle de planta
(1956-61).

F.11.
Conjunto Romeo y
Juliete en Stuttgart
(1954-59).



1956-61) estaríamos tentados a asegurar que el feísmo practicado en la vivienda colectiva durante la época señalada responde más a las intenciones de trasladar a los edificios ideas que podemos llamar orgánicas que a una representación del mundo. Y que el feísmo manifiesto en los volúmenes externos de los edificios no fue sino un traslado de un campo figurativo que se hacía enormemente presente y expresivo en el diseño de las plantas. Pero que tomó también en los volúmenes externos intensos matices de otro tipo, los de un realismo arquitectónico, por ejemplo, antes no practicado, y que podríamos relacionar con el coétaneo *neo-realismo* italiano. Pues entre el feísmo de Scharoun y el de Rodolfi, por ejemplo, hay concomitancias interesantes.

Los quiebros y curvas que el bloque abierto de viviendas debería tener, según Scharoun, estaban presentes ya en la Siemensstadt, como se recordará. Aunque ya observamos cómo estas geometrías, incluidas las rectas y convencionales, fueron aprovechadas como material expresivo, pero se manifestaron como resultados extraordinariamente refinados, de gran elegancia.

Pero los quiebros que animan ahora el barrio de Charlotemburgo Norte no aspiran exactamente a la definición del espacio urbano general, como en la Siemensstadt. Perteneciendo a un tipo genérico, como es el del bloque abierto, presentan dos configuraciones diferentes y bastante alambicadas, definiendo por pares espacios urbanos de escala menor, que se van repitiendo. Se diría que son casi como seres vivos, más que arquitecturas, pues sus plantas presentan bordes como escamas, ligeras inclinaciones entre sectores, extremos complejos... Son orgánicos, en fin, y su abstracción parece haber pasado desde la geometría al reino animal. Son distintos incluso por eso, para manifestar la condición semejante de las especies, y a la vez la diferencia que caracteriza a los individuos.

Pero vistos como volumen son ciertamente menos radicales, pues aparecen en ellos bastantes convenciones arquitectónicas, que son las que nos han hecho hablar antes de realismo. Exhiben una estética dura, con escasos recursos formales. Se diría que manifiestan la condición fea y no demasiado ordenada que corresponde a las exigencias funcionales. Parece como si manifestaran que no son bellas e inútiles, o bellas pero con inconvenientes, sino por el contrario, feas y eficaces. Esto es una exageración, pero explica bien lo que se quiere decir.

Muchos otros conjuntos son semejantes. El de "Romeo y Julieta", en Stuttgart (1954-59) presenta también dos organismos distintos, esta vez una torre y un bloque curvado para formar casi un patio. Las plantas siguen siendo radicales; brilla en ellas el desorden y la falta de geometría pura que se asigna a lo funcional. Las terrazas se proyectan agresivamente hacia afuera. En los volúmenes se aceptan las condiciones más banales para las formas y las posiciones de los huecos, y unidos estos a la condición diversa de colores, elementos y perfiles de remates y de extremos, parecen volver a la búsqueda de una condición volumétrica altamente expresiva, pero extremadamente dura, próxima incluso a lo desagradable. Hoy tenemos estas imágenes relativamente domesticadas, pero recuerdo bien la violencia y la rareza que ofrecían cuando las ví por primera vez, cuando todavía era estudiante. Me parecieron entonces insólitas y provocadoras, muy sorprendentes, en verdad.

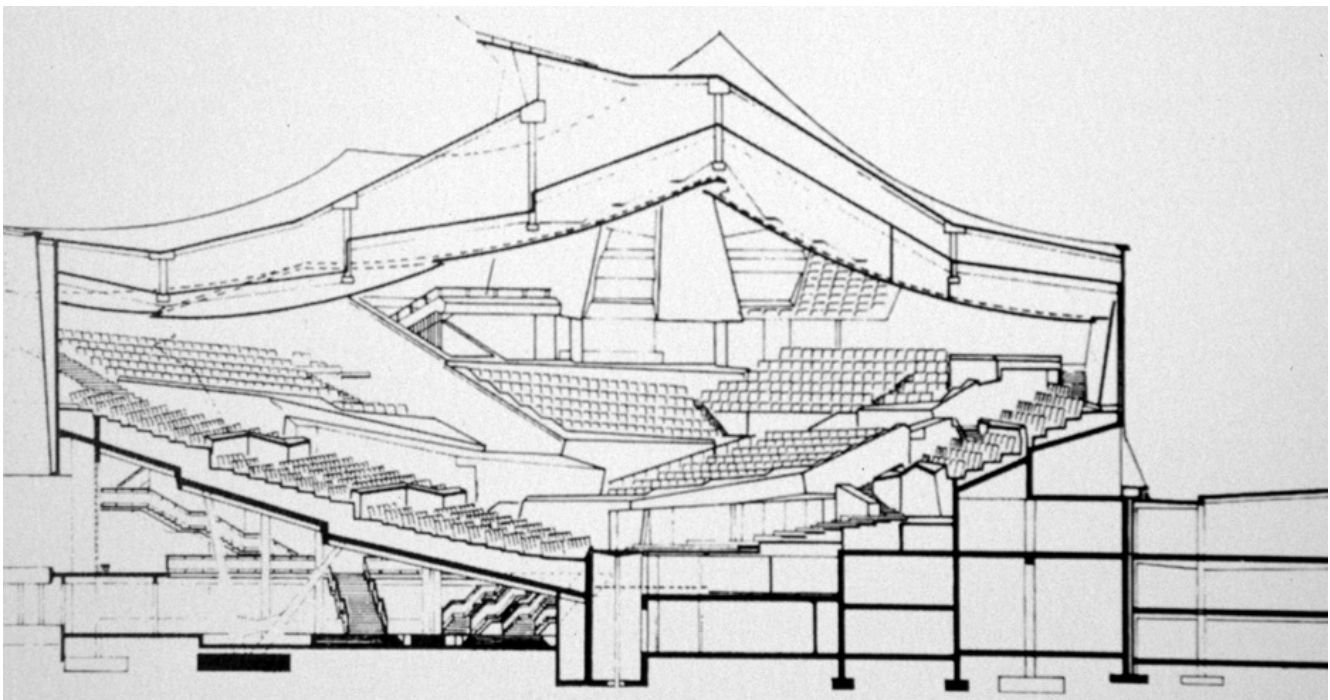
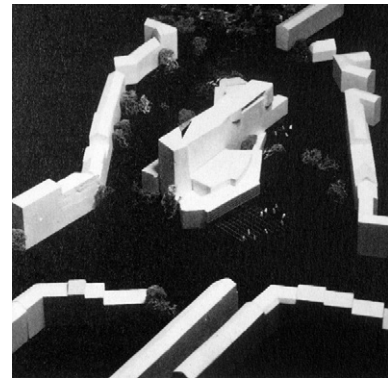
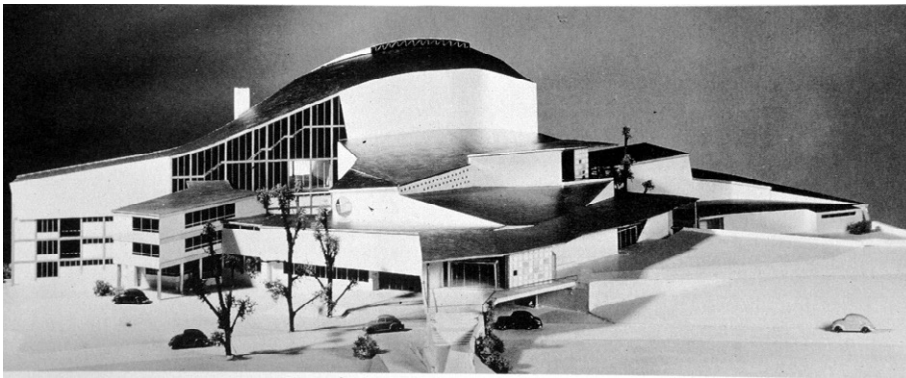
Lo cierto es que con estas y otras obras Scharoun buscó y logró un nuevo estilo, extremadamente personal, basado en el organicismo y en el feísmo derivado de éste, y como si buscara un cambio que pudiera poner en un ridículo definitivo las convenciones compositivas de refinamiento y elegancia de tantos arquitectos europeos, racionalistas o no, y anteriores o contemporáneos. Véanse también al respecto la torre Salute (Stuttgart-Fasanenhof, 1961-63), el conjunto Zaber-Krüger-Damm (Berlín-Reinickendorf, 1966-70), el Orplid, en Böblingen (Stuttgart, 1971-73), y el Rauher Kapf, también en Böblingen (1965). La colección es tan completa como singular y expresiva.

En los edificios y proyectos de escuelas (Darmstadt, 1951; Geschwister, 1958-62 y Marl-Drewer, 1960-71) subsiste la condición biológica y funcional, la del uso (y el abuso)

F.13.
Proyecto para el Teatro
de Kassel (1952-53).

F.14.
Proyecto para el teatro
de Mannheim (1953).

F.15.
Filarmónica de Berlín.
Sección (1956-64).



de la diversidad de elementos formales, y hasta de la de pintoresquismo y asimilación del edificio con una población construida en el tiempo. Pero a pesar de todo ello, y aunque estas escuelas puedan considerarse relativamente homogéneas a las viviendas anteriormente referidas en los aspectos estilísticos y más puramente formales, puede decirse sin embargo que el feísmo y la violencia figurativa han desaparecido casi por completo. Como si la mayor complejidad que una escuela supone, al construir un vocabulario formal más amplio y completo, hubiera encontrado una coherencia que vuelve las cosas menos duras, menos violentas, aunque más plásticas todavía.

4. Quedaría todavía otra cuestión: preguntarse por los Auditorios y Teatros, verdaderas obras maestras que, construidas o no, permitieron a Scharoun prolongar el expresionismo con atrevimiento y fortuna. La versión segunda del Teatro de Kassel (1952-53) extremó la condición biológica, funcionalista, compuesta por partes muy diversas y formalmente incoherente y no unitaria, pero no tanto el feísmo. En este ejemplo y en el de Mannheim (1953) o en el Wolfsburg (1965-73, realizado) brilla más el acierto formal y la originalidad, o la acertada relación con el lugar, que la extravagancia o la violencia formal, aunque sigamos en productos arquitectónicos de parentesco muy grande con los anteriores.

En la gran obra maestra que le hizo pasar a la historia de forma definitiva, la Filarmónica de Berlín (1956-64) las cosas son más complejas y, consecuentemente, más interesantes. La gran sala, libre como un barco, varado sobre soleras y sostenido por puntales, posee uno de los mejores interiores de la arquitectura moderna, sino el que más. La gran catedral expresionista se había realizado al fin, y su espacio parece navegar por el firmamento y aproximarse al cielo. La experiencia de la música en su interior es la mejor representación de lo sublime. Catedrales góticas o renacentistas llegaron tan lejos, pero no más. La influencia de este auditorio se hizo notar enseguida y, probablemente, nunca desaparecerá.

Pero el exterior es distinto. Como ocurre en las viviendas, el exterior es un trasdós del interior, y de especial dificultad. Y en él aflora, brillantemente, el feísmo: caos de formas, caos de materiales... La brillante expresión interna se trasdosa sin intermediario y de ahí que el feísmo se constituya como su única defensa.

Pasaba lo mismo con las catedrales y, en general, con las iglesias. Las iglesias son un interior puro, pero necesitan una fachada o un volumen externo, y tantas veces esta necesidad ha aparecido como algo postizo, como una yuxtaposición de mayor o menor habilidad. Las iglesias se disfrazaron de iglesias para aparecer al exterior, y lo hicieron añadiendo pórticos, torres, portadas, etc.

Los auditorios y los teatros son lo mismo que las iglesias, un interior puro. Pero Scharoun no ha querido emplear aquí elementos intermediarios que, como tantas veces en los edificios religiosos (y también en los teatros), resolvieran el exterior; esto es, las distintas y fuertes necesidades formales que éste tiene. En la Filarmónica de Berlín, el interior se intenta reflejar hacia afuera de forma casi pura, y así la incoherencia y el feísmo se presenta como el único medio.

Entre interior y exterior puede decirse que el mundo morfológico es el mismo, o casi el mismo. Pero el carácter cambia, debido a lo ya explicado, a que el exterior ha de concebirse como algo derivado, dependiente del interior, que se erige como protagonista y condiciona todo. Y como el interior es la gran catedral de la música, el lenguaje expresionista, complejo, no se trasmuta hacia el feísmo, sino, por el contrario, hacia el refinamiento. Un lenguaje común provocó en este caso efectos contrarios. El feísmo está fuera, en una imagen que parece tener algo de provisorio, de aleatorio, como si pudiera ser de cualquier manera. Y en buena medida, es así.

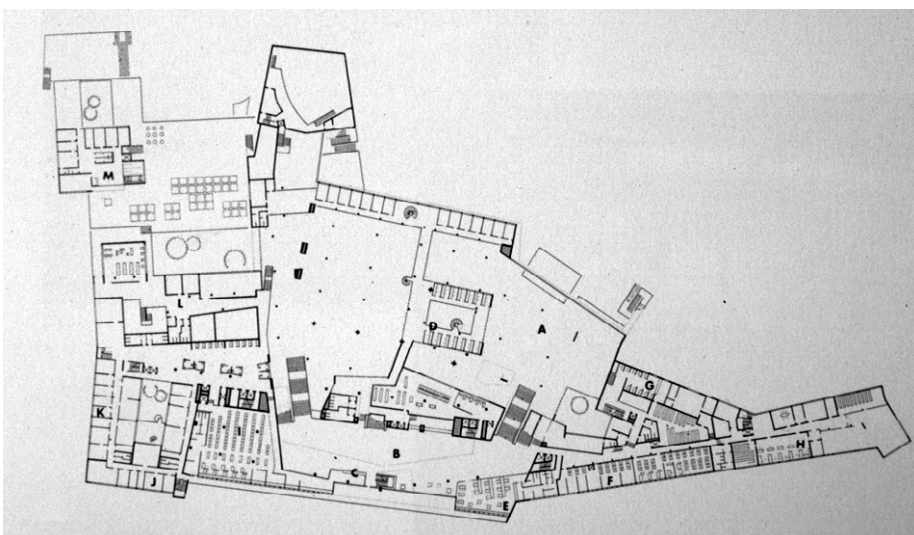
5. Más cosas en Scharoun todavía, pero sobre todo, la gran Biblioteca del Estado en el Kulturforum de Berlín (1964-79), construida enfrente del Museo de Mies y de sus



F.16.
Filarmónica de Berlín.
Foyer (1956-64).



F.17.
Biblioteca de Berlín
(1964-79).



propias obras, la Filarmónica y la Sala de conciertos de Cámara. Edificio extremada y voluntariamente complejo, donde Scharoun parece querer demostrar que apenas es necesaria la geometría, que no es necesario el orden, que es inútil la unidad formal, que la fortuna estética ha de prescindir de cánones convencionales... ¿Está en ella el feísmo? No está del todo claro. Quizá este edificio, más aún que el de la Filarmónica, trascienda por completo esta disyuntiva, al tener cosas más importantes por las que preocuparse. Insertarse en una ciudad de carácter abierto pero comportarse como un edificio intensamente urbano me parece uno de sus más atractivos mensajes. La gran fachada hacia el sur, ligeramente quebrada, y en buena medida la del oeste, forman la parte convexa que encierra la cóncava que, casi como un patio, se abre a la calle. Esta fachada sur, la más simple, es muy compositiva y, en este sentido, altamente refinada. La parte cóncava exhibe orgullosa el caos, la desigualdad, la falta de unidad, el *collage* lingüístico, la relación directa con el programa y su diversidad, en fin..., y lo compatibiliza con el acceso, con la apertura hacia la ciudad. El poderoso gesto urbano –orden y servidumbre con respecto al límite, de un lado, y libertad y desorden de otro– parece seguir lecciones aaltianas. Quizá Scharoun, aunque fuera mayor que él y tan seguro de sí mismo, miró alguna vez hacia Aalto, no sé. Aalto, desde luego, sí que lo hizo en el sentido contrario. Rey del refinamiento, Aalto no se dejó tentar del todo por el feísmo, pero, mirando a Scharoun, alguna vez se arriesgó a mirar también hacia el abismo.

Composición, al fin. Exquisita o feista. Y todos sus intermedios y alternativas. Pero composición al fin, una palabra y una acción completamente inevitables, pero que tanto temen tantos. ¿Podría existir la *decomposición*, un atractivo invento de Eisenman que nunca logró aclarar? Y, de existir ¿no sería en realidad una variante de la composición, del mismo modo que el feísmo no es otra cosa que una variante de la belleza?

Composición / Refinamiento / Feísmo / Belleza / Scharoun

BIBLIOGRAFÍA:

BLUNDELL JONES, Peter: *Hans Scharoun*. Phaidon Ed., London, 1995.

BLUNDELL JONES, Peter: *Hans Scharoun. A monograph*. Gordon Fraser Ed., London, 1978.

BURKLE, J. Christoph: *Hans Scharoun 1893-1972: Outsider of modernism*. Tachen Ed., Berlin, 2004.

SCHAROUN, Hans: *Hans Scharoun: Bauten, Entwürfe, Texte (Schriftenreihe der Akademie der Kunst)*. Kunste Akademie, Berlin, 1974.

Feísmo anti-kitsch

Óscar del Castillo

Se entenderá aquí por clasicismo el estadio cultural caracterizado por la estabilidad categorial y la univocidad del lenguaje, al que le corresponde la forma artística de la unidad coherente y homogénea. Esta forma artística queda abocada a la repetición tras el agotamiento de las posibilidades de los sistemas formales clásicos, y entra en crisis tanto por efecto de la quiebra de la representación propia de estadios culturales avanzados, como por su desfase respecto de la *Weltanschauung* derivada de la crisis de la referencialidad. La apertura de nuevos espacios artísticos requiere la introducción de la disonancia o ruptura de la unidad clásica, lo que desemboca en la obra de montaje como yuxtaposición de fragmentos, que es a la vez representación de la sensibilidad “barroca” propiciada por la quiebra de la representación. Por otro lado, la repetición de formas conocidas desemboca en un disfrute *kitsch* del objeto artístico. El *collage* permitirá conjurar el peligro del *kitsch* en tres sentidos: su aspereza y violencia disuaden de un disfrute autocomplaciente de la obra, la apertura del espacio de posibilidades artísticas permite la creación de nuevas formas sin repetición de lo conocido, y el carácter alegórico del *collage* genera una riqueza de contenidos que se opone al consumo efímero del *kitsch* de la industria de la cultura.

Feísmo
Clasicismo
Alegoría
Kitsch
Collage

*Among the different definitions of classicism, here we will understand classicism as the cultural stage characterized by a categorial stability and the univocity of language, to which it corresponds the artistic form of the unity of coherence and homogeneity. This artistic form is doomed to repetition once of the possibilities of the classical formal systems are exhausted, and reaches crisis point both by effect of the characteristic closure of representation in advanced cultural stages, and the gap with respect to the *Weltanschauung* derived of the crisis of referentiality. The opening of the new artistic spaces requires the introduction of dissonance or the rupture of the classical unity, which leads to the collage work as a juxtaposition of fragments, which is in its turn a representation of the “baroque” sensibility fostered by the closure of representation. On the other hand, the repetition of well-known forms leads to a kitsch enjoyment of the artistic object. The collage form allows to avoid the danger of kitsch in three ways: its harshness and violence persuade of a self-complacent enjoyment of the work, the opening of the space of artistic possibilities allows for the creation of new forms without repetition, and the allegoric character of the collage yields a richness of contents that is opposed to the fast consumption of the kitsch of the industry of culture.*

Uglism
Classicism
Allegory
Kitsch
Collage

Lo clásico, al igual que muchos otros conceptos en estética y filosofía, ha adquirido, a lo largo del tiempo, un grado de polisemia tal que su empleo requiere un deslinde previo de su significado. En el caso del clasicismo en arquitectura y en teoría de las artes, el término puede designar desde el uso de un repertorio formal procedente de la antigüedad grecolatina –el concepto de lo clásico empleado por ejemplo por John Summerson en *The Classical Language of Architecture*¹– hasta la idea de clasicismo como estadio cultural recurrente a lo largo de la historia, concebido a menudo en oposición a lo barroco, y caracterizado, en última instancia, por una correspondencia estable entre el lenguaje y el mundo que ese lenguaje pretende representar. En el presente argumento, se aludirá a esta segunda idea de clasicismo.

Esta relación unívoca entre las palabras y las cosas, propia de los períodos clásicos², es correlativa con estados de alma determinados: la capacidad del lenguaje para representar y pensar lo real origina una confianza en la razón y en la aptitud del hombre para modelar el entorno de acuerdo con su ser, lo que favorece una sensación de familiaridad con el mundo, un “sentirse como en casa”, en palabras de Heidegger. El polo opuesto al clasicismo, el estadio barroco, se caracterizará por la denominada “quiebra de la representación”³, fenómeno que, desencadenado por una progresiva desconfianza en la aptitud del lenguaje –y, por ende, de la razón– para pensar el mundo, fomenta un peculiar *pathos* determinado, el cual puede encontrarse una y otra vez en tiempos de crisis y de incertidumbre, desde el milenarismo medieval hasta el presente postmoderno –que ya es lugar común calificar de *neobarroco*⁴–, pasando por el *fin de siècle* o el barroco del siglo XVII⁵.

Sin necesidad de caer en ninguna forma de historicismo *à la* Spengler, es posible observar cómo, a lo largo de la historia, se repite con alguna frecuencia, y en distintas versiones, la alternancia entre fases clásicas y barrocas de acuerdo con una sucesión similar de civilizaciones y estilos arcaicos que, tras un período más o menos largo de desarrollo, se convierten en clasicismos, breve cénit a partir del cual derivan en manierismos y barrocos, los cuales, tras llegar al extremo de la disolución de las formas, provocan reacciones neoclásicas que dan comienzo a un nuevo ciclo.

El talante clásico produce unas formas artísticas que no pueden dejar de expresar su visión del mundo esencialmente optimista: la forma clásica es la forma unitaria, transparente a su lectura, la forma de la homogeneidad, la coherencia y la continuidad, en que las partes mantienen entre sí y con el todo relaciones claras e inteligibles. En arquitectura, este planteamiento ha supuesto el recurso a formas de geometrías sencillas y a sistemas proporcionales que garanticen ese tipo de unidad⁶, incorporando así el pensamiento matemático, culmen de la racionalidad y la confianza del hombre en la consonancia entre su intelecto y el mundo, a la concepción de la obra. Un ejemplo moderno de esta perfección clasicista lo constituye en general la obra de Mies van der Rohe, de quien Peter Smithson afirma que “sus edificios aislados alcanzaron tal nivel de perfección que un teólogo hubiera asegurado que se trataba de objetos divinos”⁷.

Los autores que se han planteado el problema de la evolución de las formas parecen coincidir en la brevedad de este mediodía del pensamiento humano y de sus manifestaciones artísticas: en el cénit del clasicismo alcanzado tras la gestación del período arcaico, el repertorio del estilo logra un efímero momento de equilibrio⁸; pronto, sin embargo, se agotan las combinaciones posibles, virtualmente contenidas en los elementos y reglas definidos⁹: el estilo deviene fórmula, receta, y el modo adocenado de producción artística, siempre presente en mayor o menor medida en todo período cultural¹⁰, toma la delantera a la creación genuina; esta es la fase de manierismo, que en el caso del clasicismo de origen latino desemboca, tras pasar por barroco y neoclásico, en el academicismo –como el *Beaux-arts* en Francia o la arquitectura victoriana inglesa– como disolución final. De permanecerse en este estadio, consumadas las posibilidades de los sistemas, la actividad artística queda condenada a la copia de sí misma.

El pronto agotamiento de las virtualidades de los estilos en su fase clásica está condicionado tanto por la univocidad del lenguaje en esas fases como por la esencia

1. SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

2. Cf. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

3. Cf. por ejemplo RAMPÉREZ, Fernando, *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dyckinson, 2004.

4. Cf. por ejemplo CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

5. El Barroco histórico transcurre entre el 1600 y los años 1670-1680 en Europa y sus colonias americanas. Para esta acotación espacio-temporal del Barroco histórico, y para una discusión acerca de la validez científica de las analogías entre períodos históricos más o menos afines, cf. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 23-51.

6. La estética de lo agradable [...] coincide con proporciones matemáticas en el objeto artístico, la más famosa de las cuales en las artes plásticas es la sección aurea, que tiene su equivalente en las relaciones sencillas de los sonidos concomitantes en la consonancia musical”. ADORNO, Theodor. W, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011, p. 71. Las referencias hechas en este trabajo a la *Teoría estética* se justifican por el lúcido y penetrante análisis que allí se hace de las relaciones entre la unidad de la obra de arte, las condiciones de producción social y la subjetividad



F.01.
Hans Scharoun.
Biblioteca Nacional
en Berlín, 1967-1978.
© www.wikipedia.
org. Autor: Dieter
Brüggemann.

contemporánea, entre otras cuestiones.

7. SMITHSON, Peter, "Peter Smithson. El mercado decide hoy la forma de los edificios", *El País Babelia*, 8 de abril de 2000, p. 21 (entrevista por Anantxu Zabalbeascoa).

8. Entre otros, Henri Focillon ha descrito la evolución que siguen los estilos, desde sus inicios hasta su agotamiento: "Los estados por los que sucesivamente pasan [los estilos] son más o menos largos según los estilos: período experimental, período clásico, de refinamiento, período barroco [...] En todos los medios y en todos los períodos de la historia, esas edades o esos estados presentan *idénticos* caracteres formales, de modo que no hay que sorprenderse al constatar estrechas correspondencias entre el arcaísmo griego y el arcaísmo gótico [...] entre el arte flamígero, ese estado barroco del

misma del talante clásico, caracterizado por su relación inmediata con las cosas. Ambos factores son de hecho aspectos de un mismo asunto: si el lenguaje y las categorías representan fielmente la realidad, ambos se vuelven transparentes, deja de percibirse su trabajo de *mediación*, por lo que el nexo entre la mente y el universo parece *inmediato*. Las soluciones clásicas son las soluciones directas, sencillas, "naturales"¹¹, sin artificio ni artificio, propias de la correspondencia unívoca entre el lenguaje y el mundo. Sin embargo, el espacio de tales soluciones, prescritas por la necesidad inmediata, es limitado, al igual que los elementos y reglas combinatorias que lo generan, que en cuanto presuntamente "verdaderos" y "necesarios", son unos determinados, únicos, absolutos y eternos, lo que restringe aún más las posibilidades –piénsese por ejemplo en el sentido apodíctico, casi sagrado, que los órdenes han tenido en arquitectura durante siglos, o en el requisito de coherencia formal como respuesta a la "naturaleza" de la percepción humana. Además, si el lenguaje revela su distancia de lo real, su radical opacidad, si todos los intentos de fundamentación demuestran lo imposible de alcanzar suelo firme incluso en aquellas disciplinas que parecían las rocas inmovibles de la razón –como las matemáticas–, resulta que no hay tal cosa como soluciones "verdaderas" y "necesarias", y por tanto la idea misma de clasicismo como verdad o naturaleza se ve cuestionada.

gótico, y el rococó [cursivas mías]”. FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983, pp. 17-18. Sin embargo, hoy en día estas generalizaciones deben tomarse con cautela, cuestionando sobre todo su carácter absoluto.
9. “¿Qué es lo que, pues, constituye un estilo? Los elementos formales, [...] su repertorio y [...] una serie de relaciones, una sintaxis. Un estilo se afirma por su equilibrio y proporción”. Focillon, *La vida de las formas*, p. 15.

10. Es oportuno recordar aquí la observación de Luigi Pareyson acerca de la coexistencia permanente de manierismo y arte auténtico, actitudes ambas originarias y simultáneas en la dinámica histórica de la actividad artística. En épocas decadentes, predominaría la actitud imitativa sobre la creadora; cf. PAREYSON, Luigi, *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid, Xorki, 2014, pp. 204-205.

11. Los neoclasicismos que se han propuesto romper con una fase de barroco terminal han tratado a menudo de fundamentarse en la naturaleza como medio para conjurar el fantasma de la arbitrariedad; así han hecho neoclasicismos tan distantes entre sí como el de Laugier, al aludir a la cabaña primigenia como punto de partida de la arquitectura, y el Purismo, que fundamenta la forma en la respuesta de la percepción humana, desde un planteamiento casi conductista. Pero, como ya señaló Ortega y Gasset, el hombre no tiene naturaleza, sino historia. Las posiciones actuales acerca del problema naturaleza/historia tienden a una síntesis entre ambos conceptos; en el terreno de la música –en un argumento extensible a las demás artes–, puede encontrarse un ejemplo de tales posiciones en FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 2006, 101-115.

12. SCHILLER, Friedrich, “Calias, o sobre la belleza”, en Schiller, F., *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 8.

La quiebra de la representación y la pérdida de confianza en el lenguaje atentan contra el paradigma de la unidad de la homogeneidad y la coherencia también a otro nivel: cuando el mundo, lejos de ser aprehensible por el lenguaje, se torna un lugar extraño, incognoscible, incluso impensable, y por ende caótico e irracional, la personalidad clásica que se siente en el mundo “como en casa” deriva hacia el talante barroco y su peculiar angustia existencial. La obra de arte unitaria, lejos de expresar la *Weltanschauung* de su presente, se convierte en parodia de una forma de pensamiento devenida ingenua, insuficiente, aciago recordatorio de un paraíso irremediadamente perdido.

El agotamiento de los espacios formales de los estilos, lo inviable de una “verdad” aceptada por todos en la que fundamentar una actitud clásica, y la angustia existencial propia de estados culturales avanzados –todo ello, vinculado de un modo u otro con la crisis de la referencialidad– animan a explorar estrategias formales que ya no se basan en la homogeneidad, la continuidad y la coherencia, sino que toman como principios formales la colisión, la disonancia, la fragmentación o la yuxtaposición, abriendo con ello nuevas posibilidades más allá de la unidad clásica, proponiendo nuevas formas que, además, resultan más conformes con las subjetividades propias de los estadios civilizatorios avanzados: el feísmo.

En estética, lo feo se concibe a menudo como defecto o menoscabo de la unidad; así, para Friedrich Schiller, “el enlace de las partes constitutivas en un todo presupone una *fuerza* dominante a la que están subordinadas las fuerzas de las partes constitutivas individuales. La preponderancia de la fuerza dominante la diferenciamos de la preponderancia de las fuerzas subordinadas, y denominamos a aquella belleza, perfección, etc.; a ésta, fealdad, decadencia, imperfección [cursivas en el original]”¹². Más cerca de nosotros, para Theodor W. Adorno, “la disonancia es el *término técnico* para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo [...] De acuerdo con la *estética habitual*, ese elemento *se opone a la ley formal que domina la obra* [...] En lo feo capitula por impotente la ley formal [cursivas mías]”¹³.

La apertura de nuevos espacios formales exige el recurso a la disonancia, es decir, el admitir formas que infrinjan las reglas de la unidad armónica –la alternativa de inventar un estilo *ex novo*, con sus propios elementos y reglas de composición, resulta mucho más costosa e incierta. El empleo de la disonancia abre un camino que desemboca sin remedio en la disolución completa de la unidad, pasando por todos los grados posibles, desde el polo de inicio de la unidad orgánica hasta la yuxtaposición de fragmentos como polo final. Para comprender este proceso, hay que considerar lo siguiente: el concepto de lo feo como ruptura de la unidad no tiene en cuenta más que las propiedades formales del objeto, sin considerar el papel del sujeto en su apreciación. Desde Kant, sin embargo, se ha entendido que lo feo o lo bello reside antes en el sujeto que contempla que en el objeto contemplado. Estas categorías son, por consiguiente, variables históricas y culturales, aunque se apoyen al mismo tiempo en propiedades formales del objeto. Por tanto, la disonancia, que al principio resulta difícil de admitir, termina siendo asimilada por el sujeto, el ojo o el oído acaban por aceptarla¹⁴, lo que lleva a la búsqueda de transgresiones formales cada vez mayores, y por ende hacia una progresiva disolución de la unidad.

Este proceso queda bien ejemplificado en la obra del músico Arnold Schoenberg. El agotamiento del espacio clásico de formas y la insuficiencia del clasicismo como forma expresiva se hace evidente en el mundo de la composición musical entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, ante lo que muchos autores recurrirán a la disonancia, distanciándose así progresivamente de los principios de la armonía tradicional. Schoenberg, en su obra temprana, practicará una paulatina introducción de la disonancia, como puede apreciarse en su *Noche transfigurada* (op. 4), obra compuesta todavía en la estela wagneriana. Además, en este autor este proceder se acompaña de una crítica al carácter “natural” de las reglas clásicas, es decir, al postulado que sostiene la afinidad entre el sistema tonal y la naturaleza del oído humano, principio que sirvió para legitimar dicho sistema a lo largo de la historia; al impugnar la naturalidad de la tradición, se pone en evidencia su carácter arbitrario y convencional, lo que



F.02.
Hans Scharoun.
Biblioteca Nacional
en Berlín, 1967-1978.
© www.wikipedia.org.
Autor: Da Flow.

F.03.
Frank Gehry. Vitra
Design Museum,
en Weil am Rhein,
1987-1989. © www.
wikipedia.org. Autor:
Wladyslaw.



13. Adorno, *Teoría estética*,
p. 69.

14. “La disonancia se
enfria hasta convertirse en
material indiferente [...] sin
ninguna traza de recuerdo
de aquello de donde surgió”.
Adorno, *Teoría estética*,
p. 28.

15. Esta breve sinopsis de la
evolución schoenbergiana
se apoya en el estudio de
Teresa Rovira sobre la obra
de este autor; cf. ROVIRA,
Teresa, *Problemas de forma:
Schoenberg y Le Corbusier*,
Barcelona, Edicions UPC,
1999, pp. 177-224.

16. Cf. KAHNWEILER,
Daniel-Henri, *El camino
hacia el cubismo*, Barcelona,
Quaderns crema, 1997, p. 59.

17. “El acorde disonante
mantiene la individualidad
de cada uno de los doce
sonidos. Es como un *collage*
[cursivas en el original]”.
Rovira, *Problemas de forma*,
p. 218. El protagonismo del
sonido aislado, separado de
una estructura continua
y unitaria horizontal
–melodía– o vertical –
armonía–, que justifica
hablar de *collage* en
música, será una estrategia
frecuente en la vanguardia
post-schoenbergiana. Cf.
por ejemplo Fubini, *Música
y lenguaje*, pp. 136-137.

18. Cf. JAMESON, Fredric,
*Postmodernism, or, the
cultural logic of late
capitalism*, Londres, Verso,
1991, p. 76.

19. Dice Emilio Orozco
parafraseando a Gillo
Dorflès: “Se ha visto
el teatro [...] como el
protoarte del Barroco
que influye y se proyecta
asi, como arrancado de lo

más profundo del alma de la época, sobre todas las demás artes y sobre las formas de vida religiosa y secular [cursivas mías]". OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 89.

20. La primera obra de E. M. Cioran, *En las cimas de la desesperación*, se publica en 1934 y, como su título sugiere, su alejamiento del optimismo progresista del Movimiento Moderno en sus inicios no puede ser mayor. Peter Eisenman se refiere a este desfase de la arquitectura respecto de la cultura de su presente al indicar que la arquitectura nunca alcanzó la modernidad, y que el llamado Movimiento Moderno no fue sino una prolongación del funcionalismo decimonónico en el siglo XX, de modo que el humanismo cuestionado por la modernidad habría sido sin embargo continuado acríticamente por la arquitectura moderna (cf. EISENMAN, Peter, "The Houses of Memory. The Texts of Analogy", en Eisenman, Peter (ed.), *Eisenman Inside-Out*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 135).

21. Acerca del talante barroco como reacción a la decepción de las expectativas de progreso promovidas por el Renacimiento, cf. Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 55ss.

22. Es discutible que las virtualidades formales del sistema moderno hayan sido agotadas; una sección importante de la cultura arquitectónica contemporánea afirma lo contrario; cf., por ejemplo, PIÑÓN, Helio, *Teoría del proyecto*, Barcelona Edicions UPC, 2001, pp. 18ss. Otros autores defienden que la crisis moderna se desencadena no tanto por el agotamiento de las posibilidades del sistema como por la inoperancia de sus principios en la resolución de los problemas contemporáneos, proceso en que la crisis social sería sólo un factor secundario –a diferencia del papel que jugó la Primera Guerra Mundial en la gestación del Movimiento Moderno; cf. SCHUMACHER, Patrik, *The Autopoiesis of Architecture*, Chichester, Wiley, 2010,

justifica la propuesta de estructuras alternativas. Este recurso cada vez mayor a la disonancia pone en duda la necesidad de resolver las tensiones en torno a la tónica, y acaba por desembocar en la atonalidad, que Schoenberg practicará en obras como *La mano feliz* (op.18) o *Pierrot Lunaire* (op.21). Más tarde, este autor desarrollará aún su propio sistema compositivo con el dodecafonismo, con lo que abrirá un nuevo espacio independiente de las formas tradicionales¹⁵.

El estadio último de disolución de la forma clásica lo constituye el *collage* o montaje, estrategia compositiva consistente en la yuxtaposición inarmónica de fragmentos dispares, en que se abandona toda voluntad de alcanzar una unidad homogénea y coherente. En la modernidad, suele considerarse el paso del cubismo analítico al cubismo sintético como el momento de invención del montaje. En esta primera forma de collage, se introducen en el lienzo los llamados *papiers collés*, o trozos de periódico u otros materiales directamente tomados de la realidad y superpuestos a lo pintado a mano¹⁶. La serie dodecafónica de Schoenberg puede considerarse su equivalente musical¹⁷; en arquitectura, encontramos actitudes paralelas, por ejemplo, en la obra de Hermann Finsterlin o en algunas propuestas del constructivismo ruso y, más tarde, en el trabajo de Hans Scharoun o Frank Gehry. El montaje constituye, en realidad, una estrategia formal compartida por las distintas artes, dado que todas acusan problemas similares de expresividad y de agotamiento de los sistemas. En nuestros días, la forma que mejor encarna estos principios es el videoarte, cuyos objetos se organizan como una serie de fragmentos inconexos, en que los más variados contenidos se suceden sin transición. Los medios de masas, en cuanto deriva comercial del videoarte, adoptan estos procedimientos y, en su ubicuidad, educan o forman la mirada del observador, instituyendo un modo de experimentar la obra de arte afín a como se contemplan las secuencias publicitarias en el televisor. De esta manera, a través del videoarte y los medios se generaliza la forma *collage* tanto desde el lado de la producción como desde el lado del observador, por lo que cabe considerarlo como el *protoarte* de nuestro tiempo¹⁸, de modo no muy distinto a como lo fue el teatro para el barroco del siglo XVII¹⁹.

Además, el empleo de la disonancia tiene una clara voluntad expresiva. El Movimiento Moderno en arquitectura fue una oportuna –y propia de estos estadios culturales– reacción al barroco que, como se ha señalado, constituyó el *fin de siècle*, y se planteó, en algunas de sus derivas, como una forma de clasicismo. En estas pueden reconocerse los caracteres propios de lo clásico: el empleo de un lenguaje formal contenido, riguroso, inspirado en la abstracción de la vanguardia pictórica, la voluntad de limitarse a soluciones que respondan de modo estricto a lo necesario, el rechazo de lo arbitrario y lo irracional, incluso se pretende que la obra sea objeto de interpretaciones únicas, predeterminadas y controladas, que en el caso de la arquitectura consistirían en la lectura de la correspondencia –presuntamente unívoca– entre forma y programa funcional.

(No deja de chocar que se planteasen tales actitudes en el terreno de la arquitectura cuando, al mismo tiempo, en el mundo de las letras apareciesen creaciones tan propias de estadios culturales avanzados, tan barrocas, polisémicas y alegóricas como puedan ser las obras de Joyce –*Ulysses* se publica en 1922–, o tan desengañadas del poder de la razón como la filosofía de Cioran²⁰, por mencionar sólo dos ejemplos).

Sin embargo, este nuevo clasicismo acaba resultando culturalmente insatisfactorio en un escenario de crisis social agravada por la globalización, la progresiva racionalización del mundo de la vida, el ocaso de la socialdemocracia y su promesa de un mundo mejor –que repite de manera exacta la quiebra, a cargo del absolutismo del siglo XVII, de las esperanzas de progreso despertadas por el Renacimiento²¹–, la inoperancia de la razón clásica en la complejidad del presente y el bombardeo continuo de discursos culturales a cargo de los medios de masas y la industria de la cultura. El llamado a la razón clásica, a la confianza en la ciencia, el augurio de un mundo reconciliado representado por la unidad de la coherencia y la homogeneidad, encarnados en la obra del clasicismo moderno, no pueden sino enajenar al sujeto inmerso en este mundo convulso. Ello, unido a otros factores²², desencadena el cambio de paradigma.

F.04.
Frank Gehry. Casa
Gehry en Santa
Mónica, 1977-1978
(ampliación: 1991-
1992). © www.
wikipedia.org. Autor:
IK's World Trip

pp. 108-109 (vol. I). El argumento de Schumacher es además relevante para la presente discusión ya que describe la dinámica de los estilos por analogía con la "estructura de las revoluciones científicas" según la expone Thomas Kuhn en su obra clásica.

23. No cabe extenderse aquí acerca del modo en que esta obra plantea una crítica del presente y cómo acepta un análisis en términos de obra de arte como unidad de forma y contenido en que cobran *significado* aspectos como la composición por yuxtaposición de fragmentos, el proyecto mediante maquetas o la construcción de bricolaje, desde el plano de situación hasta el detalle constructivo. Hay que señalar, no obstante, que, como siempre en arquitectura, el cambio de paradigma no se ve motivado solo por factores culturales, sino que convergen en él cuestiones de naturaleza material, funcional, de respuesta a las demandas sociales, etc. Para un análisis de la obra de Gehry en cuanto operación alegórica de *collage*, y su relación con la cultura contemporánea, cf. Jameson, *Postmodernism*, pp. 108-129.

24. Cf. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla, Doble J, 2009. La relación entre arquitectura y sociedad espectacular se trata en mayor detalle en el capítulo 7 de esta obra.

25. BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 41.

26. Se entenderá aquí por postmodernidad el momento presente, considerado como diferenciado, aunque no necesariamente opuesto, a la modernidad. La postmodernidad continuaría la modernidad en muchos aspectos; postmodernidad no implicaría un espacio cultural liso, una quiebra total de la representación y de las categorías modernas –el concepto de postmodernidad empleado por ejemplo



Este nuevo paradigma, en su vertiente positiva, responderá al nuevo estadio civilizatorio con propuestas que reaccionan a la sensibilidad moderna y abandonan la unidad clásica, haciendo una crítica de lo existente en clave emancipadora, y proponiendo formas de vida más libres y acordes con el mundo de hoy. A esta línea puede adscribirse, por ejemplo, la obra temprana de Frank Gehry –en particular, su casa de Santa Mónica²³–, con su uso de materiales industriales, la composición basada en la yuxtaposición de fragmentos y el empleo de técnicas constructivas de bricolaje. En su vertiente negativa, la ruptura con la modernidad derivará en una arquitectura “espectacular” –en sentido debordiano²⁴– caracterizada por su puro-visualidad de rápido consumo, por el empleo de modos productivos afines a los de la industria de la cultura –en la que se encuentra inmersa– y, en definitiva, por su connivencia con los postulados ideológicos de la nueva economía.

por José Luis Brea en su *Nuevas estrategias alegóricas* (cf. BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1992)–, pero presentaría aspectos diferenciales significativos que la hacen cualitativamente diferente de la modernidad. 27. Cf. por ejemplo ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 114.

28. Cf. BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 167.

29. Cf. por ejemplo DE PERETTI, Cristina, *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 79.

30. “El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término ‘denota’) es una UNIDAD CULTURAL. En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento [mayúsculas en el original]”. Eco, *Tratado*, p. 111-112.

31. Como ejemplo de ello, puede consultarse la exégesis que hace Hans-Robert Jauss de un texto medieval en JAUSS, Hans-Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 127-132.

32. Por ejemplo, Ozenfant prevenía a Mondrian acerca de su pretensión de que sus obras fuesen leídas solamente del modo que él esperaba (cf. Rovira, *Problemas de forma*, 128). Es pertinente aquí de nuevo el ejemplo de Joyce, quien ya en su *Ulysses* utiliza de modo deliberado la polisemia y la remisión semántica.

33. En estas obras, la experiencia del objeto construido debía limitarse

(No cabe, sin embargo, considerar clasicismo o barroco como categorías positivas o negativas *tout court*. Ello, no sólo debido a la ambigüedad de estos conceptos, al hecho de que se refieren a realidades con matices muy diversos, sino debido también a que, como todo lo humano, tienen luces y sombras. Así como puede asociarse lo clásico con lo convencional, lo conservador y, en definitiva –como se argumentará más abajo–, con lo *kitsch*, otros clasicismos surgen como un oportuno y saludable revulsivo cuando el péndulo de la historia del arte ha alcanzado el extremo de lo barroco. Clásicos fueron Loos en sus ataques al ornamento y a la *Secesion*, en su voluntad de regeneración estética y –por ende, ética– de la decadente Viena del final del Imperio Austro-húngaro, o el Purismo, en su intento de superar un Cubismo que, tras su momento revolucionario, devino arte ornamental, copia de sí mismo. Puede aplicarse el adjetivo “clásico” a autores tan dispares como Stravinski, en su post-wagneriana vuelta a las formas tradicionales, o Schoenberg, en su propuesta de un nuevo sistema compositivo liberado de las restricciones de la armonía vigente desde el siglo XVI, superando así el agotamiento de sus virtualidades. Lo mismo puede decirse del barroco: no debe subestimarse su capacidad para liberar de las limitantes categorías del clasicismo, de “desterritorialización”, en palabras de Deleuze y Guattari. Pero, de igual modo, hay que guardarse de su momento negativo disolutivo, del arte que deviene superficial, vacío de contenido, arbitrariedad total, como en las fases postreras del rococó; pues, como ya señaló Benjamin, “no es de desdeñar el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco”²⁵).

La conjunción del abandono de la unidad del clasicismo con la pérdida de un lenguaje unívoco en la crisis de la referencialidad del presente explica el carácter alegórico de la obra de arte de la postmodernidad²⁶. De nuevo, conviene delimitar el significado a que aquí refiere el término “alegoría”: no se tratará tanto de una estructura formal concebida como conjunto de metáforas interrelacionadas, como de una dinámica del lenguaje derivada de la quiebra de la representación. Charles S. Peirce denominó *semiosis ilimitada* al proceso por el que unos significantes remiten a otros en una cadena sin fin que no consigue alcanzar un fundamento último, pues siempre la definición de un referente o signo es a su vez otro referente o signo²⁷. En un estadio cultural avanzado, cada término del lenguaje adquiere una fuerte polisemia y ve acrecentado su campo semántico por efecto de su uso a lo largo del tiempo, en un proceso agudizado por la actividad de unos medios de comunicación de masas que superponen sin cesar sus discursos más variados, multiplicando con ello las conexiones que un término dado establece con otros dentro la red semántica cultural. En virtud de este mecanismo, derivado de la hiperconectividad de la red cultural, cualquier concepto puede referir, en el límite, a cualquier otro, cualquier cosa puede remitir a cualquier otra²⁸. Con este fenómeno se relacionan los conceptos de “diseminación”²⁹ –en Jacques Derrida– y de intertextualidad. Esta dinámica de remisiones continuas es lo que aquí se entenderá como dispositivo *alegórico*, proceso en que, al presentarse un objeto o concepto ante la conciencia, se dispara la evocación de otros significados con los que tal objeto o concepto estaría enlazado en virtud de la conectividad de la red cultural –de las conexiones que cada “unidad cultural”³⁰ mantiene con otras–; un mecanismo derivado o al menos favorecido por la crisis contemporánea de la referencialidad y la madurez del lenguaje.



F.05.
Juan Gris, Retrato de Pablo Ruiz Picasso, 1912. © www.wikipedia.org. Creative Commons.

F.06.
Juan Gris, Naturaleza muerta con un mantel a cuadros, 1915. Obra perteneciente al cubismo sintético, en que se introducen elementos tomados directamente de la realidad para contrarrestar la abstracción del procedimiento cubista. © www.wikipedia.org. Creative Commons.

F.07.
Marcel Duchamp, Fuente, 1917. Réplica de la obra original de Duchamp en la Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. © www.wikipedia.org. Autor: Kim Traynor.



a la lectura de la secuencia generativa de la forma, dejando al margen el resto de sus cualidades, en especial, las visuales. Cf. MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004, pp. 150ss.

34. Cf. Brea, *Nuevas estrategias*, p. 40.

35. De acuerdo con esto, la estrategia alegórica de yuxtaposición puede explicarse desde el concepto de “lugar de indeterminación” en la obra literaria según Roman Ingarden, consistente en la introducción de discontinuidades en el discurso literario con la intención de producir un efecto estético derivado del restablecimiento activo de tales discontinuidades por parte del lector; cf. INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en Warning, E., *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de medusa, 1989, pp. 35-53.

36. Cf. Kahnweiler, *El camino hacia el cubismo*, p. 59.

37. Adorno, *Teoría estética*, p. 55.

38. Cf. GIESZ, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, p. 24n.

39. GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1973, p. 122.

40. MOLES, Abraham, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 10.

41. Las estrategias formales propias de la industria neobarroca de la cultura son analizadas por Omar Calabrese en su obra sobre el neobarroco postmoderno. Cf. Calabrese, *La era neobarroca*.

42. José Antonio Maravall califica a la producción artística barroca destinada a las nuevas masas urbanas de la época como de “industria de la cultura” en varios lugares de su obra. Cf. por ejemplo Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 185.

43. Giesz, *Fenomenología*.

44. Moles, *El kitsch*, p. 11.

45. Cf. HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, en Heidegger, M., *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 11-74.

La exégesis de la obra de arte, en sociedades tempranas con redes culturales poco densas, de escasa conectividad, produce lecturas limitadas y predecibles; así ocurre, por ejemplo, en la hermenéutica medieval, en que la interpretación de la obra queda estrictamente limitada a unos significados muy concretos y predefinidos³¹. En la actualidad, las lecturas de la obra se ven multiplicadas indefinidamente, ya que los significados a los que remiten las formas, y las conexiones de todo significado con otros, han aumentado exponencialmente con respecto de estadios culturales precedentes; por ello, la pretensión de univocidad de la obra moderna es ilusoria en el presente, algo que ya estaba claro para algunos autores en los inicios de las vanguardias del siglo pasado³² –sin embargo, aún en los años 60, un autor como Peter Eisenman reclamaba este tipo de lecturas acotadas para sus casas algorítmicas³³. Frente a esto, la obra de la postmodernidad es consciente del juego de remisiones que tiene lugar en su contemplación, sabe de su naturaleza alegórica, y por ello incorpora el fenómeno al proceso creativo, en vez de ignorarlo o negarlo de modo ingenuo y, al final, inútil, pues el dispositivo opera de todas maneras, con o sin el concurso del creador.

En el montaje, la contigüidad entre fragmentos dispares yuxtapuestos desencadena las asociaciones semánticas entre los contenidos referidos por sus componentes, en lo que José Luis Brea denomina “estrategia alegórica de yuxtaposición”³⁴: la discontinuidad entre los fragmentos tiende a ser colmatada en la mente del observador, que reconstruye de manera activa las relaciones ausentes entre las partes inconexas, en un proceso en que se multiplican las asociaciones semánticas evocadas³⁵. Esta voluntad está ya presente en los primeros montajes cubistas: la inclusión de elementos literales, o tomados directamente de la realidad e introducidos en el cuadro, pretende reconectar con la realidad unas formas que se habían vuelto excesivamente abstractas, y que habían perdido por ello el nexo con sus referentes originales³⁶. Frente al cubismo analítico, de carácter puro-visual, el *collage* del cubismo sintético pretende operar deliberadamente en el territorio del significado, desencadenando una multiplicidad de asociaciones verbales a través de un mecanismo similar al actuante en la obra alegórica del barroco. Otros ejemplos bien conocidos de yuxtaposiciones con efectos alegóricos son los del surrealismo, desde el lautreamoniano “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre la mesa de un quirófano” hasta la obra temprana de Vicente Aleixandre; o la Fuente de Duchamp, en que al exhibirse un objeto ordinario en el contexto de un museo se altera por completo su lectura, disparándose el mecanismo de remisiones semánticas en el intento de entender el sentido de la operación; o los neologismos de Joyce en *Ulysses* o *Finnegan's Wake*...

El concepto de *kitsch* no sólo es de una fuerte polisemia, sino que resulta de por sí difícil de acotar³⁷. A menudo, con tal término se hace referencia a lo simplemente cursi: sin duda, las comerciales figuras de porcelana de tristes bailarinas o las estatuillas de ciervos, aguilucho, enanos y otras criaturas que proliferan en los jardines de *Suburbia* encajan en la idea de *kitsch*; sin embargo, lo cursi no abarca el fenómeno por completo. Tampoco cabe reducir lo *kitsch* a un arte falso, dadas las dificultades de definir en qué pueda consistir esa falsedad en el terreno del arte³⁸. A los efectos del presente argumento, se tomarán dos acepciones complementarias. Por un lado, la que Hans-Georg Gadamer emplea en *Verdad y Método*. Para este autor, en la obra de arte se recogen contenidos pertenecientes a una tradición determinada, que es lo que permite la lectura y comprensión del objeto por parte del espectador, y al mismo tiempo se reinterpretan, reelaboran o renuevan tales contenidos, lo que constituye el momento de novedad de la obra. La experiencia artística se compone por tanto de esta combinación de lo conocido, que hace la obra inteligible, y de lo nuevo, que desafía al observador a cuestionar y superar su horizonte cultural³⁹. De acuerdo con esta estructura, el *kitsch* sería una forma de pseudoarte en que se produce la continuidad con la tradición, la repetición de lo ya conocido, sin acontecimiento novedoso, y todo arte poseería un momento *kitsch*, en lo que tiene de reconocible, de sabido, de redundancia⁴⁰. El *kitsch* se identifica, en buena medida, con los productos de la industria postmoderna de la cultura⁴¹, no muy diferente en ese sentido de cierta producción artística del siglo XVII⁴². Esta reiteración de contenidos suscita el placer *narcisista* de transitar por lo conocido, de ver reafirmadas

las propias creencias, en vez de cuestionadas, como ocurre en el arte verdadero, lo que nos lleva a la segunda acepción del término aquí empleada, la propuesta por Ludwig Giesz en su *Fenomenología del kitsch*⁴³: frente a la noción de Gadamer, para quien lo *kitsch* es una propiedad formal de la obra –determinado tipo de contenidos–, para Giesz lo *kitsch* reside antes en el sujeto que en el objeto, y constituye más bien una forma determinada de experiencia esencialmente narcisista, de autogoce, favorecida o propiciada, eso sí, por cierto tipo de objetos; pero, de acuerdo con esta idea, es posible tener este tipo de experiencia incluso ante las obras de arte más auténticas. Este es también el enfoque de Abraham Moles, para quien lo *kitsch* es “uno de los tipos de relación que mantiene el hombre con las cosas, un *modo de ser* más que un objeto o aún un estilo [cursivas en el original]”⁴⁴. La mirada *kitsch* se caracterizará por una apreciación superficial, apresurada, del objeto, una actitud que, lejos de intentar desentrañar el sentido profundo de la obra y buscar en su experiencia alguna forma de revelación o transfiguración –lo que Heidegger denominó *aletheia*⁴⁵, o una gadameriana *fusión de horizontes*–, se contenta con su consumo hedonista. Sin que quepa aquí profundizar en ello, esta es una forma de consumo de la obra favorecida por la industria del *entretenimiento*, cuyos objetivos de lucro exigen de una producción continua que, del lado del productor, no deja lugar a una verdadera calidad artística –lo que suele argumentarse como respuesta al gusto del consumidor, cargando en la cuenta de este la ramplonería de las creaciones– y, del lado del espectador, no reclama sino la mirada superficial que sólo busca un momento de distracción. Así ocurre ante la pantalla del televisor, en el turismo de masas, o en algunas publicaciones de arquitectura, en que el objeto arquitectónico queda reducido a una imagen plana de la que destacan antes los brillantes tonos del papel *couché* que las cualidades verdaderamente arquitectónicas de la obra: “many are the postmodern buildings that seem to have been designed for photography, where alone they flash into brilliant existence and actuality with all the phosphorescence of the high-tech orchestra on CD”⁴⁶.

El nexo entre *kitsch* y repetición permite enlazar el concepto gadameriano de *kitsch* con la idea de clasicismo⁴⁷: si la forma clásica, dado lo limitado de las virtualidades de los sistemas formales clasicistas, de su espacio de formas posibles, queda, tras un desarrollo relativamente breve, abocada a la repetición, el destino del clasicismo es el *kitsch* en cuanto redundancia sin novedad que, del lado del sujeto, deriva en una experiencia de mero reconocimiento acrítico y pasivo, en el disfrute narcisista de confirmación de lo ya sabido. Además, la unidad clásica, imagen de un mundo reconciliado y sin tensiones⁴⁸, solo puede ser percibida por el sujeto postmoderno como mentira consolatoria, alivio de la angustia padecida ante el mundo del presente⁴⁹, triste respuesta a la nostalgia del orden perdido. La unidad clásica, en cuanto regularidad, orden, armonía, no puede dar lugar hoy más que a un disfrute *kitsch*⁵⁰.

El *kitsch*, en cuanto modo de recepción y actitud ante la obra de arte y, al final, ante la existencia, está lejos de ser una forma menguada pero inocua de disfrute del objeto. No se trata ya de que, como afirma Giesz, los estados de ánimo *kitsch* “ya están podados, acortados, es decir son estados de ánimo diminutivos que se buscan o se encuentran en lo cursi”⁵¹, sino de que el pseudoarte refuerza los aspectos más insidiosos de la cultura del presente, como pueden ser el consumo hedonista como fin en sí mismo –el “consumo del consumo”, en la expresión de Jameson⁵²–, la aceptación acrítica de la naturaleza espectacular –en sentido debordiano– de la esfera pública contemporánea, o de la componente narcisista del trabajo en la era de la economía de gestión⁵³. Si Moles califica de “arte de la felicidad” al *kitsch*, esta felicidad no puede ser otra que el tibio sucedáneo que puede alcanzarse por tales medios. Lo estético adquiere aquí, como tantas otras veces, relevancia ética: las actitudes *kitsch*⁵⁴, favorecidas por la industria de la cultura, bloquean el camino hacia posturas críticas –no obstante, como muestra Moles en su obra, ni siquiera el *kitsch* es una realidad unívoca, y contiene también su propio momento positivo.

El feísmo/disonancia parece ser el modo de conjurar la amenaza del *kitsch*: en el nivel más inmediato, niega al espectador, con su violencia y aspereza, la tentación del disfrute autocomplaciente de la obra sin tensiones, engañosamente optimista en su pretendido retorno imposible al orden de la unidad clásica. Constituye, además, una estrategia formal que amplía exponencialmente el espacio de formas posibles, con lo que elude la repetición que aboca al consumo *kitsch* de la obra, y posibilita la creación de nuevas formas –novedades

46. “Son muchos los edificios postmodernos que parecen diseñados para su fotografía, donde irrumpen en una existencia y actualidad brillante con toda la fosforescencia de la orquesta high-tech en CD”. Jameson, *Postmodernism*, p. 99.

47. La noción de clasicismo en Gadamer, sin embargo, no tiene ninguna relación con la empleada aquí.

48. Cf. Adorno, *Teoría estética*, pássim.

49. La cuestión de la angustia del hombre moderno ha sido abordada por numerosos autores contemporáneos, desde Heidegger en *El ser y el tiempo* (cf. HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Méjico, FCE, 2010), hasta Paolo Virno en su *Gramática de la multitud* (cf. VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003), pasando por el mismo Jameson en su *Postmodernism*.

50. “La insatisfacción con cualquier variante del clasicismo se debe a que [...] cuanto más se parece su propia estructura (debido a su coherencia) a una estructura lógica, tanto más claramente la diferencia de esta logicidad respecto de la que impera fuera se convierte en parodia de esta; cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad”. Adorno, *Teoría estética*, pp. 162-163.

51. Giesz, *Fenomenología*, p. 62.

52. Cf. Jameson, *Postmodernism*, p. 276.

53. Cf. Virno, Gramática: el trabajo contemporáneo ya no es producción de materia, objetos o servicios, sino reproducción del espectáculo. Acerca del componente narcisista del trabajo en la nueva economía, cf. por ejemplo LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Nueva York, Norton & Company, 1991.

54. Giesz habla, más aún, de una personalidad *kitsch*, del hombre *kitsch*, al que dedica el último capítulo de su obra. Cf. Giesz, *Fenomenología*, pp. 77-85.

55. Cf. MARTÍNEZ, Francisco José, *Próspero en el laberinto. Las dos caras del barroco*, Madrid, Dickinson, 2014, p. 19.

56. Cf. Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, The MIT Press, 1976, p. 86.

que, de no verse respaldadas por una profundidad de contenido, no bastan por sí solas para impedir el disfrute *kitsch*; al contrario, hay un goce *kitsch* de lo nuevo por lo nuevo, como demuestra la industria de la cultura. Pero, a un nivel más esencial, el montaje o *collage*, polo extremo del feísmo/disonancia y ruptura definitiva con la unidad del clasicismo, propone una lectura cualitativamente más enriquecedora que la de la mirada superficial y distraída del *kitsch*, en virtud del dispositivo de remisiones semánticas desencadenado por su carácter alegórico: la adyacencia entre fragmentos dispara las referencias mutuas entre ellos, en un mecanismo favorecido por la crisis postmoderna de la referencialidad. La obra deviene por ello cuasi-inagotable, admitiendo siempre nuevas lecturas e interpretaciones, y eludiendo así, en su profundidad cuasi-ilimitada –aunque sea de naturaleza alegórico-verbal– la experiencia *kitsch* de redundancia en lo conocido. Un dispositivo alegórico que, ante la imposibilidad de volver a la infinitud del símbolo, sólo actuante en sociedades jóvenes y unitarias, es un sustituto nada desdeñable de este, “quizá lo único accesible para nosotros, barrocos modernos”⁵⁵. Este feísmo –entendido como obra con un carácter alegórico derivado de su composición en forma de montaje– tiene, en definitiva, la capacidad de recuperar la experiencia de la obra de arte o de arquitectura como transfiguración del ser.

(No obstante, también el concepto de feísmo es ambiguo: para Tafuri, el arte de la vanguardia moderna no pretendió sino educar al ojo en la fealdad de la nueva urbe industrial⁵⁶, buscando la aceptación de la nueva estructura productiva. Aquí, el feísmo pierde su carácter emancipador, y sirve al condicionamiento interesado de la sensibilidad).

Feísmo / Clasicismo / Alegoría / Kitsch / Collage

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Akal Ed., Madrid, 2011.

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos Ed., Madrid, 1992.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra Ed., Madrid, 1994.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen Ed., Barcelona, 1985.

EISENMAN, Peter. *The Houses of Memory. The Texts of Analogy*. En EISENMAN, Peter: *Eisenman Inside-Out*, Yale University Press Ed., New Haven, 2004.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Ed., Madrid, 1983.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Ed., Madrid, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós Ed., Barcelona, 1991.

GIESZ, Ludwig. *Fenomenología del kitsch*. Tusquets Ed., Barcelona, 1973.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Verso Ed., Londres, 1991.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel Ed., Barcelona, 2008.

MOLES, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Paidós Ed., Barcelona, 1990.

ROVIRA, Teresa. *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Edicions UPC Ed., Barcelona, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *Calías, o sobre la belleza*. En Schiller, F. *Escritos sobre estética*, Tecnos Ed., Madrid, 1991.

Medio siglo de liberación: de la objetividad a la amnistía

Ignacio Senra

Amnestie für die gebaute Realität (Amnistía para la realidad construida), 1978, constituye la síntesis de la acción desarrollada por el grupo austríaco Haus-Rucker-Co. Laurids Ortner recuperaba las ideas de *nueva objetividad* para defender la totalidad del paisaje urbano existente: “El debate sobre nuestro entorno construido se ha convertido principalmente en un problema de juicio estético. Son criterios relativos a la percepción visual los que nos conciernen mucho más que los factores y riesgos físicos reales. Lo que generalmente se observa como nuestro entorno se caracteriza por adjetivos que, de acuerdo a su nivel de sofisticación, varían de palabras cargadas emocionalmente como feo, triste y caótico a los mal llamados términos objetivos como inaccesible y monótono.”

Objetividad
Amnistía
Permisividad
Juicio
Ordinario

El Manifiesto de Haus-Rucker-Co continúa una línea de pensamiento que ha determinado la práctica tanto artística como arquitectónica durante las décadas centrales del siglo XX: “...una actitud profundamente liberadora que permitía encontrar valor en lugares y objetos juzgados normalmente como feos por los arquitectos.” Estas palabras de Denise Scott Brown sirven para justificar movimientos a menudo considerados opuestos. Desde los inicios “industriales” del Movimiento Moderno al *postmodern* más “comercial”, pasando por los primeros críticos modernos, la invocación a la objetividad y la supresión de juicio han servido como principales argumentos teóricos. Si durante la década de 1920 los postulados de la *Neue Sachlichkeit* servían como base para una reacción contra el expresionismo alemán, su recuperación por parte de Alison y Peter Smithson en la Inglaterra de los años cincuenta sería utilizada por Venturi y Scott Brown como punto de partida para sus teorías de no enjuiciamiento.

Como denuncia la crítica (Lootsma, Koetter, Frampton...) el problema de esta actitud “permisiva” –si usamos el término introducido por Scott Brown como principio– radica en su peligro de caer en la resignación. Esta actitud acrítica, envuelta en valores de respeto, elimina la conciencia socio-política del arquitecto y se arriesga a caer en la inmediatez que supone entender el objeto amnistiado directamente como modelo.

Amnesty for Constructed Reality, 1978, is the synthesis of the action taken by Haus-Rucker-Co. Laurids Ortner recovered the ideas of New Objectivity to defend the entire existing urban landscape: “The debate about our built environment has become primarily a problem of aesthetic judgment. They are criteria for visual perception which concern us much more than the actual physical risk factors. What is usually seen as our environment is characterized by adjectives that, according to their level of sophistication, ranging from emotionally charged words like ugly, sad and chaotic the so-called objective terms as inaccessible and monotonous.”

Objectivity
Amnesty
Permissiveness
Judgment
Ordinary

Haus-Rucker-Co Manifesto continues a key line of thought in both artistic and architectural practice during the middle decades of the 20th century: “a profoundly liberating attitude that allowed finding value in places and objects usually judged as ugly by architects.” These words by Scott Brown justify movements often considered opposites. From “industrial” early Modern to “commercial” postmodern, the invocation of objectivity and suppression of judgment have served as major theoretical arguments. If, during the 1920s the principles of the Neue Sachlichkeit served as the basis for a reaction against German Expressionism, the recovery by Alison and Peter Smithson in England in the fifties would be used by Venturi and Scott Brown as a starting point for his theories of non-prosecution.

As critics denounced (Lootsma, Koetter, Frampton ...) the problem of this “permissive” attitude –if we use the term introduced by Scott Brown as a principle– lies in the danger of falling into resignation. This uncritical attitude, wrapped in values of respect, eliminates the socio-political consciousness of the architect and risks falling into the immediacy of understanding the amnestied object directly as a model.

La Nueva Objetividad: aceptación y renuncia

En 1923, en el primer número de la revista alemana *G (Zeitschrift für elementare Gestaltung)* El Lissitzky explicaba así su manera de entender la construcción del espacio: “el equilibrio al que trato de llegar en la habitación debe de ser elemental y admitir el cambio, de manera que no se vea alterado por un teléfono o una pieza estándar de mobiliario. La habitación está ahí para el hombre –no el hombre para la habitación”¹. Con esta declaración de intenciones Lissitzky, editor de la revista junto a Hans Richter y Werner Graeff, dejaba clara su posición, en sintonía con el espíritu de lo que hoy conocemos como *Nueva Objetividad*. Este enfoque cada vez más extendido en Alemania proponía, en nombre del empirismo, que el arquitecto como autor se distanciase de su obra, aceptando su pérdida de control sobre aquello que estuviese en contacto con ella, e incluso en parte, sobre su propio trabajo. Como Adolf Loos había sugerido con ironía en su fábula del pobre hombre rico² y sus zapatillas que desentonaban con el estilo del arquitecto que había diseñado su casa, Lissitzky proponía la abstracción como mecanismo que permitía compatibilizar la arquitectura con los objetos estándar. Al contrario que F. Ll. Wright en el edificio Larkin, Lissitzky no sentía la necesidad de rediseñar los teléfonos, como Frampton ha señalado³, ni de encargarse del diseño de todo el mobiliario del edificio, ya que aceptaba los objetos construidos empíricamente, es decir, siguiendo criterios estrictamente ingenieriles (*sachlich*), reconociendo su belleza y significado independientemente del de su obra. El arquitecto inicia así una progresiva renuncia sobre la autoridad en su trabajo, una liberación de responsabilidades y competencias que a lo largo del siglo XX ha ido incrementándose hasta el extremo de llegar a proponerse, en nombre de la “inclusión”, la “neutralidad” y la “tolerancia”, la supresión total del juicio.

No está del todo claro el origen del término *Nueva Objetividad*. El historiador alemán Gustav Friederich Hartlaub, director del Kunsthalle de Mannheim, lo reclamaba como suyo cuando en 1929 escribía al entonces director del MOMA de Nueva York, Alfred H. Barr. En aquella carta, Hartlaub trataba de explicar cómo dicha expresión había surgido un año antes de la exposición de Mannheim de 1925 en la que, bajo el mismo título, se presentaba la heterogénea obra de diversos pintores alemanes que compartían la vocación de superar el expresionismo. Kenneth Frampton sin embargo señala que el término *Sachlichkeit* se usaba en los círculos culturales en Alemania mucho antes de 1924, que Herman Muthesius lo había utilizado a finales del XIX para referirse al movimiento *Arts & Crafts* inglés, en concreto a los *Garden Suburbs*, y que incluso Heinrich Wölfflin ya empleaba el término completo *Nueva Objetividad* en su libro de 1915, *The Principles of Art History*, en este caso para explicar la visión lineal introducida en pintura a principios del XIX. En todos los casos, se trataba de ofrecer una visión cruda y sin paliativos de la realidad, una mirada realista que se oponía a la idealización, el sentimentalismo y el expresionismo⁴.

La *Nueva Objetividad* a la que Hartlaub se refería estaba especialmente ligada a cuestiones ideológicas e identitarias, relacionándose directamente con un nuevo realismo con cierto “sabor socialista”, en contraposición al realismo de origen burgués del XIX. Hartlaub insistía en vincular la idea de lo objetivo a un sentimiento generalizado en la Alemania de los años veinte de “resignación” y “cinismo”. Esta “desilusión sana” que, en su opinión, encontró su máxima expresión en Alemania en el campo de la arquitectura, se caracterizaba por el enfrentamiento entre dicho lado negativo, de cínica resignación o condescendencia y otro positivo: “el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado del deseo de tomar las cosas de forma completamente objetiva, sobre una base material, sin tener que dotarlas de inmediato con implicaciones ideales”⁵. El conflicto que aquí se planteaba volvía a girar en torno a uno de los debates más recurrentes en teoría del arte y el diseño a lo largo del siglo XX, el que enfrenta determinismo y libre elección; dicho de otro modo, el que se ocupa de precisar el grado de autoridad y por tanto de responsabilidad del autor –en este caso de arquitectos y urbanistas– sobre una obra arquitectónica y sobre la ciudad.

1. Lissitzky, El. “Proun Room: Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923”, *G* nº 1, julio de 1923. p 4.

2. Loos, Adolf. “Von einem armen, reichen Mann”, *Neues Wiener Tablatt*, Viena, 26 de abril de 1900.

3. Frampton, Kenneth. *Modern Architecture, a Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 1980. p. 130.

4. “The expression Neue Sachlichkeit was in fact coined by me in the year 1924. A year later came the Mannheim exhibition which bore the same name”. Hartlaub, G. F. Carta a Alfred H. Barr, julio de 1929, reproducida en Frampton K. op. cit, 1980. p 130.

5. Ibidem.

F.01.
 Cartel de la Exposición
Die Neue Sachlichkeit,
 Mannheim, 1925.

F.02.
 El Lissitzky. "Proun
 Room: Grosse Berliner
 Kunstaussstellung,
 1923", G, 1, julio de
 1923.



Apenas medio siglo después de la cesión inicial de Lissitzky, Laurids Ortner presentaba en 1978 su *Amnistía para la realidad construida*, en la que los principios de objetividad y aceptación se radicalizaron hasta el punto de denunciar que cualquier intervención del hombre en un entorno dado es subjetiva, lo cual deriva directamente en la inacción. Al promover la tolerancia absoluta con la totalidad del entorno construido –todo lo erigido por el hombre debía respetarse tal como era– Ortner declaraba el abandono del antropocentrismo humanista de los últimos cinco siglos: “El entorno no se adapta al hombre, es el hombre el que debe adaptarse al entorno”⁶. Esta afirmación resulta paradójica al referirse al entorno construido por el propio hombre, el paisaje urbano, además de renunciar explícitamente al espíritu crítico que había caracterizado dicho humanismo; aquel del que Lissitzky había hecho gala precisamente al explicar cómo debía pensarse un espacio. La pérdida de autoridad del arquitecto se extiende así a la totalidad de la humanidad, que renuncia al control de lo que construye, lo que conlleva la disolución total de cualquier responsabilidad. Al proponer la amnistía de todo lo construido y asumir la desaparición del arquitecto y del hombre en general en el proceso de construcción de la ciudad, Ortner concluye: “la ciudad no es construida (por el hombre) sino que ésta se autoconstruye”⁷. Esta afirmación manida, aparentemente Joyceana, más allá del alejamiento del autor de su obra, plantea la inacción total de una actitud pasiva y acrítica que se limita a aceptar como válido el *laissez faire*.

Man Made America: libertad y autoservicio

Uno de los debates más extendidos en Inglaterra a partir de principios de la segunda mitad del siglo XX se centraba precisamente en el grado de aceptación, celebración o rechazo de arquitectos, urbanistas y críticos sobre el paisaje urbano existente. Centrándose en los suburbios de ciudades americanas y en todo lo que de ellos podía estar siendo introducido en Europa, se establecieron dos posiciones enfrentadas, que fueron definiéndose progresivamente como reacción recíproca la una frente a la otra.

Las revistas AR (*Architectural Review*), con Gordon Cullen y Nicholas Pevsner al frente, y AD (*Architectural Design*), dirigida por Theo Crosby y muy vinculada a la actividad del *Independent Group*, representaban las dos partes, apoyadas en posiciones ideológicas muy definidas. El conflicto, que enfrentaba tradición y academicismo inglés a la celebración incondicional de la cultura popular americana, se ocupaba de problemas tanto estéticos como políticos y estaba inmerso en una cuestión muy concreta: el grado de control y responsabilidad que el arquitecto debía ejercer sobre el entorno urbano. La disputa nacía al mismo tiempo que el debate político-económico protagonizado por Keynes y Hayek en torno a la *planificación* (regulación) o liberalización de la economía. La terminología heredada (planificación, control, regulación, intervencionismo, libertad, orden espontáneo, caos, autorregulación, crecimiento orgánico, *laissez faire*...) muestra hasta qué punto las ideas manejadas dentro del debate “urbanístico” surgían en estrecha relación con las utilizadas en el ámbito económico.

El especial de AR publicado en 1950 bajo el título *Man-made America* tenía como principal propósito investigar el desorden del paisaje urbano americano, su origen, las causas que lo habían generado y si, llegados a aquel punto, se podría hacer algo para remediarlo. AR instaba a los americanos a asumir su responsabilidad, a no renunciar a unos “ideales visuales” y a intervenir de forma activa en la producción de su propio entorno, no dejándose llevar por un ambiente liberal que encontraba como resultado un caos visual incontrolable: la anarquía. Tras alabar la cultura popular americana, el jazz, el cine, la moda adolescente... el editorial de AR se empeñaba en dejar clara la enorme diferencia que a su entender existía entre cultura popular –“el mundo”– y la alta cultura –“el espíritu”–, para señalar que la arquitectura y urbanismo americano debían aspirar a hacerse cargo de dicho espíritu. Desde AR se recomendaba explícitamente a los americanos aceptar su herencia y tradición europea, más concretamente inglesa, para construir unos principios sobre los que apoyar su paisaje y su entorno, que no es sino una

6. Ortner, Laurids. “Amnestie für die gebaute Realität”, *Werk Archithese*, nº 65, vol. 17-18, 1978, p. 31-34.

7. *Ibidem*.

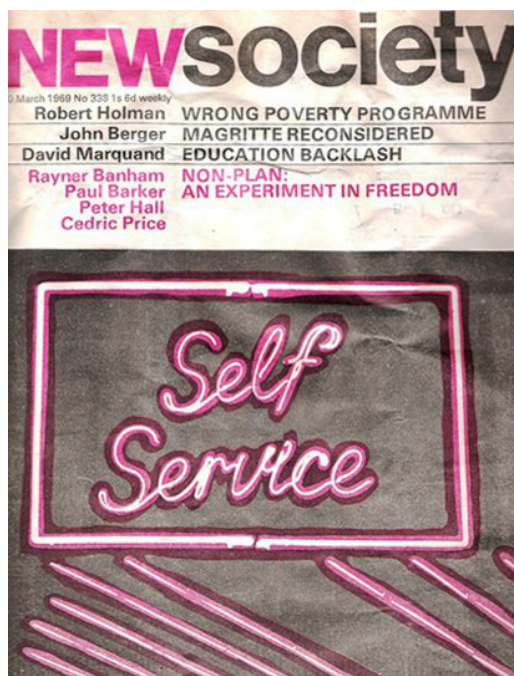


imagen reflejo de la propia sociedad. *AR* veía en el paisaje urbano hecho por el hombre americano, los suburbios y *strips* comerciales donde los carteles publicitarios tomaban el protagonismo de la escena, una “miseria” en la que la “propagación generalizada del materialismo se había hecho incontrolable”⁸.

En el extremo opuesto, Lawrence Alloway defendía desde *AD* la ciudad americana tal y como era, “en su turbia vitalidad”⁹. Al ser acusado de “americanismo” contestaba con ironía: “Dudo que me haya perdido más debido a mi interés por los medios de comunicación americanos de lo que lo han hecho esos escritores mayores que miran hacia el Mediterráneo como la cuna de la civilización”¹⁰. Su convencida defensa de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación se explicaba porque, según él, ayudaban a incrementar la posibilidad de elegir de la gente, antropológica y políticamente, recuperando así el poder popular arrebatado por un profesionalismo elitista. Pero los intereses de Alloway, más allá de asuntos sociopolíticos, se involucraban de lleno en cuestiones estéticas. En 1959 dejó a un lado los argumentos de índole social a los que a menudo recurría, para contestar a una crítica de los carteles luminosos de Picadilly Circus. Frente a la “Miseria Arquitectónica” descrita por Ernő Goldfinger¹¹, Alloway afirmó que “las luces de Picadilly Circus, aunque inferiores a las desplegadas en América, constituyen la mejor vista posible de Londres por la noche”¹². En resumen, se mostraba enormemente crítico con la búsqueda de lo esencial por parte de los arquitectos modernos. Para él, “describir la arquitectura como la creación de formas puras de estricta perfección técnica e integridad estética te deja en una isla sólo con Mies”¹³.

Alloway entendía la ciudad como ambiente, pero también y al igual que los Smithson y Archigram, como amontonamiento de actividades diversas, que cambian mucho más rápido de lo que pueden hacerlo los edificios o las propias ideas de los arquitectos. Para él, la complejidad y la diversidad de roles que reúne la ciudad desacredita al arquitecto como agente organizador. Igual que para Hayek los técnicos economistas, *planificadores*, serían incapaces de obtener y procesar toda la información necesaria para llevar a cabo unos cálculos válidos en una economía planificada, el urbanismo sería también incapaz de llevar a cabo una labor organizadora a nivel de ciudad.

Si los planteamientos de *AR* abogaban por recuperar una autoridad a la que arquitectos, paisajistas y urbanistas estaban renunciando progresivamente, desde *AD* se acogía con ilusión liberadora la falta de control y la espontaneidad de los crecimientos urbanos americanos. Estas ideas de origen económico que, en clara referencia a las teorías de Hayek, relacionaban directamente a arquitectos y urbanistas con un poder dictatorial, acabarían desembocando en un escepticismo generalizado hacia el planeamiento. La celebración del *laissez faire* y del “aparente” caos urbano llegaba desde posiciones como las de Reyner Banham y Cedric Price en “Non-Plan: An Experiment in Freedom”¹⁴ (1969) publicado en *New Society*, una revista que aunque cercana a tendencias de izquierda, siempre estuvo más preocupada por determinar cómo eran las cosas, que por proponer cómo deberían ser. La imagen elegida para la portada de aquel ejemplar, un rótulo de neón donde se leía *Self Service*, no podía ser más explícita.

Diseño, una palabra sucia

En 1957 Alison y Peter Smithson encontraban en Estados Unidos una oportunidad estética en contraste con los modelos europeos de ciudad tradicional y moderna. En su escrito “Letter to America”¹⁵, publicado en *AD*, Peter Smithson dejaba constancia de su profunda decepción al comprobar que la ciudad americana poco distaba en su organización y en su concepción misma de la europea. Se trataba, según él, de una oportunidad aún desaprovechada de mirar hacia un futuro prometedor, en lugar de asentarse en el pasado. El mayor de los reproches de Peter Smithson a los Americanos iba precisamente en dirección opuesta a los de *AR* en su *Man-made America* de 1950. Si estos habían recomendado a los americanos ser conscientes de su herencia europea e implicarse activamente en la construcción del paisaje urbano, los Smithson

8. *Man-made America*, *Architectural Review* nº 648, vol. 108, diciembre de 1950.

9. Alloway, Lawrence. “City Notes”, *Architectural Design*, enero de 1959.

10. Alloway, Lawrence. “Personal Statement”, *Ark* nº 19, primavera de 1957.

11. Goldfinger, Ernő y Carter, E. J. *The County of London Plan*, Penguin Books, Londres, 1945.

12. Alloway, Lawrence. “City Notes”, *Architectural Design*, enero de 1959.

13. *Ibidem*.

14. Banham, Reyner. Price, Cedric. Barker, Paul. Hall, Peter. “Non-Plan: An Experiment in Freedom”, *New Society*, nº 338, vol. 13, marzo de 1969.

15. Smithson, Peter. “Letter to America”, *Architectural Design* nº 28, marzo de 1958. p 97.



F.05.
Alison y Peter
Smithson. *The House
of the Future*, Londres,
1956.

F.06.
Richard Hamilton.
Cartel de la exposición
This is Tomorrow,
Londres, 1956.



sugerían exactamente lo contrario, que se deshiciesen de dicha herencia, aceptando su responsabilidad y aprovechando así la oportunidad que tenían de desarrollar un sistema estético y organizativo abierto y genuinamente americano.

La mayoría de la arquitectura americana pertenecía, según los Smithson, al ámbito del “arte folk”. Pero planteaban dos maneras diferentes de hacerlo: bien tomando como modelo imágenes del viejo estilo europeo, sin entenderlas ni por tanto modificarlas, como ocurría en la mayoría de los casos; o bien dejando que surgiera una imaginaria nueva de manera espontánea y natural, convirtiéndose así en “valioso”. Dentro de esta segunda categoría se incluían los *diners*, los *trailers*, los anuncios y todo aquello que pudiese constituir un sistema de elementos desechables. El hecho de que Estados Unidos fuese una nación joven, con una sociedad desprejuiciada en un territorio virgen, y el hecho de que contara con un sistema de movilidad basado en el automóvil y una economía muy industrializada, permitía a los Smithson ver en América una oportunidad inmejorable para poner en práctica muchas de sus ideas sobre la ciudad. Los suburbios, como zona en continua expansión y cambio, donde la arquitectura y el planeamiento entendidos de forma tradicional ya no servían para su definición y desarrollo, constituían uno de sus mayores intereses. La superposición de dos sistemas, uno como soporte permanente y el otro complementario de elementos desechables, fue la base de algunas de propuestas como el plan *Hauptstadt* de Berlín (1958), o su proyecto para el *Golden Lane* en Londres (1952). El sistema permanente sería la base de territorio, terrenos agrícolas, bosques... sobre la que se integra la red de autopistas, que también formaría parte de este sistema revisable cada 25-50 años. Mientras, el sistema desechable estaría constituido no por arquitectura tal y como la entendemos, sino por cosas producidas por la industria (casas, tiendas, guarderías...) de la misma forma que los coches o los electrodomésticos.

Fueron precisamente los Smithson quienes, según Denise Scott Brown, retomaron en Inglaterra los principios de la *Nueva Objetividad* alemana a mediados de siglo y los reinterpretaron en teorías y escritos, como *Active Socioplastics* y *But Today We Collect Ads*. Como habían hecho los arquitectos modernos al dirigir su atención hacia la ingeniería y la industria, los Smithson encontraron en la publicidad y el diseño de anuncios, además de en el mundo del automóvil, aspectos de la cultura popular hacia los que el arquitecto debía mirar de forma “desprejuiciada”. En *But Today We Collect Ads* (1956), la casa Citrohan y la Unidad de Habitación de Le Corbusier se presentaban en gran medida como consecuencia de la utilización de recursos populares y objetos ordinarios que se transformaban, pasando a formar parte del mundo de las Bellas Artes. Al relacionar los silos, los aviones y los anuncios¹⁶, se planteaba un paralelismo entre lo industrial y lo comercial que, más allá de referencias estéticas, implicaba cuestiones socio-políticas de las que ellos mismos trataban de liberarse cuando se declaraban como parte de “la generación que dejaba a un lado la política porque ya no se ajustaba a sus necesidades”¹⁷. Una renuncia que desvela la concepción instrumental de la política entendida al servicio del arquitecto.

Tras haber aceptado la revolución que la industria de producción en masa había supuesto para el diseño y construcción de viviendas al margen del arquitecto –cocinas, baños y garajes parecían escapar ya de sus competencias–, Alison y Peter Smithson sugerían que era el momento de admitir que los anuncios determinaban más que cualquier otra cosa todo aquel modelo de vida: principios, moral, aspiraciones, objetivos... Por eso el arquitecto debía revisar su relación con el mundo de la publicidad, como anteriormente había hecho con el de la industria. La aceptación de lo comercial y de la publicidad como parte del imaginario arquitectónico se enmarca dentro de la senda dibujada hacia una supuesta asepsia o neutralidad estética iniciada a principios de siglo, y que ahora se volvía también ideológica. En esa dirección se propone un nuevo paso al considerar el término “diseño” como sucio. La reacción de los Smithson contra la idea de “diseñar” se sitúa dentro de la línea de pensamiento de la *Nueva Objetividad* y del determinismo, proponiendo en su lugar una expresión mucho más aséptica: “toma de posición”, con la que el arquitecto continúa distanciándose de su obra. Si

16. “Gropius escribió un libro sobre silos, Le Corbusier otro sobre aviones, y Charlotte Perriand llevaba un objeto nuevo al estudio cada mañana, Pero hoy coleccionamos anuncios”. Smithson, Alison y Peter. “But Today We Collect Ads”, *Ark* n° 18, noviembre de 1956. p 49-50.

17. Smithson, Alison y Peter. “The As found and the Found”, *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge (Ma), 1990.

F.07.
 Robert Venturi,
*Complexity and
 Contradiction in
 Architecture*. Moma
 Press, Nueva York,
 1966.



252. Jefferson University of Virginia, Charlottesville.

In *God's Own Junkyard* Peter Blake has compared the chaos of commercial Main Street with the orderliness of the University of Virginia (252, 253). Besides the irrelevancy of the comparison, is not Main Street almost all right? Indeed, is not the commercial strip of a Route 66 almost all right? As I have said, our question is: what slight twist of context will make them all right? Perhaps more signs more contained. Illustrations in *God's Own Junkyard* of Times Square and downtown are compared with illustrations of New England villages and arcadian countryside. But the pictures in this book that are supposed to be bad are often good. The seemingly chaotic juxtapositions of hokey-tonk elements express an intriguing kind of vitality and validity, and they produce an unexpected approach to unity as well.

It is true that an ironic interpretation such as this results partly from the change in scale of the subject matter in photographic form and the change in context within the frames of the photographs. But in some of these compositions there is an inherent sense of unity not far from the surface. It is not the obvious or easy unity derived from the

dominant binder or the motival order of simpler, less contradictory compositions, but that derived from a complex and illusive order of the difficult whole. It is the taut composition which contains contrapuntal relationships, equal combinations, inflected fragments, and acknowledged dualities. It is the unity which "maintains, but only just maintains, a control over the clashing elements which compose it. Chaos is very near, its nearness, but its avoidance, gives . . . force."²² In the validly complex building or cityscape, the eye does not want to be too easily or too quickly satisfied in its search for unity within a whole.

Some of the vivid lessons of Pop Art, involving contradictions of scale and context, should have awakened architects from pipe dreams of pure order, which, unfortunately, are imposed in the easy Gestalt unities of the urban renewal projects of establishment Modern architecture and yet, fortunately are really impossible to achieve at any great scope. And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disdained, that we can draw the complex and contradictory order that is valid and vital for our architecture as an urbanistic whole.



253. Typical Main Street, U.S.A.

“arte” fue una palabra prohibida y denostada por los arquitectos modernos debido a las implicaciones de autoría, estilo y personalismo que pudiese tener, el desprecio de los Smithson hacia la palabra “diseño”, podía entenderse como una reacción contra lo que ellos denunciaron como actitudes de moda, simples y literales. Pero el abandono del término “diseño”, que hace simple referencia a la determinación de un plan, a la configuración de un proyecto, un dibujo o modelo de algo antes de haberse construido, se anticipaba al realismo recalcitrante que pronto llegaría como reacción definitiva a las ideas de los arquitectos modernos, dejando entrever hasta dónde llegaría la obsesión por negar la simple posibilidad de proyectar un posible futuro.

La amnistía parcial de Robert Venturi

Al tiempo que Denise Scott Brown realizaba sus estudios en Londres, en una Architectural Association inmersa en el enfrentamiento entre las posturas representadas por AR y AD, Robert Venturi recorría Europa en diversos viajes organizados durante su estancia en la Academia Americana de Roma. En 1953, coincidiendo con la muestra en Londres *Parallel of Life and Art* –una exposición que Scott Brown reconocía como clave en su formación– Venturi publicaba su primer artículo en la revista inglesa AR, dentro de *Townscapes*, la sección que Cullen había introducido para ocuparse del “planeamiento urbano entendido como arte visual”¹⁸. El material recogido por Venturi durante estos años en Europa sirvió como base para su libro *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁹ (1966), la obra que, junto a *La arquitectura de la ciudad* de Rossi, se ha entendido en numerosas ocasiones como el hito que ponía en evidencia el final de la modernidad en Arquitectura.

Como apunta en su tesis doctoral M^a Teresa Muñoz, una de las consecuencias fundamentales de la acción crítica llevada a cabo por Venturi en *Complexity and Contradiction*, fue considerar la arquitectura en su totalidad como “sistema formal y como referencia de toda obra construida, sin necesidad de establecer cánones o límites formales explícitos”²⁰. Venturi, siguiendo los principios de simultaneidad y acronía que Eliot reclamaba para la literatura²¹, realizaba una crítica atendiendo a cuestiones puramente formales, con independencia de criterios históricos y geográficos. El conjunto de todas las obras construidas a lo largo de la historia, desde templos egipcios de la antigüedad a la calle comercial del suburbio americano, servían conjuntamente para elaborar un discurso que trataba de deshacerse de los límites formales impuestos hasta entonces, tanto por la modernidad como por cánones anteriores. La recuperación de conceptos denostados como tradición e historia significaba, en el sentido más amplio de la crítica literaria de Eliot, asumir la componente referencial de la disciplina de forma indiscriminada, es decir, tener en consideración al mismo nivel toda la obra hasta entonces construida. Y así quedan incluidas en el libro Times Square, la ruta 66, Levittown o la calle mayor comercial... La inclusión de origen Pop a la que Venturi llamaba no deja de ser una amnistía generalizada, que resulta evidente en su análisis de las Vegas (1968) y en su posterior *Aprendiendo de todas las cosas*²² (1971); una inclusión que para Ortner todavía no sería suficiente y que desde objetivos muy distantes, ya se manejaba también en Europa, como demuestra el provocador manifiesto gráfico de Hans Hollein, *Alles ist architektur*²³, de 1968.

Si la inclusión propuesta por Venturi y posteriormente también por Scott Brown buscaba la defensa de determinada arquitectura vulgar y de “diseñar y construir de manera franca, para la vida de la comunidad tal como es y no para una sentimental versión de cómo debiera ser”²⁴, Hollein se distanciaba decididamente de las ideas de neutralidad e inexpresividad para centrarse en la condición objetual y escultórica de la arquitectura, y abogar precisamente por recuperar su capacidad de expresión. Las dos propuestas, aunque fundamentadas en ideologías diversas, sugerían la práctica negación de un ámbito disciplinar concreto. El esfuerzo argumentativo realizado por Venturi y Scott Brown para vincular sus ideas con la tradición moderna, les llevó a presentar la comunicación comercial como una más de las funciones del edificio y a sustituir la

18. Venturi, Robert. “The Campidoglio: a case study”, *Architectural Review* n° 113, mayo de 1953. p. 333-334.

19. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moma Press, Nueva York, 1966.

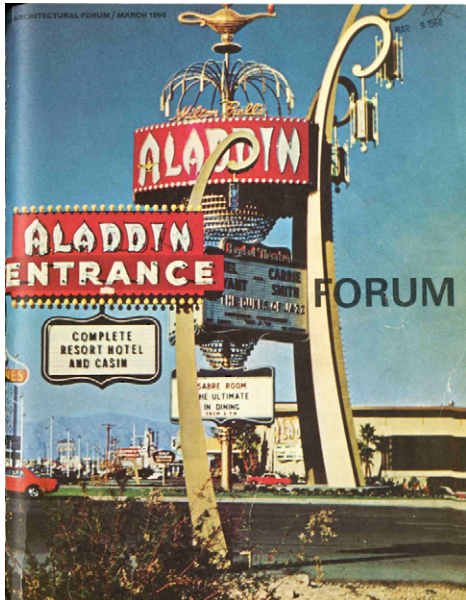
20. Muñoz, M^a Teresa, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas, Madrid, 2012. p.84. Tesis doctoral leída en el DPA de la ETSAM con el mismo título en 1982.

21. “...el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentimiento de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”. T. S Eliot. *Selected Essays 1917-1932* Harcourt, Brace & Co, Nueva York, 1932. Citado en *Complexity and Contradiction*. p.20.

22. Scott Brown, Denise; Venturi, Robert. *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets, Barcelona, 1971.

23. Hollein, Hans. “Alles ist architektur”, *Bau* 1/2, 1968.

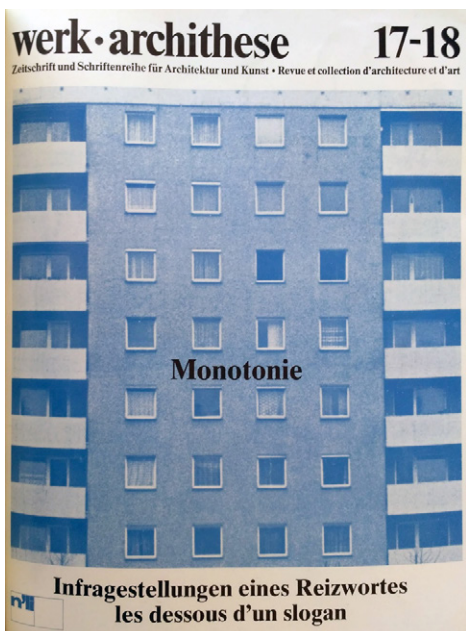
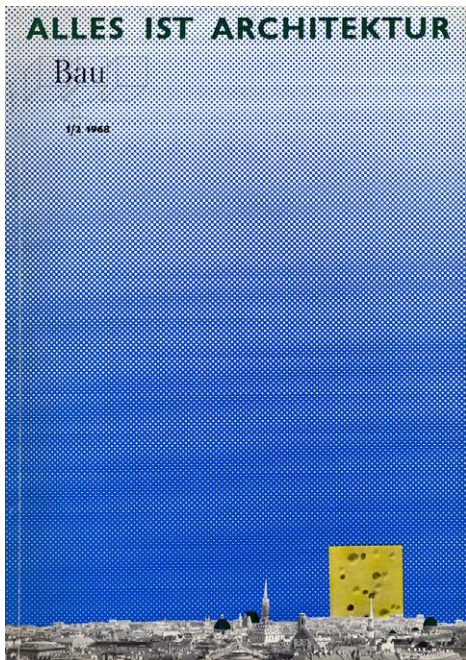
24. Scott Brown, Denise. “Learning from Brutalism”, en *The Independent group. Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge (Ma), 1990. p 203.



F.08.
Portada de *The Architectural Forum*,
abril de 1968.

F.09.
Portada de *Bau* 1/2,
1968.

F.10.
Portada de *Werk
Archithese* n° 65,
vol. 17-18, 1978.



búsqueda de “la verdad” moderna por la de una “imagen sincera”, tal como ocurre en su comparación entre su Guild House y la Crawford Major de Paul Rudolph. Pero su proposición de “diseño democrático” y su defensa del “gusto popular”, lejos de enlazar con la línea “objetivista” iniciada por Hartlaub, supone delegar las atribuciones y la responsabilidad del arquitecto directamente en “la gente”. Esta pretendida objetividad, basada en la disolución de la responsabilidad, ya no se centra tanto en el diseño y la construcción del objeto en sí, como en la posibilidad de que el arquitecto influya o modifique la forma de vida de la gente. Eso es algo a lo que, según ellos, el arquitecto debe renunciar.

Consecuencias de la amnistía total

La colección de ejemplos analizados en Las Vegas se tradujo en la teoría de “lo feo y lo ordinario”²⁵, que constituye para Ortner un argumento brillante para una primera amnistía, todavía parcial. Él propone superarla para llegar a la aceptación total de esta “desagradable realidad” y poder hacer frente a su nuevo desarrollo desde una actitud “sin prejuicios”²⁶. Al concluir que todo puede ser ya considerado arquitectura, desde los casinos y capillas de las Vegas a las obras de Oldenburg, Christo y Beuys, como Hollein proponía²⁷, se pretende paradójicamente desmontar la disciplina misma, dando a entender que ya no existe, que ya no es necesaria. El optimista “Todos son arquitectos, todo es arquitectura” de Hollein²⁸, tardará poco en convertirse en manos de Ortner en un *nadie debe pretender ser arquitecto, nada es arquitectura*.

Ortner, lejos de redefinir o ampliar el ámbito disciplinar, los modelos, principios y objetivos del arquitecto, se propone eliminarlos, señalando así el carácter prescindible del arquitecto como agente crítico. La propuesta de Ortner no aspira, como hicieron los modernos, a modificar los cánones establecidos buscando la belleza en nuevos referentes (máquinas, coches, silos... incluso anuncios, como propondrían los Smithson y los Venturi); ni siquiera trata de sustituir unos valores por otros (bello por útil, industrial por comercial). Cualquier juicio lo entiende como no válido, por estar planteado desde un enfoque humanista. Para él la realidad debe de respetarse tal y como es, por el simple hecho de existir, anulando así cualquier aspiración crítica.

En 1974, Fred Koetter defendía desde la revista *Oppositions* y precisamente en alusión a los escritos de Venturi, el necesario equilibrio que debía existir entre una sana aceptación de la realidad y el compromiso esperanzador con un futuro posible²⁹. Koetter señalaba, refiriéndose al libro de Las Vegas, el abandono del espíritu crítico que había caracterizado *Complexity and Contradiction*, en virtud de una acrítica celebración de lo existente. Si algunos modernos podían haber pecado de proponer una visión idealizada y sentimental del futuro, la progresiva reacción contra dicha modernidad llegó ofrecer una versión no menos idealizada ni sentimental –podría decirse hasta nostálgica–, de la realidad presente.

La genealogía propuesta, desde la objetividad inicial de Hartlaub en 1924 hasta la amnistía total de Ortner en 1978, trata de señalar la progresiva renuncia del arquitecto a su autoridad y su consecuente responsabilidad, hasta llegar al punto de sugerirse su propia desaparición. Si en un principio se abogaba por el determinismo del objeto, en el transcurso de apenas medio siglo se llega a proponer la autodeterminación generalizada de todo lo existente. Tras la inicial negación de los arquitectos modernos a considerar la disciplina como *Arte*, llegaba la renuncia por parte de los Smithson que veían la palabra *Diseño* como sucia, invitando a una más aséptica “toma de posición”. Las propuestas de Venturi y Scott Brown renunciaban ya a la posibilidad de *Proyectar* un futuro, centrándose exclusivamente en la celebración del presente. Por último llega la amnistía total de Ortner que sencillamente niega toda capacidad de *Crítica*, al considerar que la mera existencia es un valor suficiente y que cualquier juicio realizado por el hombre no puede resultar imparcial, ni objetivo.

25. “Lo feo y lo ordinario” hace referencia a la Parte II (“La arquitectura de lo feo y lo ordinario”) del libro de Venturi, Scott Brown e Izenour *Learning from Las Vegas* (MIT Press, Cambridge, Ma. 1972).

26. Ortner, Laurids. “Amnestie für die gebaute Realität”, *Werk Archithese*, nº 65 v. 17-18, 1978

27. En la colección de imágenes que constituye el artículo “Alles ist architektur” de Hans Hollein (*Bau* nº 1/2, 1968) se presentan obras de Christo, Claes Oldenburg y Joseph Beuys como ejemplos de arquitectura.

28. Hollein, Hans. “Alles ist architektur”, *Bau* nº 1/2, 1968.

29. “For architecture, in its most optimistic sense, not only acknowledges the world as it is, but at the same time, provides a hopeful and critic glimpse of the world as it might be”. Koetter, Fred. “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour’s *Learning from Las Vegas*”, *Oppositions* nº 3, mayo de 1974. p. 103.



entsprochen. In der Gesamtheit aber hat sich die Beziehungslosigkeit, mit der Gebaute aneinandergerichtet wurde, als fatales Hauptproblem entpuppt. Als dynamischer Prozess hat sich Stadt längst einer Steuerung entzogen, den Planern ist das Reagieren auf dringlichste Probleme geblieben. In diesem Sinn wird Stadt auch nicht gebaut, sondern Stadt baut sich selbst.

Die Gleichförmigkeit und regionale Austauschbarkeit alles Gebauten rund um die Erde erreicht unser Bewusstsein mit Verzerrung.

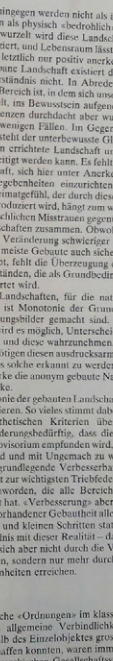
Der sprichwörtliche Wald, den man wegen der vielen Bäume nicht mehr sieht, hat murgende Bäume genauso als auf die Architekturgegeschichte der letzten 50 Jahre. Die Beschäftigung mit diesem Thema ist zugegebenermaßen undankbar: sie beginnt bei anonymer Kleinhausler-Architektur und reicht über das Gebiet selbstgezügelter Wohnbauhersteller. Eine Phänomenologie dieser Art passt von keiner Seite ins vorgeformte ästhetische Wunschbild; hier ist nichts materielgerecht, nichts landschaftsbezogen, hier gibt's keine ablesbaren Zusammenhänge und keine nachvollziehbaren Proportionsregeln. Einzige Legitimation für die Beschäftigung wäre: hier existiert etwas in unendlicher Zahl als gebaute Realität und dürfte damit ein konkreter Beitrag zum Spiegelbild unserer gesellschaftlichen Struktur sein.

Oswald hier Architektur im umfassendsten Sinn entstanden ist, waren Architekten nur zu einem geringen Teil daran beteiligt. Zu Beginn dieses Jahrhunderts lieferten Architekten zwar die Leitbilder für eine Entwicklung, was danach kam, aber wälzte sich nicht zuletzt als Folge des Krieges so rasch über die Länder, dass niemand es steuern konnte. Mit den Ergebnissen dieser Entwicklung wollten Architekten am liebsten nichts zu tun haben, und – abgesehen von jener banalen Realität – hat sich «Architektur der Gegenwart» als ästhetische Spezialdisziplin, vergleichbar der Malerei, ins vergoldete Abseits manovriert. Architekturtheorie ist dabei willig mitgezogen, immer bemüht, spezifische Strömungen und Einzelerscheinungen zu rezipieren, in der Hoffnung, dass gebaute Manifeste noch einiges zum Besseren wenden könnten.

Venturis Verdienst ist es, aus diesem Kreis ausgebrochen zu sein und die Blickrichtung auf ganzheitliche Phänomene gebauter Realität gelenkt zu haben, auch wenn sie ihm vorrangig dazu dienen, eine persönliche Ästhetik zu untermauern.

3. Die unüberschaubare Ansammlung gebauter Elemente, die sich über die Flächen zivilisierter Gebiete erstreckt, ist mittlerweile als «Landschaft» zum verbalen Begriff geworden. Zusätze wie «künstlich», «urban» oder «gebaut» markieren die oberflächliche Unterscheidung zur Naturlandschaft.

Im Sprachgebrauch gibt es für die Schönheit von Naturlandschaft alle Nuancen von Attributen, negative Ei-



enschaften hingegen werden nicht als ästhetisch «hässlich», sondern als physisch «bedrohlich» gewertet.

Zu tief verwurzelt wird diese Landschaft als Lebensraum identifiziert, und Lebensraum lässt sich als *conditio sine qua non* letztlich nur positiv anerkennen.

Für die urbane Landschaft existiert dieses vielschichtige Selbstverständnis nicht. In Abrede stellt niemand, dass dies der Bereich ist, in dem sich unser Leben fast zur Gänze abspielt, im Bewusstsein aufgenommen und mit den Konsequenzen durchdracht aber würde dieser Umstand nur in wenigen Fällen. Im Gegensatz zur Naturlandschaft besteht der unterbewusste Glaube, dass diese dort oder beseitigt werden kann. Es fehlt die grundsätzliche Bereitschaft, sich hier unter Anerkennung der vorhandenen Gegebenheiten einzurichten. Der beklagte Mangel an Heimatgefühl, der durch diese Landschaft offensichtlich produziert wird, hängt zum wesentlichen Teil mit dem menschlichen Misstrauen gegenüber «veränderlichen» Landschaften zusammen. Obwohl hier, objektiv gesehen, jede Veränderung schwieriger als in der freien Natur ist, das meiste Gebaute auch sicher auf lange Zeit bestehen bleibt, fehlt die Überzeugung der «Beständigkeit» von Zuständen, die als Grundbedingung für Leben so hoch bewertet wird.

Für beide Landschaften, für die natürliche wie die künstliche, ist Monotonie der Grundstoffs, aus dem ihre Erscheinungsbilder gemacht sind. Im monotonen Umfeld erst wird es möglich, Unterscheidungsmerkmale zu entwickeln und diese wahrzunehmen. Die «Launen» der Natur benötigen diesen unstrukturieren Hintergrund ebenso, um als solche erkannt zu werden, wie herausragende Bauwerke die anonym gebaute Nachbarschaft anderer Bauwerke.

Die Monotonie der gebauten Landschaft allerdings will keiner akzeptieren. So vieles stimmt dabei nicht mit vorfindenen ästhetischen Kriterien überein, so vieles scheint veränderungsbedürftig, dass diese Umwelt wie ein grosses Provisorium empfunden wird, in dem man nur vorübergehend und mit Ungemach zu wohnen hat. Die vermeintlich grundlegende Verbesserbarkeit dieses Lebensraumes ist zur wichtigsten Triebfeder für eine Unzufriedenheit geworden, die alle Bereiche menschlichen Lebens erfasst hat. Verbesserungen aber kann gemessen am Umfang vorhandener Gebautheit allenfalls in kleinen Teilbereichen und kleinen Schritten stattfinden.

Einverständnis mit dieser Realität – das ist die Konsequenz – lässt sich aber nicht durch die Veränderung der Gegebenheiten, sondern nur mehr durch Anpassung an diese Gegebenheiten erreichen.

4. Architektonische «Ordnungen» im klassischen Sinn, die weitreichende allgemeine Verbindlichkeit hatten und auch ausserhalb des Einzelobjektes grosszügige Zusammenhänge schaffen konnten, waren immer Ausdruck einer streng hierarchischen Gesellschaftsstruktur.

F.11. Ortner, Laurids. «Amnestie für die gebaute Realität», en *Werk Architektur*, n° 65, vol. 17-18, 1978, p. 32-33.

BIBLIOGRAFÍA:

ALLOWAY, Lawrence: *City Notes*. En *Architectural Design*, enero de 1959.

BANHAM, Renner; PRICE, Cedric; BARKER, Paul; HALL, Peter: *Non-Plan: An Experiment in Freedom*. En *New society*, 338, V. 13, 1969.

FRAMPTON, Kenneth: *Architecture, a Critical History*. Thames & Hudson Ed., London, 1980.

GODFINGER, Ernő; CARTER, E.J.: *The County of London Plan*. Penguin Books Ed., London, 1945.

HOLLEIN, Hans: *Alles ist Architektur*. En *Bau*, 1-2, 1968.

KOETHER, Fred: *On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas*. En *Oppositions*, 3, mayo, 1974.

KEYNES, John Maynard: *Carta dirigida a Friedrich Hayek, 28 de Junio de, 1944*. En *John Maynard Keynes, Activities 1940-1946. Shaping the Post-War World: Employment and Commodities*, The Collected Writings of John Maynard Keynes, V. 27, Macmillan Ed., London, 1980.

LISSITZKY, El: *Proun Room: Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923*. En *G*, 1, julio, 1923.

LOOS, Adolf: *Von einem armen, reichen Mann*. En *Neues Wiener Tablatt*, Viena, 26 de abril de 1900.

MUÑOZ, María Teresa: *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas Ed., Madrid, 2012. Tesis doctoral, DPA, ETSAM, UPM, Madrid, 1982.

ORTNER, Laurids: *Amnestie für die gebaute Realität*. En *Werk Architektur*, V. 17-18, 65, 1978.

SCOTT BROWN, Denise; VENTURI, Robert: *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets Ed., Barcelona, 1971.

SCOTT BROWN, Denise: *Learning from Brutalism*. En *The Independent group. Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press Ed., Cambridge, 1990.

SMITHSON, Peter: *Letter to America*. En *Architectural Design*, 28, Marzo, 1958.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter: *But Today We Collect Ads*. En *Ark*, 18, Noviembre, 1956.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter: *The As found and the Found*. En *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*, The MIT Press Ed., Cambridge, 1990.

VENTURI, Robert: *The Campidoglio: a case study*. En *Architectural Review*, 113, mayo, 1953.

VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moma Press Ed., Nueva York, 1966.

VVAA: *Man-made America*. *Architectural Review*, 648, V. 108, Diciembre, 1950.

30. Keynes, John Maynard. Carta dirigida a Friedrich Hayek, 28 de junio de, 1944, En John Maynard Keynes, *Activities 1940–1946. Shaping the Post-War World: Employment and Commodities*, ed. Donald Moggridge, *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol. 27. Macmillan, Londres, 1980.

Esta genealogía de renunciaciones (Arte, Diseño, Proyecto, Crítica), justificadas por la sucesiva superación de las anteriores y por una excesiva literalidad, se propone alertar sobre los riesgos que entraña una teoría construida cada vez más al margen de la práctica y por tanto de esa realidad a la que tan a menudo hace referencia. Esta creciente autonomía de la teoría nos hace coincidir con Keynes cuando al referirse a las ideas de Hayek, reconocía encontrarse “moral y filosóficamente” de acuerdo con prácticamente la totalidad de ellas³⁰, al tiempo que apuntaba el más que probable fracaso de su puesta en práctica.

Objetividad / Amnistía / Permisividad / Juicio / Ordinario

La no música y la no arquitectura. John Cage y Alejandro de la Sota en paralelo

Miguel Guerra

Este artículo plantea un vínculo posible entre los planteamientos creativos y vitales del arquitecto Alejandro de la Sota y el compositor John Cage. Muchos puntos sugieren una conexión entre las trayectorias de ambos autores. Desde la huida de la expresión personal o el uso del azar en sus obras hasta sus visiones acerca de la educación e innovación en sus respectivas disciplinas. También se discuten otros paralelismos subyacentes que tienen que ver con la relación de ambos autores con el pensamiento Zen. Además, la posibilidad de estudiar en paralelo a dos personajes contemporáneos (Cage 1912-92, Sota 1913-96) pero con unas realidades geográficas, sociales, políticas y personales completamente distintas añade interés al estudio.

This article outlines a possible link between the creative and vital endeavours of the composer John Cage and the architect Alejandro de la Sota. Many aspects suggest a connection between the trajectories of both authors. Ranging from the escape of personal expression or the use of chance in their work to their visions about education and innovation in their respective fields. Other underlying connections are discussed that have to do with the relationship of both authors with Zen philosophy. Furthermore, the possibility of looking at two contemporary authors (Cage 1912-92, Sota 1913-96) who lived in completely different geographical, social, political and personal contexts adds interest to the study.

John Cage
Alejandro de la Sota
Música-arquitectura
Estrategias operativas

John Cage
Alejandro de la Sota
Music-architecture
Operative strategies

Miguel Guerra

Arquitecto por la universidad de Zaragoza, grado profesional de Música por el CMUS de Santiago de Compostela. Ha sido investigador en la Universidad de Malta.

“Cultivar la arquitectura, la pintura, la jardinería, la música, cualquier arte –allá arriba todas son una– nos prepara para entender la naturaleza, desentrañar alguno de sus encantos.”¹

Alejandro de la Sota

A pesar de que Alejandro de la Sota y John Cage no llegaron a conocerse, podemos aventurar que hubieran tenido muchas cosas de las que hablar. De la devoción compartida por Mies y Fuller, de su voluntad de inventar o de la huida de la expresión personal en sus obras, por ejemplo, que nos dejan escuchar el mundo y la vida. Partiendo de una referencia de Josep Llinàs (“Decía John Cage que él no componía con notas musicales sino con ruidos; podría decirse de Alejandro de la Sota que él no proyecta con sistemas compositivos sino con materiales, como sucede con Mies”²) se puede hilar un discurso que va más allá, a través de las palabras y obras de ambos autores, estudiando desde su pensamiento relacionado con el Zen –de forma declarada en Cage y apuntado por Navarro Baldeweg en el caso de Sota³–, hasta su común preocupación por el futuro de la educación. Esta hipotética relación cobra especial interés ya que permite observar discursos coetáneos (Cage 1912-92, Sota 1913-96) sin olvidar la fascinación que sentía Cage por la arquitectura y Sota por la música, pero en realidades geográficas, sociales, políticas y personales diametralmente opuestas.

Tanto la arquitectura de Sota como la música de Cage plantean un reto. Sus obras no son proyectos de arquitectura o composiciones musicales de las que se pueda copiar directamente; son más bien acertijos, preguntas que siembran la gran duda en quien intenta seguir sus procesos mentales. Ambos supusieron, en contextos muy diversos, una figura de catalizador. Así como los artistas que se cruzaban con Cage en su camino ya no eran los mismos, podemos decir lo mismo de los arquitectos que pudieron trabajar o disfrutar directamente las enseñanzas de Alejandro de la Sota. El estudio de la obra de ambos, además de fomentar una actitud creativa intensa, amplía nuestro campo de posibilidades y diluye la visión en compartimentos estancos de las diferentes disciplinas artísticas.

Trasvase entre música y arquitectura

En el contexto contemporáneo las barreras entre disciplinas artísticas se hacen más borrosas y podemos observar claramente los trasvases entre distintos ámbitos del conocimiento. Se produce una emancipación de las estrategias operativas que ya no pertenecen a una persona o campo determinados. En el contexto de la arquitectura, esto supone una ampliación del campo de intereses, una puesta en crisis de los valores de la modernidad canónica y una búsqueda de herramientas contemporáneas que se verifican a través del uso y la realidad.

En este sentido, podemos observar en algunas arquitecturas contemporáneas, modos de hacer análogos a los empleados por Cage en la producción de su música, por ejemplo la no programación de un tiempo en su célebre composición 4'33". El tiempo acotado con una ausencia de sonidos programados de esta composición se puede ver reflejado en los espacios acotados pero con uso no programado de la biblioteca de Seattle de OMA. En este proyecto se proponen una serie de espacios intermedios delimitados espacialmente pero sin programa definido, como receptores de acontecimientos espontáneos, a los que se da además un carácter de exterior dentro del interior del edificio. Otro ejemplo es la idea de notación como arquitectura desarrollada por Bernard Tschumi en sus *Manhattan Transcripts*, donde se plantean una serie de diagramas como partituras de acciones y el uso del diagrama como expresión de una composición, de forma similar a la *Theater Piece #1* de Cage, en la que se explica el movimiento y acciones de los diferentes actores de la performance.

1. Alejandro de la Sota, “Arquitectura y naturaleza” (conferencia pronunciada en el curso de jardinería y paisaje, ETSAM), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1956; en *Hogar y Arquitectura*, nº 115, noviembre-diciembre 1974.

2. Josep Llinàs, “Nada por aquí, nada por allá...” en Alejandro de la Sota, *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 11.

3. Juan Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir, habitar”, en *Minerva* nº 3, 2006, pp. 117-24.

4. Por ejemplo: Jacobo García Germán, *Estrategias operativas en arquitectura* (Madrid: Nobuko, 2012); Fernando Jerez, *Estrategias de incertidumbre: sistemas, máquinas interactivas y autoorganización*. (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013).

Si bien este asunto tiene gran interés y en ciertos puntos del texto se apuntan semejanzas similares, este es un tema que ha sido tratado en diversos trabajos y estudios,⁴ por lo que no es el principal objetivo de este artículo ahondar en estas cuestiones, sino más bien el de buscar un diálogo más profundo entre Alejandro de la Sota y John Cage.

Alejandro de la Sota y la música

Alejandro de la Sota afirmaba que para él la cultura arquitectónica era tan solo una cultura más, y reconocía que le resultaba mucho más útil la música, que le hacía pasar mejores ratos que una biblioteca de buena arquitectura.⁵ Sota era pianista aficionado y recurría a la música constantemente a la hora de explicar sus proyectos, tanto a nivel compositivo como para explicar una determinada actitud arquitectónica. Este planteamiento resulta análogo a muchas actitudes de Cage, a quien le resultaba más provechoso observar la pintura o la escultura contemporáneas, o incluso ir a recoger setas, que acudir a un concierto.

Sirva de ejemplo el artículo de Alejandro de la Sota “Nuevos materiales, nuevas arquitecturas”,⁶ donde se recurre a la invención y evolución del pianoforte para explicar como deberían colaborar arquitectos, constructores y la industria a la hora de desarrollar un nuevo material.⁷

También es ilustradora la anécdota en la que Víctor López Coteló, cuando trabajó con Alejandro de la Sota en la dirección de obra del Aulario de la Universidad de Sevilla, recuerda cómo Sota le dijo: “Esto es como una partitura. Si uno se puede aprender una sonata de Bach para tocar al piano, se puede aprender esta estructura.”⁸

A lo largo de los siguientes apartados, se muestra como este interés por la música influyó en la labor arquitectónica de Alejandro de la Sota, del mismo modo que la fascinación de Cage por la arquitectura incidió en su música.

John Cage y la arquitectura

John Cage pudo haber sido arquitecto. Una de las primeras historias que recordaba a menudo relativas a la arquitectura sucedió durante sus años de formación en Europa. Después de un semestre y al sentirse desencantado con la universidad, abandonó los estudios reglados y decidió que lo que debía hacer era viajar. Con el apoyo económico de sus padres fue a Europa con el objetivo de cultivar sus intereses artísticos. En París, su antiguo profesor del Pomona College, José Pijoán, le consiguió un trabajo con el arquitecto moderno Arno Goldfinger.⁹ El trabajo de Cage como ayudante consistía, además de contestar el teléfono, en medir los espacios que su jefe iba a reformar. Tras unos meses de trabajo para Goldfinger, Cage le escuchó decir que para ser arquitecto había que dedicarse en cuerpo y alma solo a la arquitectura, tras lo que decidió presentar su renuncia, porque para él había muchos más campos de interés que la arquitectura, que aún así nunca dejó de interesarle e influirle.¹⁰

Cage también entró en contacto con numeros arquitectos célebres.¹¹ Por ejemplo conoció a Rudolf y Pauline Schindler en Los Angeles y llegó a vivir y a realizar conciertos en su casa de Kings Road. El compositor apreciaba mucho la vivienda, con ecos del estilo *shoji* japonés y de una humanización de la modernidad que había conocido en Europa. Esta arquitectura tiene que ver con otras que interesaron a Cage posteriormente en su dilución de la separación interior-exterior. De manera análoga a Sota, Cage recurría frecuentemente a la arquitectura para explicar su obra, y llegó a decir que le servía más como inspiración el *collage* o la arquitectura moderna que la música de su tiempo. El compositor manifestó en numerosas ocasiones su admiración por Mies van der Rohe, a quien conoció, llegando a proponer que su arquitectura era un lugar idóneo para la interpretación de su música.¹²

Además, John Cage ejerció de crítico de arquitectura en algunos de sus artículos,¹³ en los que intentó diluir las barreras entre las diversas disciplinas artísticas.

5. Alejandro de la Sota, “El espíritu de un verdadero moderno” (entrevista con Pilar Rubio), en *Lápiz*, nº 42, 1987, pp. 16-21.

6. Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2008) pp. 64-6.

7. Primero explica la buena aceptación, la predisposición de los compositores, a utilizar y explorar un nuevo instrumento. Estos compositores exigen más al instrumento, lo tensan y llevan al límite, exigen más matices, apagadores, más pedales, y sus exigencias (de los arquitectos-compositores a los fabricantes-industriales) resultan decisivas y enriquecen la “industria”.

8. AA.VV. *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, (Barcelona: COAC. Colegio de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 13.

9. Arno Goldfinger (1902-1987) fue un arquitecto húngaro que se hizo célebre por sus edificios brutalistas en Londres, entre los que se halla la Trelick Tower. En esos momentos Goldfinger, que había acudido a París para ampliar su formación y conocer las vanguardias del momento, se dedicaba a reformar interiores y ampliar viviendas.

10. Cage acostumbraba a contar esta anécdota junto a otra en la que explicaba como Schonberg le había dicho que le daría clases de forma gratuita si se comprometía a dedicar su vida a la música, a lo que en ese caso accedió.

Puntos divergentes

Si bien el objetivo de este artículo es observar en paralelo la trayectoria de Alejandro de la Sota y John Cage, existen una serie de diferencias entre ambos que conviene aclarar antes de comenzar la exposición.

A pesar de compartir un arco temporal muy similar (Cage 1912-92, Sota 1913-96), las realidades personales de los dos creadores fueron muy diferentes. Podemos decir que su ajetreada biografía, constantes traslados, viajes de conciertos y conferencias por todo el mundo, imprimieron en John Cage una cierta noción de desarraigo. El propio Cage se encarga de traer a colación frecuentemente en sus escritos la idea de “aldea global” citando a Marshal McLuhan. Podemos afirmar que Cage era un ciudadano del mundo. En cambio Alejandro de la Sota tiene una vida mucho más arraigada y a lo largo de sus escritos se aprecia cómo se siente un arquitecto con una marcada condición local.

En la producción arquitectónica de Alejandro de la Sota podemos observar una cierta noción de “artisticidad.” Como explica Moisés Puente, “Alejandro de la Sota creía mucho en la estética, en una idea de belleza que, con sus vaivenes, seguirá reivindicando a lo largo de su carrera” o “Alejandro de la Sota es incapaz de ocultar su talento compositivo innato.”¹⁴ Esta idea de artisticidad, de belleza y talento, es absolutamente opuesta a la imagen que proyecta Cage de anti-artista. Cage se esforzó en difundir la anécdota en la que Schonberg le advierte de que, al carecer de talento armónico, siempre se toparía con el muro de la armonía, a lo que Cage le responde que pasará toda su vida golpeando su cabeza contra ese muro.

También podemos comentar la aseveración de Sota cuando decía que la arquitectura es “o popular o intelectual, lo demás es negocio.”¹⁵ En el caso de Cage jamás se produce una categorización del estilo; Cage profesa una especie de panteísmo sonoro, en el que todos los sonidos –cultos, populares, comerciales, ruidos, etc.– están al mismo nivel.

11. Conoció por ejemplo a Mies van der Rohe, Buckminster Fuller, Lina Bo Bardi, Paul Williams.

12. Dice Cage: “A menudo la arquitectura convencional no resulta adecuada. Lo que se requiere es quizás una arquitectura como la de la Escuela de Arquitectura en el Instituto de Tecnología de Illinois, obra de Mies van der Rohe. Una arquitectura así sería útil para una composición indeterminada respecto a su interpretación”. John Cage, *Silencio* (Madrid: Árdora 2007) p. 39.

13. En concreto: John Cage, “Happy New Ears” en *A Year from Monday* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967) pp. 30-33 y John Cage, “Rhythm etc.” *Ibid.* pp. 120-32.

14. Moisés Puente “Tiempo 1: Arquitectura plástica” en Iñaki Ábalos, Josep Llinás, Moisés Puente, *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) p. 33.

15. Alejandro de la Sota “Palabras de agradecimiento,” en *Escritos, conversaciones...* p. 83, publicado originalmente en *Arquitectos*, nº 108, 1988.

Estrategias de indeterminación

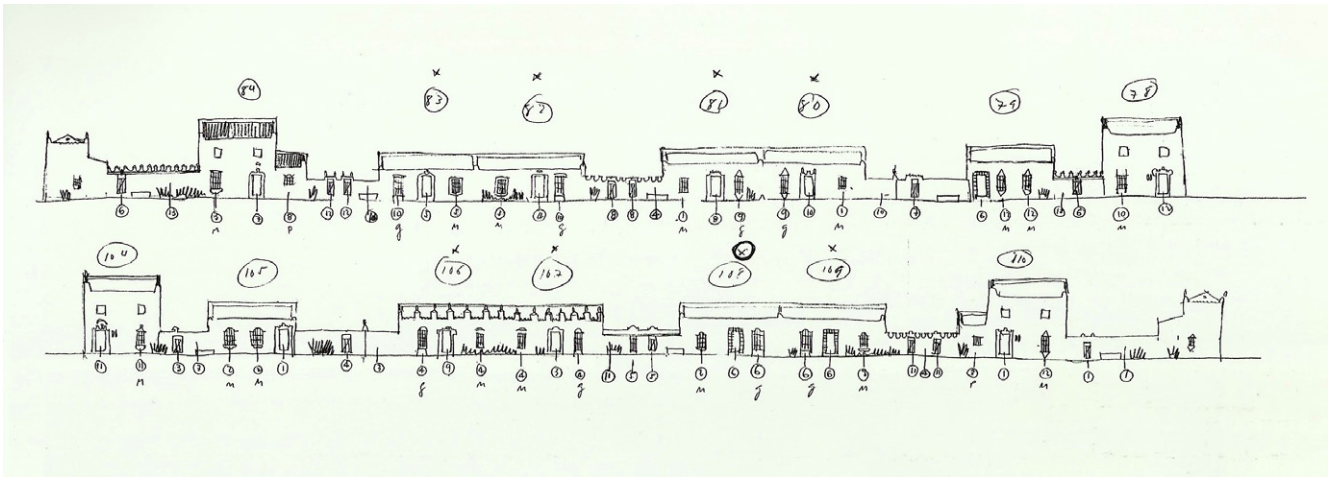
Uno de los puntos en común en la labor creativa de Cage y Sota es el uso de estrategias de indeterminación. El objetivo de estos mecanismos tiene que ver en ambos casos con la voluntad de trasladar a la obra la complejidad del mundo y con anular la presencia del autor en el resultado final.

Uso del azar

Ante el encargo del pueblo de colonización de Esquivel (Sevilla, 1952-63) Alejandro de la Sota se ve en el dilema de realizar un pueblo de “arquitectura popular” y reconoce por tanto la necesidad de olvidar toda la arquitectura culta aprendida. Su objetivo es capturar un ambiente, una atmósfera determinada de la arquitectura popular andaluza, conseguir de una sola vez lo que en los pueblos tradicionales se consigue poco a poco y con el tiempo. El autor explica su proceso así en la memoria del proyecto:

“A esta antigua memoria debe añadirse cómo se intentó conseguir el ‘ambiente’ y la posible ‘gracia’. Al recibir el encargo se vivió Andalucía: viajes, estancias, sin fotos ni apuntes; todo en la memoria de nuestro propio ‘ordenador’. Luego, olvidar. Pasado el tiempo y del recuerdo se dibujaron detalles: puertas, ventanas, cierres, chimeneas, tapias y sus coronaciones, fuentes, bancos y farolas. Se numeraron estos apuntes o detalles, se numeraron los paralelepípedos de las viviendas y sus huecos; todo bien resuelto dentro de un sombrero andaluz y a la suerte..., salió su variación aleatoria como la suerte de un pajarito.”¹⁶

Este procedimiento empleado por Sota recuerda a muchas de las composiciones con operaciones de azar de John Cage. En el proceder de Sota se pueden observar dos



F.01.
Pueblo de Esquivel.
Uso de operaciones
de azar para la
definición de
tipologías (números) y
carpinterías (letras).
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.02.
Vista del interior
entoldado del Aulario
de la Universidad de
Sevilla. Fundación
Alejandro de la Sota.

voluntades cruzadas. Por un lado, se intenta “anular la presencia del arquitecto en las cosas.”¹⁷ Por otro lado, está la voluntad de captar en la obra una realidad compleja, la atmósfera de un pueblo andaluz, construida lentamente a lo largo de generaciones. Ambas voluntades se pueden observar en diversos trabajos de Cage. El uso de operaciones de azar, a partir de la década de los cincuenta fue una constante en la obra de Cage, con la misma intención sotiana de eliminar la presencia del autor. En estas primeras obras –por ejemplo *Dos pastorales para piano preparado* (1951)– Cage definía a grandes rasgos la estructura temporal de la pieza dentro de la cual la altura y duración de los sonidos individuales se determinaba a través del azar. Por otro lado, el intento de capturar una atmósfera o una realidad compleja se puede ver en las obras denominadas como *Composiciones municipales*,¹⁸ en las que Cage recogía grabaciones en localizaciones aleatorias de una ciudad,¹⁹ que después mezclaba utilizando el azar para obtener un mosaico que representaba la atmósfera del lugar a través del sonido, construyendo lo que podemos denominar como “paisaje sonoro”.²⁰ Un ejemplo de este tipo de composiciones es *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979).

La casualidad

Otra forma que tienen ambos autores de poner en práctica mecanismos de indeterminación es el otorgar a lo contingente, al aquí y ahora, un papel fundamental en la definición de la obra. En el caso de Alejandro de la Sota tenemos un ejemplo en el desarrollo de su proyecto de Aulario para la universidad de Sevilla (1972-73). Víctor López Coteló, asistente a la dirección de la obra, comenta que Sota retrasó lo máximo posible la decisión sobre el color de la estructura, en parte porque le gustaba como quedaba al natural. Al final, cuando ya no se podía retrasar más la decisión, dijo: “la estructura va a ser del color de ese perro”, refiriéndose al perro del vigilante de la obra que pasaba justo en ese momento por allí.²¹

En el caso de Cage, el papel de la casualidad, del aquí y ahora, entra en juego por ejemplo en su serie *Music for piano* (1952-62) en la que la duración de las notas era indeterminada y su altura la determinaba la presencia de imperfecciones en el papel. Cage enfatiza su voluntad de aceptar lo que venga cuando nos dice que esta serie de composiciones fue escrita “directamente a tinta.”²²

Indeterminación respecto a la interpretación

En algunos proyectos de Alejandro de la Sota, como en algunas composiciones de Cage, cobra especial relevancia el papel del intérprete, bien instrumentista o constructor. La composición o el proyecto establecen un marco y llegan a un nivel de definición que deja que la obra se complete durante la ejecución. En ese sentido, el proyecto o la composición son vistos como un sistema en cuyo resultado la última fase de interpretación o construcción cobra una importancia mayor. Navarro Baldeweg explica esta idea en su texto “Alejandro de la Sota: Construir, Habitar”, de la siguiente manera: “Otra consecuencia importante de pensar el proyecto como una composición musical, o el dibujo como una partitura, es que el arquitecto aparece como aquel que desarrolla su proyecto a la espera de la interpretación por parte del constructor.”²³

Ideas similares acerca de la indeterminación respecto a la interpretación en sus composiciones las aplica Cage en numerosas ocasiones. En 1951 su alumno Morton Feldman abre para Cage un campo de posibilidades al presentarle el concepto de “partitura gráfica”. Feldman definía en un pentagrama un campo de posibilidades, unas coordenadas dentro de las cuales el intérprete tenía libertad en la elección de los sonidos y sus duraciones.²⁴ John Cage utilizó a menudo este tipo de notación en sus obras, dejando cada vez un mayor grado de libertad a los intérpretes, pero conservando casi siempre una estructura temporal definida. Este tipo de notación se observa por ejemplo en su *Concert for piano and orchestra* (1957-58).

16. Alejandro de la Sota, “Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1955”, en *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 27.

17. Ábalos, Llinás y Puente, *Alejandro de la Sota...* p. 40.

18. Las *Composiciones municipales* son una serie de piezas que Cage escribió para ciudades. En estas composiciones John Cage trataba de capturar con sonido la compleja atmósfera de una ciudad eligiendo una serie de localizaciones al azar sobre un mapa, que se agrupaban de tres en tres y en las que se grababa, se interpretaba o simplemente se escuchaba la ciudad. Posteriormente este material se mezclaba (en un estudio o en directo) nuevamente a través de operaciones de azar, para producir un mosaico sonoro de la ciudad.

19. Por ejemplo en el caso de *49 Waltzes for 5 boroughs* en Nueva York, o *A dip in the lake* para Chicago.

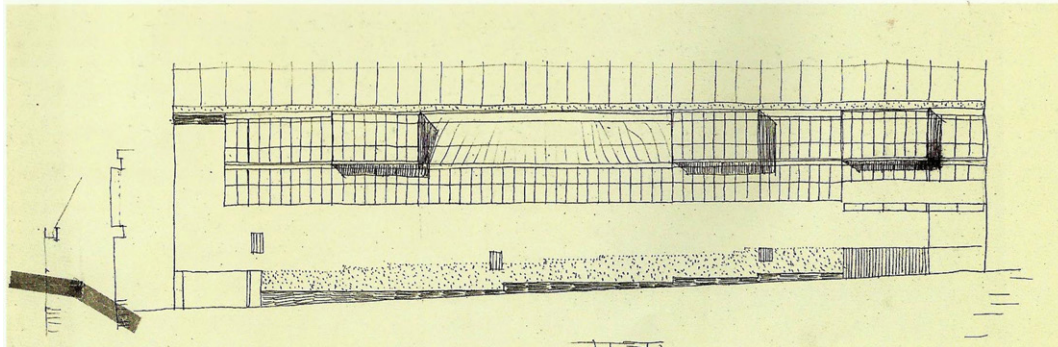
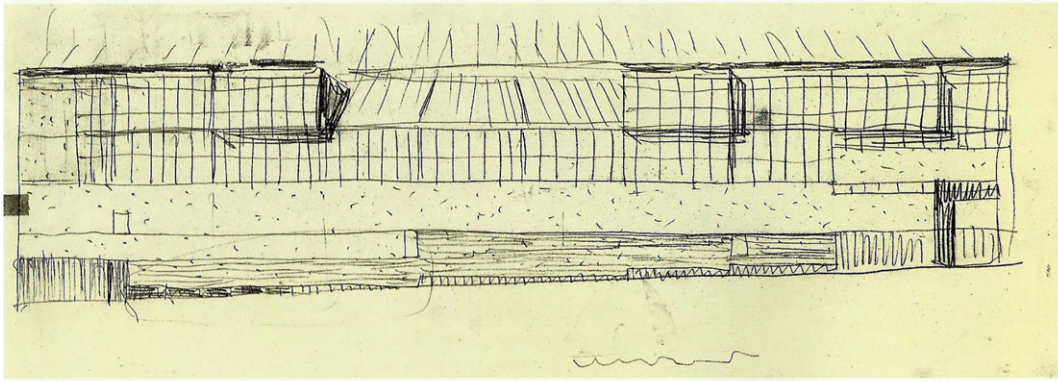
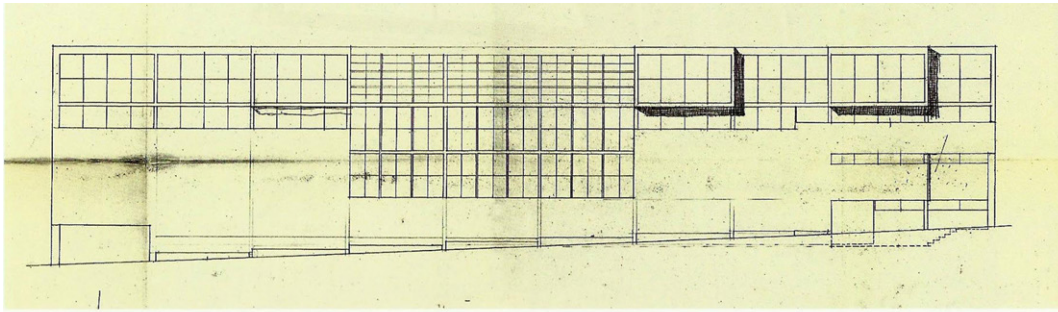
20. “Paisaje sonoro” es un término acuñado por Murray Schaffer: “Técnicamente, es cualquier porción del entorno sonoro observado como campo de estudio. El término puede aplicarse, ya a entornos reales, ya a constructos, por ejemplo, las composiciones musicales o los montajes de cinta, especialmente cuando se los considera en calidad de entorno.” Raymond Murray Schaffer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Madrid: Intermedio, 2013) p. 370.

21. A.A.VV. *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, (Barcelona: COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 15.

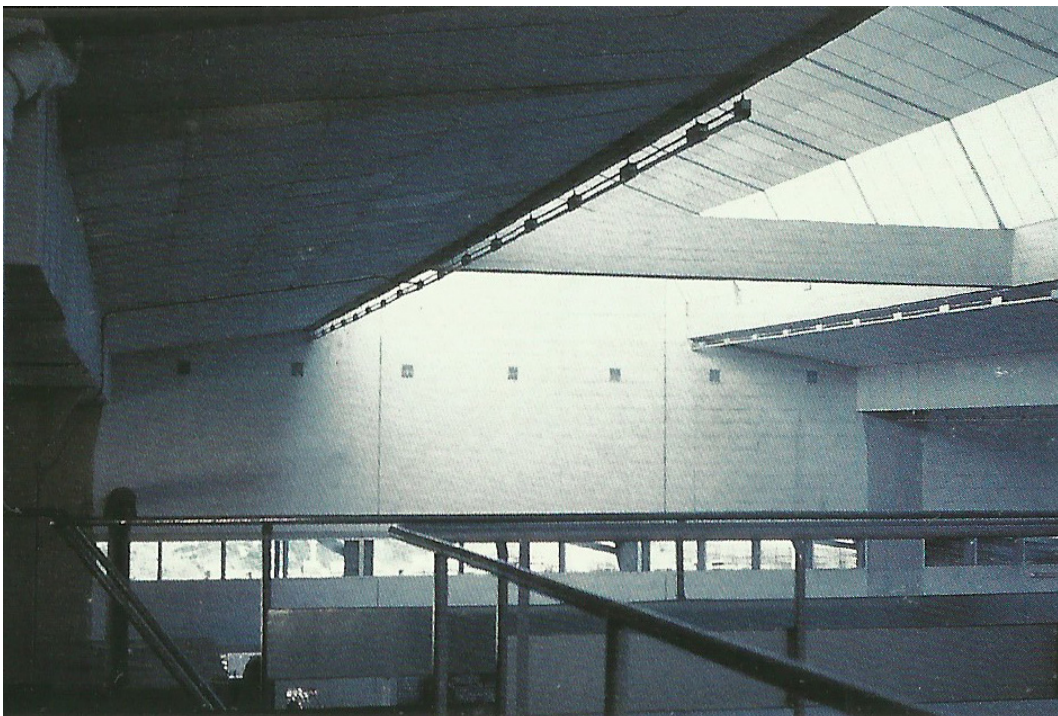
22. “Un día cuando estaba estudiando con Schonberg, señaló la goma de su lápiz y dijo: ‘esta parte es más importante que la otra’. Después de veinte años he aprendido a escribir directamente a tinta” John Cage “Indeterminacy”, en *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961) p. 270.

23. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, pp. 117-24.

24. Kay Larson, *Where the Heart Beats* (Nueva York: Penguin USA, 2013) p. 185.



F.03.
Croquis del Colegio
Maravillas
Plano como partitura,
distintas "variaciones"
de la fachada.
Fundación Alejandro
de la Sota.



F.04.
Interior de la Central
lechera Clesa.
Fundación Alejandro
de la Sota

Percepción y experiencia

En ambos autores la disciplina adquiere un carácter experimental. En primer lugar, en el sentido de ciencia, es decir, arquitectura o música como experimento científico, con el riesgo y la tensión que ello conlleva.²⁵ Pero también, en el sentido estricto de experiencia. Ambos autores explican en numerosas ocasiones que han llegado a la solución de un problema o que han planteado un proyecto o composición a partir de una experiencia. Sota, en su memoria para el curso de Elementos de Composición señala como uno de los temas de estudio: “Iniciación a la experiencia de las vivencias”.²⁶ Tanto para Cage como para Sota es necesaria una percepción profunda del mundo, una vivencia intensa, antes de la labor creativa. Las composiciones más célebres de Cage las explica el compositor como traducción en composición de una vivencia determinada: la cámara anecoica constituye la vivencia detonante para la aparición de *4'33"*, la experiencia de los ruidos a través de su ventana en la 6ª Avenida da lugar a las *Composiciones municipales*. Ambos autores nos transmiten la necesidad de vivir la vida intensamente, porque precisamente la vida constituye el material de proyecto para ambos.

La vibración

En algunas obras de estos autores la visión de experiencia como material de proyecto cobra un papel importante o incluso constituye el motivo central del proyecto.

José Manuel López Peláez recuerda una anécdota acerca del proyecto para la central lechera Clesa (Madrid, 1958-61): “al referirse a la central lechera Clesa, Sota explicaba que las barandillas que limitaban el recorrido de los visitantes a la instalación eran también conductos de la leche, de manera que el público, al apoyarse en ellas, sentía la vibración producida por el paso del líquido.”²⁷ Este aspecto del proyecto supone una oportunidad para vivir e interiorizar el uso del mismo. El hecho de que la leche pase por la barandilla amplifica la posible experiencia del uso del edificio, resulta una acción equivalente a utilizar un microscopio para percibir una muestra de laboratorio o amplificar un sonido para estudiarlo.

Por su parte, John Cage comenta en una entrevista con Daniel Charles las posibilidades de transmisión del método científico al campo de la experimentación con sonidos: “Observe este cenicero. Se encuentra en estado de vibración. Nosotros lo sabemos, y el físico nos lo puede probar. Pero no podemos oír esas vibraciones. Cuando entré en la cámara anecoica pude escucharme a mí mismo. Y bien, ahora quiero, en vez de escucharme a mí mismo, escuchar ese cenicero. Para lo cual voy a golpearlo, como haría con un instrumento de percusión. Voy a escuchar su vida interior. Podré hacerlo gracias a una tecnología apropiada, que, por cierto, no ha sido creada para eso. Pero, al mismo tiempo, exaltaré esa tecnología: le dará plena libertad para expresarse, para desarrollar sus posibilidades.”²⁸

En ambos casos se está transmitiendo la idea de música o arquitectura como instrumento para interpretar la vida. John Cage dijo en una ocasión que “el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía.”²⁹

Ruidos/Materiales

“Decía John Cage que él no componía con notas musicales sino con ruidos; podría decirse de Alejandro de la Sota que él no proyecta con sistemas compositivos sino con materiales”³⁰

Los dos autores reclaman para sus respectivas disciplinas una forma de actuar que se libere de los prejuicios. Alejandro de la Sota explica que los nuevos materiales deben sugerir nuevas formas de hacer arquitectura.³¹ La belleza de la arquitectura tal y como la percibe Sota radica en la solución de los problemas con los medios y tecnologías disponibles, “utilizando las herramientas disponibles desde el lápiz hasta la

25. “Un proceso de internalización sistematizado es método efectivo. El método usado por las ciencias hipotético-analítico-experimentales, en arquitectura es admisible solamente si introducimos un elemento intermedio, la sistematización del diseño, pues su experimentalidad solamente puede comprobarse a través de ella. Algo que está por hacer, introducirla en ese riesgo diario.” Sota, “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 57.

26. Sota “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 61.

27. José Manuel López Peláez “Presencias intensas”, en *Maestros cercanos*, (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) p. 207.

28. John Cage, *Para los pájaros* (México: Alias, 2012) p. 262.

29. Cage, “Música experimental”, en *Silencio*, p. 11.

30. Josep Llinàs: “Nada por aquí, nada por allá...” en Sota, *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, p. 11.

31. Sota reflexiona sobre esto en “Nuevos materiales, nuevas arquitecturas”, en Sota, *Escritos, conversaciones...* pp. 64-6



F.05.
Fase de construcción
del Gimnasio del
Colegio Maravillas.
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.06.
Uso innovador del
panel Robertson en
el edificio de Correos
de León. Fundación
Alejandro de la Sota.

F.07.
Irving Penn: John Cage
preparando un piano
(1947).



computadora, siempre operacionalmete.”³² Sota tensa los materiales que le proporciona la industria en su obra, dándoles nueva vida. En el Gimnasio del Colegio Maravillas (Madrid, 1960-62) coloca unas cerchas, producto de una larga evolución técnica, a la inversa de la manera lógica, e introduce un espacio inesperado para las aulas. En el edificio de Correos de León (1981-84), coloca una plancha Robertson a rompejuntas, consiguiendo un inesperado efecto plástico. Y en el edificio del Gobierno Civil de Tarragona (1957-64) coloca un aplacado pétreo tan fino como le permite la industria y a la inversa –con el lado largo en vertical–, consiguiendo una inesperada ligereza.

John Cage hace lo propio por su parte en el campo de la música: funda la clase de “Sonido experimental” (nótese que no es una clase de música) para investigar como los nuevos medios permiten evolucionar en la producción de música. En la opinión de Cage, la cinta magnética y después los medios electrónicos deben buscar su propio lenguaje y no dedicarse a la tarea de imitar los sonidos de los instrumentos y la música clásica.³³ Debe pues realizarse una labor experimental para explorar las herramientas y producir un nuevo sonido, una nueva música.³⁴ Tal y como Sota admite ciertos materiales del contexto industrial en su arquitectura, Cage amplía el campo material de la música admitiendo el ruido como material, de la misma forma que Sota tensa los materiales y medios disponibles. En el *Williams Mix* (1953-53) utiliza la medida más pequeña posible de cinta magnética que permite su empalme. En 1940 descubre que es posible conseguir el sonido de una orquesta de percusión en un piano de cola, e inventa, introduciendo entre las cuerdas piezas de caucho, tornillos, y trozos de madera, el “piano preparado”. Tal y como Sota dio nueva vida a la cercha, Cage dio nueva vida a un instrumento del siglo XVIII, el piano, abriendo, con la invención del piano preparado, el camino hacia el sintetizador.

El Zen

Tanto John Cage como Alejandro de la Sota han sido relacionados en alguna ocasión con el Zen. En el caso de John Cage este vínculo es más comprensible, pues existe un interés reconocido del autor por las religiones orientales y más en particular por el Zen, a través de las enseñanzas de Daisetz Teitaro Suzuki.³⁵ La obra escrita de Cage está perlada de referencias a Suzuki y las religiones orientales. El autor explicaba así su relación con el Zen: “No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo que sin mi relación con el Zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D. T. Suzuki, lectura de su literatura) hubiese hecho lo que he hecho.”³⁶ A pesar de esta negativa de Cage a considerarse maestro o representante del Zen, al parecer de Umberto Eco, “más que como músico de vanguardia, debe verse [a Cage] como el más inopinado de los maestros del Zen.”³⁷

En el caso de Alejandro de la Sota, la adscripción al Zen no es manifestada por el propio autor. No obstante, como ya han observado diversos críticos, se pueden identificar rasgos propios del Zen en su obra.³⁸ En concreto Juan Navarro Baldeweg se apoya en las siguientes palabras de Stephen Addiss para señalar una serie de rasgos propios del Zen presentes en el trabajo de Sota: “El Zen es profundamente serio pero está lleno de humor. El Zen exige ser, más que representar y, sin embargo, ha inspirado muchas clases de arte. (...) El Zen nos enseña no sólo a oír sino a escuchar, no sólo a mirar sino a ver, no sólo a pensar sino también a experimentar; sobre todo, nos enseña a no aferrarnos a lo que conocemos sino a aceptar y a gozar del mundo y de las cosas tal y como los encontramos.”³⁹ Para Navarro Baldeweg “estas afirmaciones son perfectamente pertinentes cuando hablamos de la obra y la figura de Alejandro.”⁴⁰ Se apuntan a continuación varios aspectos de la obra de estos dos autores relacionados con el Zen.

La disciplina del olvido y la facilidad

“Debemos reconquistar el ‘candor infantil’ a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos.”⁴¹

El objetivo básico del Zen es devolver a la persona a su ser original. A través de la meditación por medio de los *koan* se llega a la gran duda, al no saber, olvidarlo todo, no estar seguro de nada. Todos estos son pasos necesarios para alcanzar la iluminación.

32. Sota, Alejandro. “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 60.

33. “La mayoría de inventores de instrumentos electrónicos han intentado imitar los instrumentos del siglo dieciocho y diecinueve, tal y como los primeros diseñadores de coches copiaban los carruajes.” John Cage “The future of music: Credo”, en Cage, *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961) p. 3.

34. Cage, “Música experimental”, en *Silencio*, p. 11.

35. D. T. Suzuki fue uno de los principales transmisores del zen a occidente, impartió varios cursos en universidades americanas. La relación de John Cage con Suzuki se puede consultar en el libro de Kay Larson, *Where the heart beats*.

36. Cage, *Silencio*, p. XI.

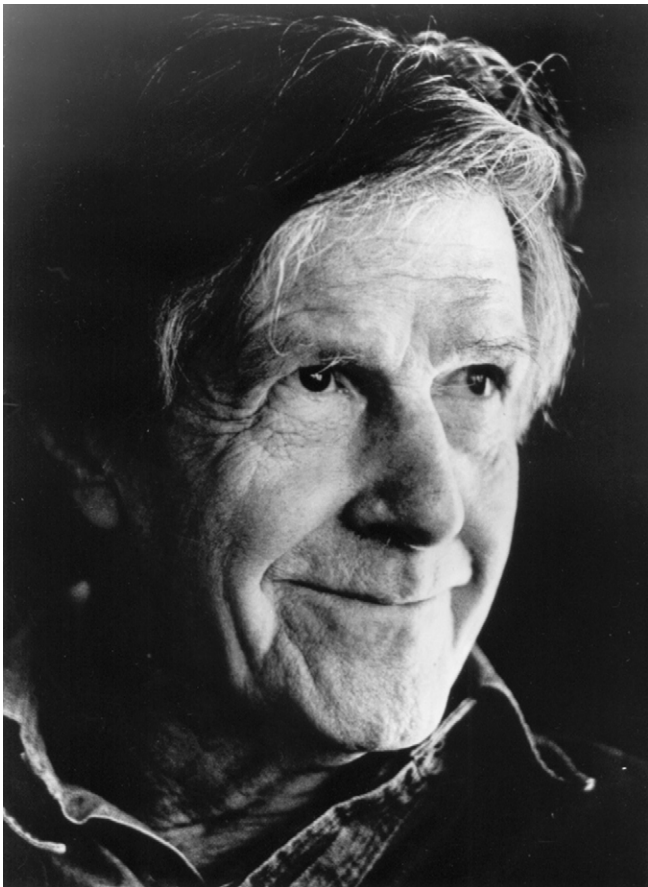
37. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120.

38. Por ejemplo Navarro Baldeweg en su artículo “Alejandro de la Sota: Construir...”, o José Ángel Hidalgo “Sota en el Maravillas: la belleza por la tangente”, en *Circuito de arquitectura primavera* 2012, pp. 21-9; y aunque no lo diga explícitamente, José Manuel López Pelaez, *Maestros cercanos* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) pp. 189-200.

39. Stephen Addiss, *The Art of Zen* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1989).

40. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, p. 121.

41. Daisetz Teitaro Suzuki en la introducción a Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco* (Madrid: Gaia, 2012) p. 6.



F.08.
La sonrisa de
Alejandro de la Sota.
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.09.
La sonrisa de John
Cage.

En el trabajo de Alejandro de la Sota se destila una cierta apariencia de facilidad, de ausencia de trabajo. Llinás habla de la labor de proyecto como pasatiempo o juego, de arquitectura “fácil” que disimula el esfuerzo y se produce en un tiempo suspendido.⁴² Esta aparente facilidad se produce como fruto de una disciplina que se ejercita, una forma de mirar al mundo que requiere el olvido activo de todo lo que sabemos, recuperar la mirada fresca y renovadora de un niño:

“En la vida se vuelven niños los viejos y los santos, los que mueren y los que se perfeccionan. Entrarán en el reino de los cielos aquellos que se vuelvan niños. En arte es el infantilismo, la simplicidad; poca ciencia aparente. Quienes no vean en todas estas artes criticadas por su infantilismo un exponente de perfección, que mediten sobre su ceguera: es en pintura, es en música, ocurren en escultura... ¿por qué no ha de ser en nuestra arquitectura?”⁴³

Sota, después de “olvidar todas las arquitecturas del mundo,” nos sugiere unos ejercicios espirituales: “imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre el bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra; estar quince años contemplando el hormigón dentro de la hormigonera, el ver kilómetros de laminado de perfiles... pequeños ejercicios espirituales.”⁴⁴ Esta noción de ejercicio espiritual al empezar de cero, recuerda a la historia que cuenta cómo Lewerentz podía pasarse una tarde entera observando un clavo en su mano y pensando cómo podía utilizarlo en construcción.⁴⁵

Esta recuperación del candor infantil, la vuelta de una persona a su ser original, recuerda a la apreciación de Nietzsche, cuando decía que la madurez consiste en recuperar la seriedad con la que jugábamos cuando éramos niños.⁴⁶

John Cage se queja de que nuestros oídos están amurallados por la música y explica que debemos “limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombre o expresiones de los sentimientos humanos.”⁴⁷ Cita además a Paul Klee, para explicar esta noción de olvido relacionada con el Zen: “Yo quiero ser como un recién nacido, sin saber nada, absolutamente nada acerca de Europa; ignorando poetas y modas, ser casi primitivo. Entonces quiero hacer algo muy modesto; encontrar por mi mismo un pequeño modelo formal... y algún día, a través de la repetición de un paso tan pequeño pero tan original, vendrá un trabajo sobre el cual pueda verdaderamente construir.”⁴⁸ Para liberarse del peso de la música conocida, Cage recurrirá a menudo a las operaciones de azar.

Humor serio y sonrisa

El humor y la ocurrencia son para estos dos autores otros mecanismos para llegar a la verdad profunda de las cosas. En ese sentido, la caricatura constituye para Alejandro de la Sota, más que un intento de hacer reír, un intento de acercarse a la esencia, al abandonarse los rasgos superfluos. Esto tiene que ver con su gusto por el juego y por la risa, y con su misteriosa frase “La emoción de la arquitectura da risa, la vida no.”⁴⁹

En la Jornada “Centenarios 2013. Alejandro de la Sota”⁵⁰ organizada por la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, el profesor Raimundo Bambó identificó la sonrisa permanente como un rasgo característico de Alejandro de la Sota, que parece estar sonriendo en todas las fotografías que existen de él. Como explica José Manuel López Peláez, “es una risa seria que puede dar lugar a auténticas travesuras.”⁵¹

Parece que podemos decir lo mismo de John Cage, Joan Retallack lo explica así:

“Vivir con una casi inextinguible cordialidad y productividad en medio del circo de la cultura urbana, disfrutando sus improbables yuxtaposiciones, sus relaciones microcósmicas al caos generalizado del mundo, requería de una generosidad de temperamento que solamente podría sobrevivir como la manifestación de un sentido del humor profundamente arraigado, uno al que podría llamarse eminentemente serio.”⁵²

42. Josep Llinás “Arquitectura sin trabajo” en Iñaki Ábalos, Josep Llinás, Moisés Puente eds. *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) pp. 11-19.

43. Sota “Una capilla en el camino de Santiago”, *Escritos, conversaciones...* p. 31 (publicado originalmente en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 161, mayo 1955).

44. Sota “Alumnos de arquitectura”, en *Escritos, conversaciones...* p. 39 (publicado originalmente en *Arquitectura*, nº 9, septiembre 1959).

45. Claes Caldenby “El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz” en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* nº 169/170, 1986, p. 143.

46. “Madurez del varón: significa haber reencontrado la seriedad que de niño se tenía al jugar.” Friedrich Nietzsche *Más allá del bien y del mal* (Madrid: Alianza: 1979) p. 96. (Título original: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, publicado en Leipzig en 1886 a costa del propio Nietzsche).

47. Cage, *Silencio* p. 10.

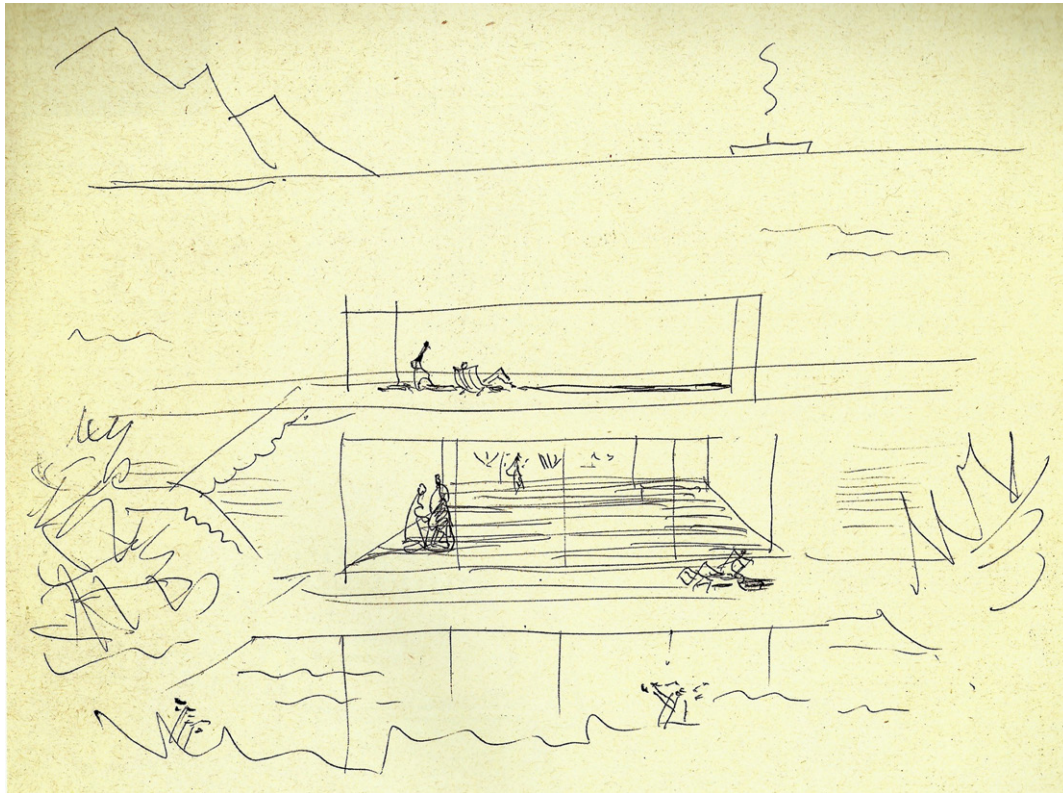
48. Larson, *Where the heart Beats...* p. 145.

49. Alejandro de la Sota, “Recuerdos y experiencias,” introducción al libro *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 19.

50. Esta jornada se celebró en la EINA de la Universidad de Zaragoza el Unizar, el 14/11/2013 y se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=9gDapeM4JAU> (consultado el 2 de septiembre de 2014).

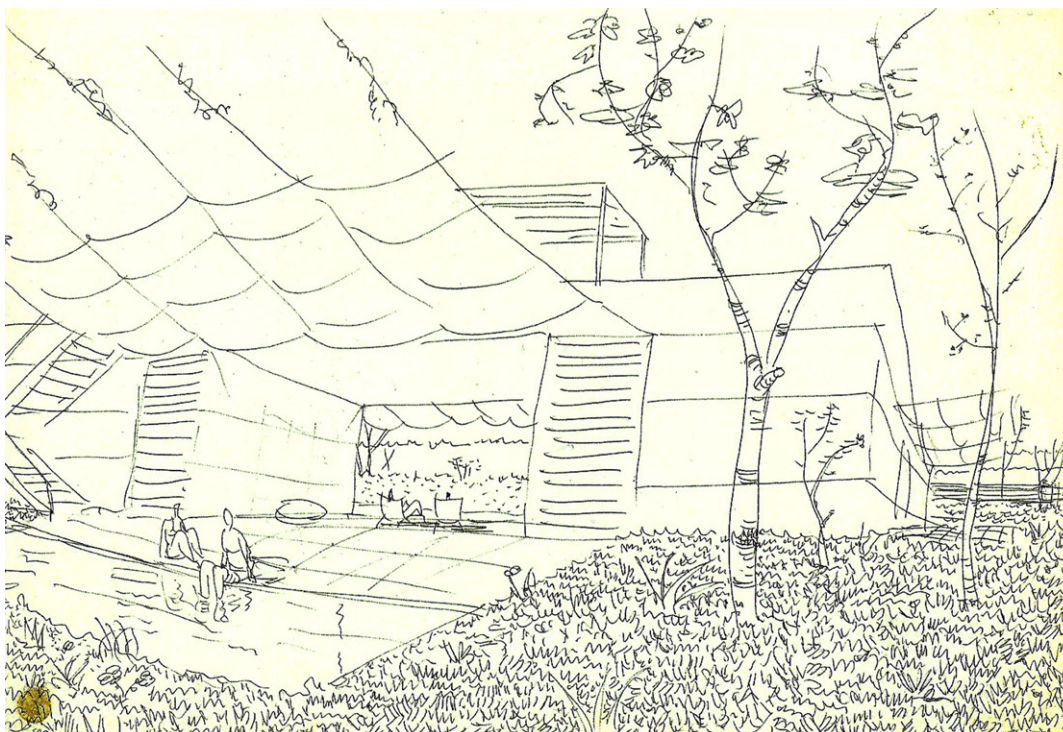
51. José Manuel López Peláez “Caricaturas” *CIRCO*, nº 26, 1995.

52. Joan Retallack, *John Cage Visual Art* (Santiago de Chile: Metales pesados 2011) p. 19.



F.10.
Croquis de una de
las viviendas de la
urbanización de la
Alcudia. Fundación
Alejandro de la Sota.

F.11.
Perspectiva del
espacio interior-
exterior de una de
las viviendas de la
Alcudia. Fundación
Alejandro de la Sota.



Y existen diversos testimonios que lo recuerdan siempre riendo: “Francine du Plessix Gray recuerda a Cage ‘riendo con placer’ con su nueva idea. Desde que lo había conocido en el Black Mountain College, nunca lo había visto sin una sonrisa en la cara.”⁵³ U otro ejemplo: “En las fotografías siempre está riendo. La música no dualista del mundo esta a su alrededor todo el tiempo, solo tiene que volver su mente hacia ella. En cualquier momento lo puede recordar. Vuelve su mente con alegría y regocijo. Yendo hacia ninguna parte. Sin lograr nada. Volviendo al inicio. Transformado.”⁵⁴

El humor en Cage y Sota tiene que ver con la velocidad mental, con la conexión entre todas las cosas de la vida. En estos dos autores entra a menudo en juego la ocurrencia, como vimos en un apartado anterior: el perro que define el color, la cercha puesta del revés o los tornillos metidos en un piano. Reivindican la ocurrencia como mecanismo de proyecto.

Eliminación del límite arte-vida

Juan Navarro Baldeweg explica que el proyecto no construido de la Urbanización junto al mar en la Alcudia (Mallorca 1983-84) tiene algo de Zen.⁵⁵ En este proyecto se desdibujan los límites entre arquitectura y vida, entre lo necesario y lo contingente. El proyecto captura y encierra una atmósfera que tiene que ver con el ritmo pausado de la vida en vacaciones. En esta propuesta, la arquitectura es ligera, casi podría caer montada desde el cielo como soñaba Cage.⁵⁶ Se define y se desdibuja a la vez un límite espacial.

Igual que el proyecto para la Alcudia supone la definición de un espacio en el que se captura la vida que lo rodea, en ‘4’33’ Cage delimita un tiempo, aparentemente vacío. La música se ha retirado, pero de nuevo, como en la Alcudia, al desaparecer la música aparece la vida, los sonidos de la realidad. Donde el proyecto de la Alcudia captura una atmósfera vital, ‘4’33’ captura una atmósfera sonora.

Los dos proyectos nacieron con la intención de comercializarse (en un inicio Cage quería vender su pieza silenciosa a una empresa de hilo musical y Sota quería embarcarse en un proyecto de “arquitectura comercial seria”). Pero ambos reflejan también una voluntad de experiencia individual en conexión intensa con la naturaleza y la realidad del mundo.

La no música y la no arquitectura

“Porque no hay nada que decir, no todo el mundo está obligado a decir cosas, sino a crear un ambiente que sirva para seguir viviendo.”⁵⁷

Para Alejandro de la Sota el propósito más noble de la arquitectura es que no se perciba, ser parte del continuo de la vida. Los últimos propósitos de la arquitectura de Sota y de la música de Cage son hacer grata la existencia y ayudar a comprender el mundo.

“El gimnasio de Maravillas tiene ya veintidós años. No sé porqué en el año 1960 lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla, y todos cuantos no la hagamos, hablemos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo. (...) Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando, y me parece que nadie echa en falta la arquitectua que no tiene”⁵⁸

Este pequeño texto de Alejandro de la Sota recuerda a la voluntad de Cage de “dejar que las cosas sucedan.” La *no música* y la *no arquitectura* requieren un estado de tensión, un estar siempre empezando –un desprendimiento de uno mismo, en definitiva– que precisa una gran disciplina. Sota y Cage obligan a dudar de lo que se sabe, sus obras suponen un acertijo que impregna de la gran duda a quien se deja, e intentan hacer sentir la vida de las cosas y devolvernos a nuestro estado original. Si Umberto Eco calificaba a John Cage como el maestro Zen menos reconocido de occidente,⁵⁹ sin duda podemos hablar de Sota como maestro Zen de arquitectura.

53. Larson, *Where the Heart Beats*, p. 252.

54. Larson, *Where the Heart Beats*, p. 383.

55. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, pp. 117-24.

56. Cage “Happy New Ears” en *A year from monday* p. 32.

57. Sota “Una conversación”, *Escritos, conversaciones...* p. 124. Publicada originalmente en *Grial*, 109, 1991.

58. Sota “Carta Maravillas” en *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p.74.

59. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120.



F.12. Dibujo de una de las viviendas de la Alcudia: la arquitectura desaparece y todo lo demás se acentúa. Fundación Alejandro de la Sota

BIBLIOGRAFÍA:

ÁBALOS, Iñaki; LLINÀS, Josep; PUENTE, Moisés: *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos Ed., Barcelona, 2009.

BARBER, Llorenç: *John Cage*. Círculo de Bellas Artes Ed., Madrid, 1985.

CAGE, John: *Silence*. Wesleyan University Press Ed., Connecticut, 1960.

CASCONE, Kim: *The aesthetics of failure: "Post-Digital" tendencies in Contemporary Computer Music*. En *Computer Music Journal*, 4, V. 24, MIT Press Ed., Cambridge, Massachusetts, 2000.

CORDIGLIA, Judica: *I Ching. El libro del oráculo chino*. Martínez Roca Ed., Barcelona, 2000.

FOWLER, Michael: *On the relationship between inside and outside: conceptualizing acoustic space in John Cage's Variations IV*. En *Architectural Theory Review*, V. 17, Issue 1, 2012.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo: *Estrategias operativas en arquitectura*. Nobuko Ed., Madrid, 2012.

HIDALGO, José Ángel: *Sota en el Maravillas: la belleza por la tangente*. En *Círculo de arquitectura*, Madrid, 2012.

JÉREZ MARTÍN, Fernando: *Estrategias de incertidumbre: sistemas, máquinas interactivas y autoorganización*. Tesis doctoral, Departamento de ideación gráfica Ed., Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2013.

JIMÉNEZ, Ana: *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Museu d'art Contemporani de Barcelona Ed., Barcelona, 2009.

JOSEPH, Branden: *John Cage and the Architecture of Silence*. En *October*, V. 81, The MIT Press Ed., Cambridge (Massachusetts), 1997.

LARSON, Kay: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Penguin USA Ed., Nueva York, 2012.

LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel: *Maestros cercanos*. Fundación Caja de Arquitectos Ed., Barcelona, 2007.

MARTÍNEZ, Ángel: *Sueños y polvo*. Lampreave Ed., Madrid, 2009.

MAUREEN, Mary; CAGE, John: *Letters. The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler, 1934-1935*. En *Ex tempore*, 8 (1): 2, 1996.

MURRAY SCHAFFER, Raymond: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio Ed., Madrid, 2013.

NAVARRO BALDEWEG, Juan: *Alejandro de la Sota: Construir, habitar*. En *Minerva*, 3, Círculo de Bellas Artes Ed., Madrid, 2006.

NICHOLS, David: *John Cage*. Turner Ed., Madrid, 2009.

PARDO, Carmen: *En el mar de John Cage*. Ediciones La Central Ed., Barcelona, 2009.

PIRSIG, Robert: *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Sexto Piso Ed., Madrid, 2010.

QUETGLAS, Josep: *Pasado a limpio, II*. Pre-textos Ed., Barcelona, 1999.

RETALLACK, Joan: *John Cage Visual art*. Metales pesados Ed., Santiago de Chile, 2011.

SILVERMAN, Keneth: *Begin Again: A Biography of John Cage*. Knopf Ed., Nueva York, 2010.

SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Pronaos Ed., Madrid, 1989.

SOTA, Alejandro de la: *Escritos, conversaciones, conferencias*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 2008.

SAPER, Craig: *The Music of Visual Poetry and Architecture*. En *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 1, Edwin Mellen Press Ed., Nueva York, 1989.

TARUSKIN, Richard: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. University of California Press Ed., California, 2009.

TUÑÓN, Emilio: *El cuadrado y la cruz: cuatro comentarios en torno a la repetición*. En *Circo*, 1, Madrid, 1993.

TSE, Lao: *Tao Te King*. Ediciones Bronte Ed., Madrid, 2009.

60. Estas son las últimas palabras de Sota publicadas, "Josep Llinàs" en Sota, *Escritos, conversaciones...* p. 95, publicado originalmente como introducción a la monografía dedicada a la obra de Llinàs: *Josep Llinàs* (Sevilla: Tanais, 1997).

Se ha mostrado de que manera dos autores aparentemente tan diversos como John Cage y Alejandro de la Sota pueden compartir intereses, objetivos, e incluso utilizar estrategias operativas comunes. Podemos concluir diciendo, como afirmaba Sota, que el cultivo de cualquier arte es beneficioso y contribuye a la comprensión de la realidad, siempre que emprendamos nuestro estudio con una mentalidad de principiante, "siempre empezando," y con mucho sentido del humor, teniendo en cuenta que el proyecto o la partitura que realmente importa es la propia vida.

Como podría haber dicho cualquiera de ellos: "Y nos reímos mucho."⁶⁰

John Cage / Alejandro de la Sota / Música-arquitectura / Estrategias operativas

Traducciones / Translations:

Las fotografías aparecen en la versión en castellano
Photographs attached in the Spanish version

Funcionalism, scenography, photomontage Haus Nolden 1928

María Teresa Muñoz

Along with the construction of the Bauhaus building at Dessau, Walter Gropius and Adolf Meyer designed a housing cluster for the director and the masters of the School. Gropius's house was the biggest and included service and guest rooms as well as other spaces to be used for representational activities, while the other three double houses included large art studios. Construction was begun in September 1925 and in August 1926, Gropius, Moholy-Nagy, Feininger, Muche, Schlemmer, Kandinsky and Klee moved in with their families. If the Bauhaus building intended to be the architectural expression of the ideas of the institution, the masters' houses served as examples of a modern way of life, free of any superfluous element, the interior arrangements were made by each tenant and the furnishing came from Bauhaus workshops. The houses were characterized by a cubic, three-dimensional exterior appearance based on a series of intersecting cubes, as well as the interplay of white flat walls and wall openings, enhanced by the thin profiles of the steel windows sometimes emphasized with terraces. The language of modern architecture, although clearly different from previous domestic projects by Le Corbusier or De Stijl intended to become something like a Bauhaus style, appears in this case fully developed, due to the size of the houses and the way they are grouped together. It allowed a more sophisticated volumetric composition than that of the minimum dwellings by the same architects some years before.

Walter Gropius had been the first Director of the Bauhaus since 1919, until in April 1928 he was substituted by Hannes Meyer, who had already been master of the School for one year. He founded an architecture workshop in the School, where students and masters could work together in the productive process and Meyer himself carried out simultaneously his own independent practice and the direction of the workshop. In the architectural workshops, some real jobs were received and one of these jobs was Haus Nolden, which was regarded as a collective task. Hans Wittwer, Meyer's partner in the project for the Society of Nations in 1927, was the director of the project, collaborating with Hans Volger, a Gropius's student, who handled the execution and construction. The authors refer to this house as something between a minimum dwelling and a villa, as it has to include a single-family house and the medical office of

its owner, Dr. Karl Nolden. The project and construction documents for the City of Mayen were made very quickly, between April and August 1928. Haus Nolden is one of the rare examples of individual domestic architecture in which Hannes Meyer was involved, as his professional activity had been focused on collective housing and public and institutional buildings.

Although in Haus Nolden the architects made use of the language of modern architecture, simple volumes, flat roofs, flat surfaces and horizontal windows, this language is not used here, as it occurs in the Gropius's houses at Dessau, as an exhibition of the possibilities of cubic architecture in a house of a certain size. It intended to be a direct response to the functional duplicity involved in the job. The problem was how a public activity, Dr. Nolden's office, could coexist within a domestic building. A direct response to that particular program determined the final form of the building and the articulation of both functions. And although a precedent for this functional duplicity could be found in many of the studio-houses built in the same years, as the houses for the Bauhaus masters, in this particular case the independent volume occupied by the medical office was more isolated and without the spatial development characteristic of the places assigned to an artistic work.

Without any remarkable natural element or relevant access path, Haus Nolden appears as a free-standing construction in which a two-storey lineal block and a prominent one-storey-volume perpendicularly intersect producing a particular volumetric complexity. The building has no clear physiognomy, and it looks towards nowhere, as the protruding volume limited by three planes with horizontal windows hides the two entrances, to the house and to the consulting room, placed on both sides and hidden behind the volumetric folding. If the existence of a front, of a face, usually depends on the location of the entrance, or the relationship of the building to an access path or a particular urban space, in this case, there is no privileged place from which the house exhibits a recognizable image.

The impossibility to achieve a unique image was taken to its limit in Gropius's houses at Dessau, where the shifts and breaks of the corners determined the dynamic perception of the buildings, especially in the double houses where a rotational movement around the central core of the living areas and studios is suggested. These houses, with the end volumes looking onto opposite directions, take a snake-like form, a sort of uniform body that twists and makes no difference between head and tail. Considering the particular authors of the houses, Walter Gropius and Adolf Meyer, and also the individualization of the tenants, up to the point that they could make the interior arrangements and choose the furnishing of their homes, these domestic buildings could be considered as an identity mark of the architecture promoted by the Bauhaus.

Haus Nolden, on the contrary, intended

to be an anonymous product built for somebody with no significant links with the School or its activities. Wittwer and Volger developed a simple project based on some previous schemes taken from both collective housing and public buildings, adapted to the particular functional requirements of this case, but neither intending to build a model nor to exhibit the constructive or plastic potential of the new architecture. The plans show how the medical office is attached to the main block of the house, to that intermediate area of the living and service areas, but slightly off-centred. And while in the ground floor, the functional requirements of the three parts – kitchen and service, dining and living rooms, and medical office and waiting room – determine an organization in three unequal arms articulated in right angles, in the upper floor a linear and homogeneous organization corresponds to the three bedrooms and one bathroom.

According to the photographs of the building process, there is no structural grid independent of the interior distribution, as the plans could suggest, as a system of massive walls surround the building and it is only interrupted by the window voids. The structure of Haus Nolden is hardly reflected in its exterior enclosure and the difference between structure and enclosure is made evident in the opposite character of the two small façades of the house, one of them a blank wall and the other a large window occupying its entire width and height from base to top. This large void suggests the existence of a principal space and the orientation of the house towards one of the small façades in the South side. Nevertheless, as the one-storey volume perpendicularly collides with the main block, the building reorients itself so that one of the big façades now becomes the front, although maintaining the frontal condition of the open South façade. So, Haus Nolden becomes a bicephalous organism, although the two heads could never be seen simultaneously.

In spite of this bicephalia, the volume of the medical office seems to be the most remarkable and visible feature of the building, although it remains aside of the functional and figurative spatial development of the house. This distinct body is not absorbed in the general volume of the building, as it happens to be in most studio-houses like those by Le Corbusier or even Gropius's houses for the Bauhaus masters, where the large spaces of the studios are literally swallowed by the domestic building in order to increase its expressive potential and achieve a more complex interior space. Haus Nolden will not experiment any transformation with the addition of this new one-storey block, connected to the house only through a small entrance hall. As in any domestic building using the language of modern architecture, the vocabulary used in Haus Nolden is extremely limited, simple volumes, flat surfaces, horizontal windows, small doors, flat roofs and an absolute lack of any constructive exhibition or figurative rhetoric. Nevertheless, the formal incongruence of a two-front building becomes evident as it is the importance

assumed by the independent volume of the medical office, a sort of blank protuberance advancing forward which hides the two entrances on each side of the building, corresponding respectively to the inhabitants and the patients. As the eyes of a whale, located on both sides and away from the blank forehead, these two small doors determine two different orientations, compelling us to choose one or the other when we are confronted with this close and inaccessible obstacle.

Along with the essential compositional incongruence which characterizes the two-front building of Haus Nolden, we will discover an additional element attached to its exterior volume. Instead of showing a clear volumetric interplay, the architects added an outdoor stair and a light structure placed on top of the lowest block, a metallic framework which totally transforms a building with evident problems to exhibit a unique image. With the stair and the bridge giving direct access both to the bedrooms and the terrace, a sloping line is introduced in the main façade, closing the possibility of an eventual opening of the living room to this side, while a new connection between the two independent volumes, that of the house and that of the medical office, is set up. And from a purely functional point of view, the direct access to the upper floor eliminates or at least softens the supposed dependence of the bedrooms from to the living areas below. The upper storey frees itself from the ground floor as a new living area is created on top of the low volume, in this case an open-air living area.

Hannes Meyer had already used a light metallic structure attached to the exterior of some of his public building. For example, in his Peterschule, built in Basel in 1926, the most remarkable features were an exterior stair and an elevated platform to be used as a recreation area for the students, in order to preserve the empty urban space located below. This additional structure prevented any direct manifestation of the façades, as it gave priority to the circulation and service systems, those which now determined the image of the building. In Haus Nolden, although as a domestic building no additional circulation was required as it is the case of a public construction, this light structure respond to some functional requirements, such as giving a direct access to the bedrooms or the opportunity to place an exterior living area on top of the medical office. Besides this, the exterior stair, the bridge and the metallic grid, in spite of their lightness, will transform completely the volume of the building and give a new character to its façades, while radically altering its functional organization. The sloping line of the stair changes the orientation of the living room towards the South end of the building and therefore breaking the building in two parts, while a strong dynamism towards the terrace is produced.

In his houses at Dessau, Walter Gropius had also sought a dynamic composition, which he tried to accomplish through the shifts in the orientation of the volumes and some exterior elements such as corner terraces. And in the

double houses, the studios were placed above the living areas in order to achieve a greater spatial development of the central core of the house, while a more compact scheme was used for the bedrooms and service areas. So, the interplay of the independent volumes produces a greater complexity and results in a multiple image of the buildings. Nevertheless, no indication of the functions contained in their interior is shown in the stepped and broken façades, so that even the perception of the buildings as constituted by two almost identical parts becomes difficult to perceive. This difficulty is even more evident in Gropius's house, the biggest and most functionally complex. But in both cases, as the emphasis is put on the angles and corners, a continuity of the images is favoured, images that, although always different, are congruent with the others.

Walter Gropius had defined a sort of official style of the Bauhaus in which a unity between the exterior and the interior of the building was sought and where the compatibility between covering and content was its identity mark. But Hannes Meyer promotes from the architecture workshop a housing project which would focus mostly on its functional resolution with an absolute economy of constructive and plastic means. And, as a design referent, he will use some models taken from Russian Constructivism and his own previous buildings. Wittwer and Volger will adopt a dual scheme from the very beginning, a house and a working place. They will not intend to integrate both in a single building, but keep them as independent entities. So, there will be two fronts and two entrances, without a compromise or a hierarchical dependence of one another. As a result, the compositional unity of Haus Nolden will be broken whereas its essential dual character will be maintained, involving the function, the volume and even the image of the building, so the additional structure inserted in the body of the building will provoke the confrontation between the solid and stable volume laying on the floor and that metallic three-dimensional grid that climbs over the walls and shapes a more dynamic and immaterial volume.

Before the language of modern architecture was finally codified at the beginning of the nineteen-thirties, stating the priority of volume and asymmetrical composition as the main characteristics of the new style, the house had become one of the most important and at the same time most difficult problems for the new architecture. Le Corbusier had proposed and successfully built along the nineteen-twenties a wide range of possibilities for any sort of houses, from minimum dwellings to big villas, so that his influence was felt even in such apparently distant examples as Walter Gropius' and Adolf Meyer's houses for the masters of the Bauhaus mentioned above. Only in very few cases, as in Dutch Neoplasticism and German Expressionism, some distinctive features could counteract Le Corbusier's hegemony within the field of domestic architecture. But inevitably the Bauhaus had to offer its own proposals for the house of man, although its main aim was the production of furniture

and objects of use. So, both Walter Gropius and Hannes Meyer had a remarkable activity in planning and designing settlements of collective houses, while they scarcely designed any single-family house.

One year before Haus Nolden was built, Le Corbusier's houses in the Stuttgart Weissenhof of 1927 had been acutely criticized for being excessively French and excessively suburban villas, while Gropius's houses built nearby were considered banal, almost mere warehouses, and with no character at all. Hannes Meyer, who was not invited to participate in this experimental Siedlung, responds as the Director of the Bauhaus to a real job, House Nolden, giving up his personal authorship so that it could be the anonymous product of the architectural workshop of the School. And far from seeking an alternative to the language already developed by other architects, they simply used it without any limit in order to fulfil their own interests and give an adequate solution to the stated problem in the most direct and economic way. Neither novel constructive systems nor spatial exhibitions were employed, as they could obliterate a direct manifestation of the building functions, in this case not only domestic functions but also those involved in a work place. In Haus Nolden, along with the functional disintegration of the building, different compositional schemes are used in every part according to their particular requirements, without trying to accomplish a global form. In this way, the modern language becomes a simple support to a functional manipulation, with the result of a built organism in the limits of the formally aberrant.

The building will now be the support for a strange tissue, because it is built with different materials and remains in the exterior, which will become a colonizer agent of its own architectural entity. The large blank protuberance of the doctor's office, which keeps the two entrances apart as the eyes of a whale, and the metallic grid climbing over the walls to construct an immaterial volume over the terrace will be the most characteristic elements of a building which uses in a totally free way the cubic forms and flat surfaces of the modern language. Thus, modern architecture will be reduced to a mere material support of a scenography, a scaffolding, which will resemble some of the most recognizable schemes of Russian Constructivism, such as colliding volumes or the sloping line of a stair which leads to an elevated balcony.

Hannes Meyer writes in 1925 his essay "Die neue Welt" where he shows the images of the metallic structures of electric posts or cranes and also some scenes of Meyerhold's theatre in which, instead of rooms or furniture, there were ramps and outdoor corridors, over which the actors climbed, in order to represent with their own movements, the new man. Hannes Meyer also developed some performances of experimental theatre and the exterior stairs will become one of the identity marks of his buildings from 1925 onwards. Nevertheless, his activity was focused in the production of collective housing and public

buildings, especially schools, while his legacy in the field of single-family houses was limited to a few examples over which he did not theorize at all. In his writings, he tried to define how the interiors inhabited by the new man should be, and showed his ideal of neutral interior spaces with utensils made of industrial materials such as aluminium, plastic or glass. Wittwer and Volger will reproduce these interior spaces in Haus Nolden, using blank walls and scarcely a few pieces of furniture, mostly chairs and tables, as it is shown in the photographs of the private rooms and also the patients' waiting room of the medical office. In both cases, isolated individuals appear motionless, while reading papers or simply looking through the window.

Along with the utilitarian and material theories which marginalize the decorative and aesthetic function of architecture, pure functionality could enter the Bauhaus as the main criteria for the construction of form, although Haus Nolden were an isolated experiment without any continuity even within the School, as Mies van der Rohe would be appointed Director of the Bauhaus two years later, in 1930. But, although for a brief period of time, Hannes Meyer promoted in the School workshop the montage procedures as a way to agglutinate the different building components, putting aside other criteria based on composition, proportions or even perspective. Haus Nolden appears as a set of different images, as every façade or room suggests a different organization. So, the observer faces the impossibility to perceive a unique form and, as a counterpart to this decomposition, the iron scaffolding attached to its surfaces turns the building into a sort of constructivist stage which suggests a dynamic action. Even in a single-family house, the architects tried to show that architecture has to do mostly with the action of man and so it must resemble the production process of a big factory.

Note:

There is a monograph on Haus Nolden written in German: PETSCH, Wiltrud & PETSCH, Joachim Haus Dr. Nolden. Ein BauhausBau in der Eifel, 1928 Hindesheim: Gerstenberg Verlag, 1982

Bauhaus
Hannes Meyer
Functionalism
Scenography
Haus Nolden

Bauhaus Connection Josenia Hervás

When in 1949 Simone de Beauvoir wrote the first volume of her book *The Second Sex*, she knew perfectly well what she was facing, she had to go back hundreds of years. For this reason she started off her book by quoting Pythagoras: "There is a good principle that has created order, light and man, and a bad principle that has created chaos, darkness and woman"¹.

Obviously, in the early beginnings of the Bauhaus they were also familiar with the Pythagoreans. When mention was made of the circular and the cosmic, the suctioning, the feminine, the soft shapes versus the square and the active and masculine², they were going back to the Pythagorean Table of Opposites where Limited (*peras*) was oddness, unity, right, masculine, rest, straight, light, good and square. On the contrary, Unlimited (*apeiron*) meant evenness, plurality, left, feminine, movement, curve, darkness, bad and oblong.

Many women began to study assuming that *peras* and *apeiron* were two scientific-philosophical principles and therefore unalterable. They also assumed that mathematics, spatial conception, the art of creating and abstraction were not, to put it mildly, their strong points. It is, therefore, not surprising that the student of the Bauhaus Helene Nonné-Schmidt should state that "the woman who is engaged in jobs of an artistic nature generally acts more successfully in the sphere of two-dimensional surfaces" and that "this is undoubtedly due to the fact that she lacks the force of spatial representation, which is innate in man"³. Even the student Alma Buscher, who had started her studies in the textiles workshop and managed to change to the carpentry shop of the Bauhaus in Weimar, already felt too unconventional on account of this and in view of the great success she obtained with her toys, she contented herself with her tiny constructions, claiming that "I don't want to do anything else, not cubism, not expressionism, just an amusing play of colours, done with shiny angular forms based on the principles of the blocks of old constructions"⁴. Yet, curiously, the first symptom of scientific and artistic knowledge, was already present in them and these women could not repress their desire to learn. In fact, their notes and drawings betray the fact that neither resigned themselves nor ended up believing what they initially proclaimed. We still preserve some of Helen's splendid exercises of descriptive geometry in Klee's class (the student Jan van der Linden admitted he was unable to copy due to their complexity) and of Alma, some Construction notes with examples of foundations and floor frames amongst others (it seems that the diminutive, even though bright and glossy,

did not cease to be a plaything, and she set her sights high with genuine constructions).

They were, however, not the only ones who had realised that they could cross over to the other side of the barrier: they could be evenness, plurality, left, feminine, movement, curve, darkness, bas and oblong, but also oddness, unity, right, masculine, rest, straight, light, good and square. They could be both *peras* and *apeiron*, it was just a question of making up your mind and being allowed to. For that reason Marie Curie felt so proud when her daughter Irene, who was only 7 years old, answered her in a letter dated in 1908: "My sweet Mé: I've solved one of your problems at the first go; the one of the age of the boy who in 3 years' time will be the square of the age he was 3 years ago [she develops the problem to her and her verification] I send you a kiss"⁵. For her part, Curie congratulates Irene on her sixteenth birthday from London, with a letter full of tenderness, but with an additional little something at the end saying "I send you a kiss with my whole heart, my daughter, and also a procedure for construction of an ellipse that perhaps you know. Your mother"⁶. Obviously, Irene was quite certain right from her birth that she could cope with ellipses, curves as well as with squares and straight lines. It is not surprising to know that Irene and her sister Éve spent one or two summers with her mother, Albert Einstein and his son in the Swiss valley of Engadine. It is no surprise either that Einstein belonged to the Circle of Friends of the Bauhaus as a member.

The education received too by Wera Meyer-Waldeck, one of the women architects that graduated at the Bauhaus, spent her childhood in Alexandria. The First World War made it unfeasible to extend their stay in Egypt, so the family moved to the Swiss valley of Engadine, where both she and her sisters received their education at home, in accordance with the German curricula. In 1928, when interviewed in the student journal *Bauhaus*, she showed her versatility in the following manner:

"My manner of viewing life, in the broadest sense, is to remain steadfast to my present way of living. Take an interest in everything, understand everything I study, without ceasing to be critical. I had that way of being even before coming to the Bauhaus. It has only been corroborated, because here is where I have found it.

This is why I also want to broaden the founding principles of the Bauhaus even more. Its general interests are still confined to too narrow an objective. For me literature, dance or music are just as interesting as shapes, colour, mathematics or any problem of statics. In a place like Dessau, where very few stimuli arrive from the outside, it is here inside where a larger number of things have to happen to prevent us from focusing on an excessively partial view."⁷

For her, there were no longer polarities or dividing lines; as literature, music or colour were just as interesting as mathematics or any problem of statics.

Wera had the privilege of studying at the Bauhaus with the three directors that the School had. A diligent student, persevering in her work, she worked together with Gropius on the interior design of the Dessau Employment Office built between 1928- 1929, as appears in her Bauhaus diploma. After being hired by Hannes Meyer at his Berlin studio to undertake all furnishing and service aspects of the Trade Union School in Bernau, Mies van der Rohe was finally the master who signed her professional qualification degree in architecture in 1932.

Wera's professional career was tarnished by the abrupt events that overshadowed her country. The arrival of the Nazis prevented numerous groups of professionals from continuing to work either because of their Jewish blood, or else due to their political ideas. Yet being a woman also made a difference too. At a time of extremely high unemployment, the law encouraged married women to give up their jobs and then the couple were rewarded for the vacancy created. Providing the nation with new births also had a monetary incentive. The fact of taking a step back to leave the few employment opportunities to the male gender was not only part of the ideology fomented by the Nazis. Hannes Meyer himself, after being expelled from the direction of the Bauhaus, in an exercise of cynicism, on the question of the "death of cooking" which would liberate the woman from the home, mentioned to the interviewer of the Czech journal *Leva Fronta*, asked himself: "Does the liberal conception of the release of the woman from the slavery of the kitchen change the terms of her position in modern society? What use is this saving in time? Will it contribute to the lowering of salaries through their work being less well paid than that of their male colleagues? Can they find work in periods of unemployment?"⁸

Meyer, who lived in Moscow at this time and had embraced communism with unaccustomed enthusiasm, was anxious to dynamite the bourgeois system in any possible way. In this crossfire women were once again the victims as irremediable collateral damage. It was not the first time that in their struggle labourers saw women as the causal agents of their misfortunes because of the wages being lowered and them being more submissive with regard to working hours and conditions. The only supporting voice that working women found was that of the German socialist August Bebel. Back in 1891 he already wrote that "The woman and the worker have the common denominator of being oppressed since time immemorial. In spite of the changes that have taken place in the form of this oppression, it has remained invariable.

In the course of history, neither the woman nor the worker have had a clear awareness of their slavery; much less the former, who was situated at an even lower level than the labourer, because she has been and is still considered and treated by the latter as an inferior being. (...) In this way, the woman has become accustomed to considering this state of inferiority as so normal that it takes an effort to persuade her of how unworthy her present position is and that she ought to

aspire to being a member of society invested with equal rights to the man, her equal in all concepts." Bebel's party companion, the feminist Clara Zetkin, had her photograph taken by Lucia Moholy-Nagy in 1930. She was already an old lady, but the depth of her look and her worn hands made her a venerable person worthy of passing down to posterity, in the eyes of the great photographer.

Wera's employment situation at the time of the German political crossroads in the nineteen thirties was more complex. In a clearly discriminatory scenario on a racial level, the question of gender became a problem of lesser importance. Since Wera did not marry and had no children, her situation as a young Arian professional kept her out of work in her early days, but she quickly rose in category and went on to occupy positions of the highest responsibility while the men were away at the front.

It was when the war finished that she was confronted with a compromising situation again. First she had to show that she had not collaborated with Hitler's regime in any way, and then try and maintain the same status of professional responsibility that she obtained when she did not have to compete with men. Owing to the impossibility of achieving this, she was forced to face facts and look for a job again, one of any kind in the context of a devastated country. She herself wrote the following curriculum vitae:

"I, Wera, Hanna Alice Meyer-Waldeck, am the daughter of the Intendant, Magistrate, Doctor in Philosophy, Wolfgang Alexander Meyer- Waldeck, and I was born on 6 May 1906 in Dresden.

In 1908 my father moved with his whole family to Alexandria in Egypt, where he stayed until 1915. The First World War made it unfeasible to extend his stay in Egypt, so my father had to move to Graubunden in Switzerland. My sisters and I received our education at home, according to German curricula. In 1921 I came to Dresden to complete the final years of my higher education in Germany.

After passing the examinations, I studied at the Academy of Graphic Arts, which decided me to opt two years later for studying architecture.

I studied architecture in Dessau at the Bauhaus (recognized as a Higher Design School) from 1927-32 and in 1932 I passed the examinations and was awarded my diploma from the Bauhaus. Half a year earlier I had obtained my Certificate in Carpentry.

After completing my studies, I tried to get a job in Switzerland, but I only succeeded in obtaining a kind of provisional permit, so in 1933, when the involution started in Germany, I was forced to return there. I remained without a job until the autumn of 1934. The Bauhaus had just been closed by the National Socialists, it did not have the status of Higher School recognized, and the teachers were subject to persecution. The rest of the world reacted by calling them from the most prestigious schools (Professor Gropius

received a call from the University of Harvard in the USA and Professor Mies van der Rohe, with whom I did my final-year degree project, went on to give classes at the University of Chicago. Both of them still continue teaching).

In 1934 I took up a job as a draughtsman at Junkers because they did not allow me to practise as an architect. In 1937, when the period of the great unemployment had come to an end, I was allowed to hold a post in the Reich autobahn network, in the Works Division. In this section my work concerned the architectural form of the bridges and I participated in the great "Elbehochbrücke" bridge over the Elba project. This project was followed by the planning of a tertiary office and independent post offices. In 1939 I transferred from the Works Division to the Reich railway network Building Division, at my own request. In 1942 a distinguished colleague procured me a post as an architect in the Construction Division of the company Berg-Und Hüttenwerks-Gesellschaft, at its subsidiary Karwin-Trzynietz. I took up the post on 1 May 1942, assuming responsibility for the design line as well as the development of the company's mining and metalworking plants and offices. I worked at Karwin until the end of April 1945, when all we women were evacuated shortly before the final collapse took place.

During the time I spent in Austria, I was assigned by the Americans as an interpreter at the Mining bei Braunau Base as I spoke English and French fluently on account of my long stays abroad.

Since I have had in-depth experience in the subject and had control both of new construction and rehabilitation works at the firm of Berghütte, I would like to go on working with this company.

[With different writing and presumably on a later occasion far removed in time the letter comes to an end as follows]

Towards the end of October, as happened with all Germans, I was deported back to Germany again and I have been seeking fresh employment ever since. Essen, 21-11-1945."⁹

Both her life and, therefore, her working ambitions were bleak. After being deported from Austria to Germany, she did not have a job or a place to live¹⁰. She went back to Dresden, her place of birth and thanks to the help of Doctor Grohmann, who was the Rector of the *Hochschule* (School of Higher Education with university status), she secured a place to work and to live. At that time the Higher School of Applied Arts (*Hochschule für Werkkunst*) continued in ruins after the bombings, but as soon as classes were renewed, Wera became a teacher of interior design. She lasted barely a year in the position because her desire to work in her field, which seemed so fascinating to her, prevented her from becoming a dedicated teacher. Towards the end of 1947 Wera sent a request to the Land of Saxony to end her contract¹¹ and in 1948 the Rector signed a letter of recommendation for her,

where he specified her work in the areas of furnishing and decoration and even her work in the restoration and building of the new *Hochschule*. She openly acknowledged that she had left the institution voluntarily in order to devote herself to her profession and he wished her all the best.¹²

It was not the first time a Bauhasian turned her back on teaching if this prevented her from undertaking her creative building work. In 1928 Lilly Reich rejected the opportunity to direct a new fashion institute in Munich, in such an emotional tone as this one:

“I cannot consider it, not because I do not want to move to Munich, but because I would have to limit the range of my work considerably and it would be very hard for me, especially now after the work in Stuttgart and prior to the assignment for Barcelona (Mies and I are in charge of the whole construction of the German section for next year’s international exhibition) – my true passion – or let us say one of my passions – lies in building and, after all, I am so happy to be able still to return to this love from time to time. I appreciate the value of working there, of course, as well as the value of financial security, but my love is stronger and there is nothing I can do about that.”¹³

The passion that this woman demonstrates for her profession, building, is almost mystical. Her love for her work is touching, because her words transmit her pride and her joy for having achieved a goal, she feels empowered, and she is happy.

Twenty years and a war had passed between Wera and Lilly, but the momentum and the need to put into practice the knowledge they had acquired remained intact. With that same argument, Wera left Dresden, well aware of the value of the work there and its financial security. Bonn, the new capital of a new regenerated and democratic state, although split down the middle (as from 1949 Germany was divided into two independent countries, FRG and GDR), was awaiting her.

In 1949 Wera took part in the first post-war Deutsche Werkbund exhibition, held in Cologne. Efforts began on all fronts to re-establish the cultural and political framework of a civil society that had been quashed by Nazism along with the professional associations it was also necessary to create a new political class and a new Parliament. She had the privilege of taking part in the construction of these new Chancellery buildings as an independent associate of the architect Hans Schwippert.

As of 1950 she had an architecture studio of her own in Bonn¹⁴. As a member of the governing board of the League of German Women and chairing the Public Works and Housing Committee, in this city she organized in this way one of the first exhibitions on housing in Germany, entitled “So...Wohnen” (Let’s go live).

In 1953 she travelled to the United States, where she met up again with her former directors Walter Gropius¹⁵ and Mies van

der Rohe¹⁶ besides the master, Frank Lloyd Wright. But not less important was her contact with William Wurster, Catherine Bauer and Vernon de Mars. All these, being members of the TELESIS research group, were closely involved in the sustainable development of the West Coast where they lived. Wurster had just been appointed Dean of the Berkeley School of Architecture (he came as a MIT professor) and succeeded in re-uniting the Schools of Architecture, Landscaping and Town Planning in a single organization that operated in unison. His wife, Catherine Bauer, was a leading urban planner and defender of public housing. After graduating in Architecture in 1926, she had become a leader of the fight for decent housing for those most in need¹⁷. These encounters made an impact on Wera as, when she wrote up her curriculum vitae and even in an article in the journal “Werk und Zeit”, she underlined these visits along with those of her teachers from the Bauhaus. It was natural that she should be very interested in them as she was a person who was on the same wavelength. After the war, 6,000,000 people were left without accommodation and she was involved in these new urban settlements¹⁸. It is also interesting to mention in particular the article where she describes the American house built by the architect Eleanor Raymond in collaboration with the scientist Maria Telkes specialized in solar energy. Sustainable dwellings and renewable energies were clearly of her interest and in this article she comments that “Maria Telkes is an amiable kind-hearted person and a reflection of her Hungarian origin. In response to my curiosity, she answered with a smile that subject of solar energy was one of her favourite topics and she would willingly explain to me how this had come about. (...) Approximately two days’ exposure to the sun is equivalent to 10-12 days’ heating. In temperate climates as in Germany, France or Italy, this system would also be usable on maximum during the winter, as the wind does not impair heat storage (...). For countries with few fuel resources it is naturally rather more than a finding of interest. I should be delighted if Ms. Telkes were to come to Germany – something I have been told she would do with pleasure – so as to be able to discuss with German scientists from our universities regarding the possibilities and perspectives of solar houses in Germany”¹⁹.

There is no room for doubt. She was a person who was at the architectural forefront and she was anxious to work for her country. She needed to know the new most efficient systems. She herself even commented in 1951- 52 that she built the first prototype dwelling in Bonn with “Ytong” cellular concrete blocks. However, there is another fundamental aspect that cannot be left unmentioned, how close she felt to women who were as interesting and exceptional as herself. Her involvement in feminist organizations reveals her search for close relationship with women and proof of this is her encounters with these women architects.

Participating in the German delegation at International Women’s Day held in Finland in 1954 allowed her to have access and obtain first-hand information on the architecture of Alvar and Aino Aalto, while informing at

the same time the Council on the situation of building in Germany.

Aino had died five years after her visit, but her work and that of her husband were in vogue through combining vernacular architecture with modern architecture. The decisive role of Aino Aalto with the firm of Artek could not go unheeded by such an expert in interior design and furnishing as Wera Meyer-Waldeck (W-M-W). It is not superfluous to recall that she obtained an Official Diploma in Carpentry at the Bauhaus one year before graduating in architecture. Her children’s recreational furniture, presented at the Deutsche Werkbund Exhibition in 1949, went on to be successfully marketed in the fifties.

The attempt to combine vernacular architecture with the modern movement had surprisingly been put into practice a year before, in 1953, by a group of 23 Spanish architects and just one woman among them, the architect Juana Ontañón. They felt the need to express that Nazari architecture had many points in common with modern architecture, they did so by means of their *Manifiesto de la Alhambra*: “Modern architecture lays more emphasis on volume and space limited by conjugate flat surfaces than on mass and space viewed as a void between plastic realities, which is what is accentuated in the Renaissance classical past. At the Alhambra, in the same way, mass does not exist as an aesthetic factor, but volume does, (...). When the Moslem artist is confronted with the physical reality of a thick wall which it is necessary to traverse, he layers it in successive screens, as if it were the case of a sequence of pure planes. (...) Moslem architecture has a decided aversion for gravitational nature (...), which yet again aligns it with the modern aesthetic”²⁰. The example of the Aaltos had even reached these autarchic confines, mainly with the visit in 1951 of Alvar himself. Paradoxically, in a completely disdainful manner, the architect Paul Bonatz²¹ had already compared Mies’ Siedlung to a suburb in Jerusalem, and in 1934 an anonymous postcard depicted the Weissenhof as an Arab village.

In 1957 W-M-W took part in the international exhibition called “Interbau”. This exhibition had been organized in order to rebuild the Berlin Hansa district, which had been devastated after the Second World War and it offered numerous architects the possibility of building a new Berlin. The architect Hilde Weström later summed up in one sentence what Berlin represented for numerous professionals: “The destroyed city was my opportunity”²². The international call brought together old masters such as Walter Gropius, Le Corbusier or Alvar Aalto along with other younger architects, but just as enthusiastic as the former to create dwellings worthy of admiration. Amongst the architects invited to build was Hans Schwippert, a professional with whom Wera had already worked on the new Parliament project. Unfortunately, neither she nor Hilde Weström were offered the opportunity of building new homes for the district. However, the fact of belonging to the specifically selected work group and being able to show off their interior design ideas

was, for them, the minimum recognition they expected from their colleagues. Else Mögelin, a former Bauhaus student, commissioned to write a report on the “Interbau”, explained clearly the situation in which Wera Meyer-Waldeck, Hilde Weström and the sociologist and town-planner Balg²³ found themselves in the light of the tough negotiations and discussions with the exhibition sponsor and which left Wera highly disappointed. “Is this the much vaunted equality?”²⁴, protested Else Mögelin in her report.

The two architects took part in the exhibition “Die Stadt von morgen” (The city of tomorrow), which was held in the indoor pavilions of the site.

W-M-W organized a model dwelling showing the different spaces: children’s bedrooms, parents’ bedroom and the common rooms for the whole family, where the kitchen was built into the lounge-living room. Wera was convinced, and she made this clear in a written statement on the occasion of the exhibition²⁵: women were isolated from the rest of the family when they placed the cooking area in a specific room for this purpose. For this reason, she designed a kitchen built into the lounge-living room and even thought about the possibility of a mobile kitchen that could blend in perfectly with a garden yard. She believed that tomorrow’s kitchen was going to be more one of “defrosting rather than cooking”.

In a publication of 1960, she shows designs of patio-houses, which could well be the same ones which helped her to set her principles for the “Interbau”. The main problem that she addresses in this article is the loneliness of elderly people and the possible solution she proposed by showing different ways of living by bringing different generations together in the same environment. She illustrates this with two differentiated typologies.

First with a dwelling situated in an old building located in the *centre* of any German city.

The second example, with a patio-house design that stays clearly far from the segregation of population by age, number of children and professional occupation, arguing that “any kind of segregation is detrimental for the modern home and for the planning of new residential developments. An estate only for large families or for post office employees is just as dangerous and may condemn them to the “social and moral drain, just like the enormous blocks of apartments built for single people only.” This stance is similar to that proposed by the philosopher Hannah Arendt when she tries to explain the adhesion of some people to totalitarian associations or parties: “totalitarian movements are organizations of masses of atomized and isolated individuals”²⁷ Wera stresses the idea that: “When an estate is built or distributed in dwellings of various sizes we have to beware of its *apartheid!* Estates for large families, for refugees or evacuees, for the unmarried or elderly people, are always prone to that risk. There is always a danger of their becoming isolated.”

Through the different curricula vitae drafted

with great care by the architect W-M-W, we know that she maintained her independent architecture office right to the end, until her premature death. Her participation in the Brussels Universal Exhibition in 1958 and the house for Dr. Fritz Bockemühl are two of the few assignments recovered to date.

She died in 1964 while still in her fifties. A more optimistic, cheerful and demanding period prevailed once more after the rebuilding of a whole country. Unfortunately, she was only able to take a glimpse of it, but her project for young women, university undergraduates, who arrived at the student hall of residence driving their own car already set the tone of a new era²⁸. Constant’s “Homo-Ludens” with his *New Babylon* was already on display in museums. For the ex-member of the CoBra Group, physical work was a thing of the past, as creativity and imagination were to be the tools of this new culture, which came to life via the theories of a new *Imagist Bauhaus*.

It was during 1965 when a couple of young architects, Rodolfo García de Pablos and Carlos de Miguel returned home from an official trip to Germany. Although convinced at the beginning of the journey that architecture of Spanish pedigree was the path we had to follow, they returned completely renovated by all they had seen there. I will make special mention to their meeting with the engineer Dr. Isolde Winter-Efinger, a senior official in the Ministry of Housing. Such was their admiration and amazement that they suggested a meeting in Spain to Franco’s Minister of Housing, José M^a Martínez and Sánchez Arjona, where Isolde should prepare a conference on “the activities of women in the field of housing”²⁹. No sooner said than done, Isolde received the ministerial invitation, which she accepted without any hesitation³⁰.

There is no record to date of this conference of German women being held in Spain, but it is almost certain that W-M-W worked at the orders of Dr. Winter-Efinger. Let us recall that Wera participated in the building of temporary settlements for refugees at the Ministry’s expense and also participated in all the Professional Women’s Congresses. Her death a year later would have made her attendance impossible but her works and writings would surely have been part of the subject-matter of the encounter.

Isolde Winter-Efinger was the coordinator of the international congress on “Urban Planning and the Interests of Women”, held on 19 and 20 October 1970 at the Federal Ministry of Urban Planning and Housing in Bonn-Bad Godesberg. I am unaware whether the Spanish government sent a delegation - possibly not, as at the time, there was a change of minister, but this cannot be ruled out entirely after the offer of acting as its promoters five years earlier...

Unfortunately, our country was no longer the one that some Bauhasian women had dreamed of back in 1932 as a refuge in face of the German involution which took place with the arrival of the Nazis:

“(…) Don’t be sad, dear Gunta, you have your daughter (…). You are really different from the rest of women, so people do not even imagine envisage that you may be fragile too, you have fought and now you have your daughter, that is better than being alone. Sharon still has to learn and in the end she will mature. You are both going to Russia, so I will have to imagine that you will have been charmed again. But what about Yael? Until autumn I still had a lot of time and we don’t know what will happen, speculations here, there and everywhere. In Spain there has to be a great deal to be done. There is not a single modern architect, but first we have to see, this also concerns you. Everybody is looking at something abroad. In Russia there is not so much any longer, everything is so uncertain. What are you going to do in Russia? May and Stam have already been dismissed. (…). Cheer up! To Spain following Trawen, where it has to be paradise. (…)”³¹

1. Beauvoir, Simone de: *El Segundo Sexo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires 1962. (Spanish edition), p.7.

2. Hervás y Heras, Josenia: *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*. Doctoral thesis TSAM 2014, p. 373. Letter sent by O. Schelemmer to his friend Otto Meyer-Amder el 3-1-1926, where he recounts to him Kandinsky’s observations on pure forms.

3. Ibidem (2), p.341. Article by Helene Nonne in the review *Vivos voco* (Leipzig), volume V, n 8-9, August-September 1926.

4. Müller, Ulrike: *Bauhaus-frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München 2009, p.115.

5. Curie, Marie: *Marie Curie y sus hijas. Cartas*. Clave Intelectual, Madrid 2015, p.16. (translation from the original by María Teresa Gallego and Amaya García Gallego)

6. Ibidem (5), p.34.

7. Journal of the school called *Bauhaus*, n°4 de 1928, p.18-19. She answers a series of questions. The original was also in bold type.

8. Meyer, Hannes: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona 1972, p.134. Article entitled “The architect in the class struggle”, which appeared for the first time in the journal *Leva Fronta*, 1931-1932, Prague.

9. Unsigned letter by Wera Meyer-Waldeck. Bauhaus-Archiv Berlin.

10. Letter dated 31.8.1946, where the Rector asks the Housing Department of the city of Dresden for the use of an apartment and a working space for the exercise of her profession of architect. Bauhaus-Archiv Berlin

11. Letter dated el 11.11.1947. Bauhaus-Archiv Berlin

12. Letter signed by the Rector Will Grohmann on 23.02.1948. Bauhaus-Archiv Berlin

13. McQuaid, Matilda: *Lilly Reich. Designer and architect*. MOMA, New York 1996. Letter by Lilly Reich to Paul Renner on 6-10-1928, p.55.

14. Hervás y Heras, Josenia: *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial, Buenos Aires 2015, p.316-345. In this chapter devoted to WMW a compilation is made of her works.

15. It is very curious that Gropius was called “Pius” at the Bauhaus and “Grop” by American students

16. The American Government sponsored a cultural exchange under which a visit was organized to a number of American universities. It is possible that the account given to students by Mies in 1953 regarding the closure of the Bauhaus by the Nazis had the German delegation in which Wera was participating as guests.

17. Her book “Modern Housing” (*La vivienda moderna*), published in 1934 influenced the need to build affordable quality homes for low-income families.

18. According to her own data, between 1952-1954 she took charge of 4 temporary accommodations for refugees from the East and various housing and nursery projects.

19. Undated article “Das Solarhaus braucht keine Öfen” (“The solar house does not need stoves”), Bauhaus-Archiv Berlin. According to data obtained in 2011, the German city of Freiburg is the one that uses most solar energy per resident in the world.

20. Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Dossat Bolsillo, Madrid 1979, p.223.

21. This did not prevent Bonatz from showing support for Mies when the Bauhaus at Dessau was going to be closed in 1932. He participated in the manifesto of adhesion to its director and implanted his signature.

22. A phrase collected on the occasion of her 100th birthday in Berlin on 31 October 2012, where a display of her works was held at the Berlinschen Galerie from 26/9/12 to 25/2/13.

23. Ilse Balg was born in 1907, she studied Political Science in Berlin, but her town-planning activity got off the ground in the thirties at the Reich Office for Regional Planning. From that time she never ceased to work and even donated, after her death in 1999, her whole estate to a foundation that bears her name and undertakes studies in the field of urban planning.

24. Mögelin, Else: *Die Frauen und die Interbau, Eindrücke von der Arbeitstagung des Wohnungsausschusses der Deutschen Frauerringes vom 2-4 8 in Berlin*. (Women and the Interbau, impressions from the Housing Committee of the German League of Women). Manuscript, Bauhaus-Archiv Berlin. Included in the book by Maasberg, Ute / Prinz, Regina: *Die neuen Kommen!*

Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre. Junius Verlag, Hamburg 2005.

25. Notes for the subject "Life in tomorrow's city". Bonn 3.10.1957. Bauhaus-Archiv Berlin

26. Journal *Blätter der Gesellschaft für christliche Kultur* (Pages of the company for Christian culture). Düsseldorf E.V. 11-12/1960, article entitled "Menschlich wohnen- glücklich leben- für alle"(Dwell humanly-live happily-for everyone), p.23-30.

27. Arendt, Hanna: *Los orígenes del totalitarismo*. Santillana ediciones, Madrid 2004, p.405. Hannah Arendt, who was born in the same year as Wera, declared her admiration for the Bauhaus in this same book.

28. *Ibidem* (2), p.638-641. A group of german architects finished the project after Wera's sudden death.

29. Letter dated el 23-11-1965 with no handwritten signature, in the diary of the journey made by Rodolfo García de Pablos. Possibly Rodolfo was the one who wrote the letter and kept a copy. It has proved possible to refer to this diary thanks to the architect Silvia Blanco. She came in contact with the family documentation so as to be able to develop her doctoral thesis.

30. That same newspaper contains a letter dated 4-1-1966, signed by Isolde, where she expresses gratitude for the guide on Madrid sent to her by her two "dear friends".

31. Letter from Gertrud Arndt to Gunta Stölzl, dated 19 February 1932. Gunta, with a Master's in Textiles, had recently left the Bauhaus and had a baby daughter, Yael, with the architect and student Arieh Sharon. Complete translation in the thesis *The path to architecture: women of the Bauhaus*, p. 319. Original in the Bauhaus-Archiv Berlin.

Bauhaus women
Wera Meyer-Waldeck
Maria Telkes
Isolde Winter-Efinger

The Bauhaus (1919-1933) and the digital agenda

Alejandro Valdivieso

Paradoxes within the Bauhaus transition between artisanal variability to mechanical identicality: from the Modern Workshop to the contemporary Fab-Lab¹

"The nature which speaks to the camera is a different nature from the one which speaks to the eye."

Walter Benjamin. A short History of Photography²

In his book "The Alphabet and the Algorithm"³ Professor Mario Carpo points out the difference between handmade variability and digital 'differentiality'⁴ in the sequential chronology which can be established through three 'technical ages: the age of hand making, mechanical making, and digital making. The Bauhaus was situated chronologically in the first break, in the transition from artisanal variability, which

characterizes several of its workshops, to mechanical variability. Although this transition depends mainly on the classes and types of objects and technologies one takes into account, the materials produced at the Bauhaus were able to illustrate both paradigms. While the artisanal variability was tested by several masters and students, others worked on the idea of mechanical variability. The tension established by these two manners of approaching the production –and reproduction– of the 'work of art' contributed to permanently enrich the debate on how architecture form should be studied and produced. On the one hand, workshops such as the Ceramic or the Carpentry were able to proof the validity of the artisanal hand-made product. On the other hand, workshops such as the Photography, or even, the Graphic Printing and the Printing and Advertising Workshop, experimented with new means of mechanical reproduction and representation, as well as with innovative paradigms associated with the rise of the society of information.

If the age of mass production –where standardized and mechanical reproduction is to be considered as an interlude or as a gap between the hand-making artisanal production and the digital age that has come to replace it since World War II–, can we understand the paradoxical statements headed by some members of the Bauhaus as premonitory of this non- linear evolution? Furthermore, if the digital turn and the pre-mechanical variability - exemplified at the Bauhaus– have many common points, is it possible to find within the Bauhaus the linkage between the digital agenda and the transition from artisanal variability to mechanical identicality? Thus how did the Bauhaus Masters react to the dialectic between craftsmanship and mechanical reproducibility? Did their discourses anticipate the digital shift, particularly rapidly triggered after the WWII, when some of the most influential Bauhaus leaders migrated to the United States?

The paradoxes of mechanical reproduction are explained through the different groups - and their affinities– working together at the school. On the one hand, the 'sublime' side including Klee, Feininger, Itten and Kandinsky; on the other, the 'geometricians', with Moholy-Nagy at their head claiming objectivity (Neue Sachlichkeit) and finally, the 'combatants' led by Malevich, El Lissitzky, Mondrian or Van Doesburg. Moholy-Nagy's collectivist ideology was truly committed with science, social systems and architecture, as he proclaimed in his first lecture at the Bauhaus in 1923. Amongst the Bauhaus masters that migrated to the US around WWII, the figure of Moholy-Nagy portrays a real continuity from the early works in Europe (pre and post-Bauhaus), to the North American theoretical and pedagogical endeavor. In this sense, Kepes takes on a decisive relevance, and links the mid-1920's European Bauhaus context with the postwar 1940's on to the 1970's MIT 'techno-social' and 'second modern' environment. Was Moholy-Nagy claiming, through his studies of photography and motion –understood not

only as new technical means of reproduction but of production– for a new design and self-consciousness methodologies?⁵

Bauhaus media: from the materiality of the printed object towards a New Materiality of architecture

"The Bauhaus workshops were really laboratories for working out practical new designs for present-day articles and improving models for mass-production. To create type-forms that would meet all technical, aesthetic and commercial demands required a picked staff. It needed a body of men of wide general culture as thoroughly versed in the practical and mechanical sides of design as in its theoretical and formal laws."

Walter Gropius. The New Architecture and the Bauhaus⁶

The Bauhaus printed material worked as an effective vehicle able to transmit the school's modern ideal. It complied with three capital roles: It worked as an internal space for communication within the school, as a key advertising element for future students and also as a vehicle through which to disseminate theories of pedagogical approach. The printed material can be considered to be a space –a testing critical platform– for dissemination of theories raised within the school; a timely example of the emerging engagement between media and modern architectural ideology⁷. Specifically, Moholy-Nagy's books were understood as experiments–test printed spaces not only capable to spread his ideas but to test them–, underlying a significant approach to graphic design. Books were able to be critical not only verbally, but also visually: One of the most enlightening aspects of Moholy-Nagy's books was the ample selection of illustrations, a deliberate convergence between text and image. Malerei Fotografie Film is comparable to other similar manifestos published as books in the early 1920's⁸. The Bauhaus printed material, aside from the Bauhausbücher, was completed with the regular publication of a magazine, from 1926 to 1931, and other smaller publications, such as advertising pamphlets, fanzines or exhibition posters.

The dissemination of ideas was produced in a sophisticated manner: Political and social issues were transformed into a mechanical graphic disseminate, individually developed through the different workshops of the school - Graphic Printing, Printing and Advertising, Photography or the Glass und Wall-Painting Workshop– and collectively put together within the different printed communication and information platforms of the school, the magazines, the book series, advertisement strategies, and obviously through their exhibitions⁹. The magazine, together with the books and other printed material, was the space where to test this new approach to representation, occasionally emphasizing a more pre-mechanical understanding and sometimes an approach aligned with the new systems for mechanical reproduction¹⁰. The Bauhaus vocabulary was fundamentally an advertising language employed even then, with some success, not only for immediate and direct printed material but also for the

Bauhausbücher, mainly designed by the Moholy-Nagy and Herbert Bayer¹¹.

Media becomes the 'space' where establish a profitable dialogue between materiality and abstraction, or the way from artisanal variability to mechanical identity as portrayed in the cover and back-cover of 1928's first issue of the Magazine¹² by featuring a photograph that included a non-exact copy of a previous edition¹³. On several laid-upon levels, some of the classical tools of the architect –pencil, square & triangle ruler–, together with several models of three dimensional basic geometric figures –the cone, the sphere and the cube– appear juxtaposed, maybe as an allegory of the basic Bauhaus figures –the square, the circle and the triangle–. It seems that the photomontage aims to reproduce the architect's space of work, stirring up debate on how this canvas has been transformed or will be transformed by new mechanical means of representation and reproduction, thus not only through new means of representation - and material expression– but of new interfaces of production. Far from being abstract volumetric considerations, the cover magazine photomontage brings to light the break between handmade and machine-made production of standardized elements, a premonitory assumption revealed in Moholy-Nagy's work: How could the advent of technology address this situation?

In contrast, 1931's issue¹⁴ featured in the front cover just a series of large-scale photographs of different textile and other ornamental surfaces, bringing up to debate the idea of the internal structure of the material. Photography was indeed starting to be considered as a possible means of architectural representation and as a new interface capable to bring spatial, material and ornamental qualities yet unexplored, nevertheless able to become a mediator between materiality and abstraction. Similar to what would happen with computers later on, photography presented an emergent concern on perception, "perceptual entities and objects"¹⁵. They were significantly addressed by Moholy-Nagy and later on by Kepes, relating to the investigations developed at the Bauhaus. Over and above, 1931 edition brought up another important debate mainstream: The gap between representation and materiality. The two aforementioned editions represented various paradoxes triggered at the school: The early-modern hand making model of artisanal variability and the struggle of mechanical reproducibility to establish new means of identical representation and reproduction.

Hence, if the computer, and assisted-design software –from CAD (Computer Aided Design) to BIM (Building Information Modelling)– has been able to introduce additional layers of mediation that did not exist before, did Moholy-Nagy's discourse denote an awareness of an emergent transformation affecting the way in which architecture is practiced and produced? If the computer is just another "vehicle that induces a new displacement of physical experience and materiality"¹⁶, can we certainly assert that

new means of representation –photography and film, as described by Moholy-Nagy (he precisely used the word representation, together with the dialectic production-reproduction) – already stated a premonitory displacement of the physical experience of space and its materiality? His theories further expanded upon this idea: How can we represent this, or negotiate the relationship between the space and the observer, through architectural representation?

1925 Moholy-Nagy's Bauhausbücher 8: Malerei Fotografie Film

"We may see that we see the world with entirely different eyes. Nevertheless, the total result to date amounts to little more than a visual encyclopedic achievement. This is not enough. We wish to produce systematically, since it is important for life that we create new relationships."

László Moholy-Nagy. Painting, Photography and Film¹⁷

Malerei Fotografie Film was originally published in 1925¹⁸. The Bauhaus book series conveyed a deliberate balance between uniformity –to make the series identifiable as a unique collection of books¹⁹– and diversity; able to represent the different topics and therefore positions of their authors within each book. The book was divided into two related but consciously separated parts: In the first place, the text appears to be occupying approximately forty percent of the pages, while the other sixty percent consists of a collection of photographs, most of them produced by Moholy-Nagy's students as part of their course work. At the end, the author included a manuscript sketch for a film – also typophoto– entitled "Dynamics of the Metropolis" which had been developed earlier on, in 1921-22.

Embedded in an advertising language and modern structural grid layouts²⁰ Moholy-Nagy's first words are certainly quite revealing: "From painting with pigment to light displays projected with a reflector."²¹ The shift had been announced. On the next page, occupying the entire layout, and making typography an element for graphic design itself, Moholy-Nagy stressed what he meant by the contemporary problem of optical creation and the difference between static and kinetic optical composition²². His words not only imply a shift in the way art, or architecture, was produced; but a shift in the relationship between the object and the subject, triggered by the appearance of mechanical means of representation, which had resulted in the emergence of new fields of creativity. Moholy-Nagy introduced photography and film as an alternative and mechanical means for spatial expression, able to fulfil representational purposes of a more complex society, transformed through the dialectic between production and reproduction. The mechanical reproduction meant something completely new and so photography and film could aim to fulfill the overlap of space and time in the work of art, as Benjamin will put it more than ten years later²³.

Moholy-Nagy argued that "new mechanical means of representation," using his own words, would replace the painting methods of representation, triggering a shift from representational arts –painting methods of representation–, to the non-objective and abstract painting/representation techniques²⁴. This shift will entail and embrace a new representational optical creation, an unpredictable possibility of extension of the work of art, as experimented with students at the Bauhaus. Architecture and art found in photography a vehicle capable, like no other, not only to depict it but to map it in a sense that questioned many aspects and developments of its exercise²⁵. Photography and film found a perfect positioning and accommodation in architecture, as the art capable of bringing together space and time - as it was understood in modernity–, in order to be able to continue dealing with everyday life understanding its more dynamic reality. Moholy-Nagy's statements²⁶ illustrate the relationship between the artistic field, and architectural field as its main field of experimentation, and an emergent contemporary technological and pre-digital world in rapid evolution. Art and architecture started to be conceived differently.

The New [Bauhaus] Objectivity –"a 'non-objective' painter needs no special courage to embrace the art of creative presentation as provided today by photography and film"²⁷– entailed crucial modern principles such as functionalism²⁸, but above all entailed a new way to conceive, observe and understand spatial practices, as happened after WWII and through the early 1950's with the by then incipient irruption of digital culture and digital design techniques²⁹. This explains the fact that the school was really a laboratory for Gestaltung –the production and construction of form–, rather than an amalgam from the Arts & Crafts School³⁰, just as Gropius emphasized in the school's magazine second edition³¹.

Moholy-Nagy argued that the observer, or the user, in architectural terms, became an active part of a work of art³². There is, of course, a striking parallel between what he had described and the situation which occurred after the invention of the computer and its individual dimension. They have in common the transition between objects and informational events: architecture as form and architecture as politics. This shift will entail a new materiality; there is a progressive connection between the materiality of photography (and film) and the new digital materiality: one precedes the other and explains its validity³³. Assuming that technology and its capacity for mass production had to a great extent levelled the niveau of humanity, Moholy-Nagy directly referred to the invention of printing and media as a democratic process that enabled everybody to acquire books. Reproduction became also a statement for democracy, the possibilities of reproducing pictures, even colored prints, socially available and reproducible in lithographs, collotypes and other means made him understand that contemporary technology was capable to

offer a wide circulation for 'originals' too³⁴. The work of Futurist and Constructivist movements was used several times by Moholy-Nagy to address how the 'new function' had been covered in the traditional form. He described, for example, the work of the Futuristic Movement and techniques such as static painting, which stated the problem of simultaneity of movement. He considered the futuristic painting to be static, therefore stating the problem of simultaneity of movement, or as he put it, the representation of the time impulse. Photography and film were already known, but far from being understood not only as a means able to represent movement –the kinetic quality of space– but as a tool for creation (design) and transformation³⁵. Furthermore, he insisted on the idea that the photographic camera –as a technological device– was capable of reproducing the purely optical image, enabling the subject to perceive optically true distortions, deformations and foreshortenings. On the other hand, the human eye, together with intellectual experience, was able to supplement perceived optical phenomena by means of dialogical association processes, able then to create both formally and spatially a conceptual image. How the creation of this conceptual image has changed since the appearance of this new mechanical means of representation and reproduction? Moholy-Nagy claimed the photographic camera as the first stage of objective vision and demanded for a juxtaposition of the human eye experience and the vision of the camera, in order to make the human inhabit both the ordinary and the technological simulated space, a dual perception formed by various interfaces, similar to what has been brought to light much later, in relation to the digital agenda, materiality and perception –disperse or not–³⁶ by theorists or architects such as Toyo Ito³⁷.

1929 Moholy-Nagy's *Bauhausbücher 14: Von Material zu Architektur*

"Every action and expression of man is the sum of components founded mainly in biological structure" [...] "We are therefore much less interested today in the intensity and the quality of expressions of "art" than in the elements that determine, with the force of ruling law, our function as human beings and the forms it takes."

László Moholy-Nagy. *The New Vision: From Material to Architecture*³⁸

Four years after the publication of his first book, Moholy-Nagy brought out another volume to the Bauhaus series. Entitled *Von Material zu Architektur* it was originally published in 1929³⁹, once he had already left the school to establish his studio in Berlin. This work, the origins of which dated from the Bauhaus period –many of the examples used in the book were taken from students work, workshops...– formed the basis of his later major work, *Vision in Motion*, written together with Sibyl Moholy-Nagy and published posthumously in 1947 with Paul Theobald in Chicago. The book was organized in four chapters: "The Educational Side", "Material", "Volume (Sculpture)"

and "Space (Architecture)"; each of them represented Moholy-Nagy's main concerns, able to prove his strong commitment with the Bauhaus pedagogical purposes.

Within the first chapter, "The educational side", Moholy-Nagy paid special attention to educational issues developed at the Bauhaus⁴⁰; placing them in the foreground of the school. The school attempted to address what he named as the injuries worked by a technical civilization. How could the new generations combat these injuries? And how to benefit from them in order to intensify art practices? Moholy-Nagy demanded a new attitude towards this dynamic context⁴¹ emphasizing the way in which the school attempted to meet the shortcomings between hand-made production and mechanical reproduction in the context described by the irruption of technology as part of our daily lives. Moholy-Nagy vindicated, on the one hand, a manual training for the school –"This attitude, which looks toward wholeness, led in the Bauhaus to a manual training. Or at least to a hand work which along with its educational aim had also that of creating models for industry, taking into account the equipment and the processes of production of our technical age"⁴²–. On the other hand, he claimed for a sensory training able to introduce experience to the study of matter and to materials science –"the synthetic approach to structure was introduced by experience with the material, the amassing of impressions often appearing unimportant at first"⁴³–. Moholy-Nagy's sensory training 'experiences' paralleled the emergence of the new digital tectonics in the early 1990s –where "multiple solutions could be envisaged in order to reach a perfect fit between form and technology"⁴⁴–. The dialectic between form and technology addressed by Moholy-Nagy predicted the fact that, as it happens today, materials can be produced at any scale transforming the tectonic principles and assumptions that guided modern architecture⁴⁵ and reinventing architectural ornament.

The foregoing considerations bring us to the second chapter of the book ("Material") dedicated in fact not to materials –or the material, as an abstract entity, itself– rather than to materiality, understood not only as the physical, mechanical and chemical qualities of materials, but as a social and cultural construction. This chapter is perhaps the most important part of the book in terms of the variety and extension of the content and also with regards to its premonitory statements on materiality –from tectonics to ornament–, more engaged with the current design techniques –parametricism, thermodynamics, typology...– rather than with the tectonic assumption, which prevailed before the dawn of modernity⁴⁶. Via the introduction of new experiments working on scale and material conditions, some of which had been practiced already by Johannes Itten⁴⁷ within the elementary courses, Moholy-Nagy addressed a new way of looking at materiality. He studied their physical conditions and mechanical characteristics incorporating sensory experience to design techniques yet avoiding any kind of phenomenological, poetic or metaphoric adjective of matter

or materiality, and preceding what could nowadays be described as a Thermodynamic Materialism. To this respect, the introduction of new means of representation and advanced technologies –photography and film– in these investigations transformed the assumptions on scale and ornament that had prevailed since the early modern times, envisaging a disruption between subject and object, or between human and the work of architecture.

These new mediation processes between the subject and the object –materials and their materiality– were tested through different experiments developed by students at the school. Such was the case, for example, of the 'tactile exercises'⁴⁸, which had already been addressed by the Futurists –Marinetti, the leader of the Futurists, published in 1921 a manifesto on the creation process based on tactile values–⁴⁹. The link between these sensory experiments with some of the principles that have arisen since the emergence of technology within design professions in the last 30 years is somehow or other related to the introduction of the diagram as part of the design process. In a sense, as it happened in film making –by filmmakers such as Eisenstein or Kubrick– the work of Moholy-Nagy was anticipating the diagrammatic basis of contemporary architecture, bypassing what he considered to be the misleading functional diagram, and proposing some means of representation and information capable to approach the incorporeal⁵⁰, and the interaction between space and movement. The Bauhaus used diagramming far more than for pure mental schemes. They used it as a research tool capable to guide architects and designers among the different flows of data and information that were already then affecting design processes⁵¹.

Photography for example, addressed by Moholy-Nagy in the third chapter, was able to introduce new layers of mediation in the sense that a new optical approach through the camera assisted the tactile training; similar to what has later been demonstrated in the computer age, dealing with concepts such as memory, time, physicality, ornament, thermodynamics; and ultimately, towards a different materiality.⁵² Moholy-Nagy seemed to be especially concerned on materiality and its scales; his interest in the texture, surface aspect, or other physical experiences, underlined a more profound focus on the structure of the material and its processes of obtainment –naturally and artificially–, fabrication and transformation. His observations on the structure of materials, propitiated by the use of photography, magnifying glasses and other tools dealt with the aforementioned taxonomies of space. The different projects and investigations developed with his students, some of which were published in the book, denote a fascination for the Nano and micro scale structures of different natural materials, such as wood or different textiles. This fact is associated with the current approach to the concept of materiality, intensely addressed in architecture schools, as well as with the fabrication of materials. The fabrication laboratory (Fab-lab) ideology has transformed the modern

workshop into a new space for action and algorithmic or differential reproducibility.⁵³

Ornament is also present in his work. He for example defined concepts such as the mass arrangement of the material ("massing"), which was precisely described not as the classical or modern conception of 'surface treatment', or the surface itself as architecture. Without doubt these statements were an enabling starting point for Moholy-Nagy to introduce the function of ornament: "the correct and creative application for the material clarifies the question of functional and ornament form."⁵⁴ Although he stated the modern assumption on ornamentation arguing that where a complete fulfilment of the functional need has been found, there is nothing left for ornamentation; he probed the linkage between mechanical reproduction –introducing the idea of repetition – and the debate functionalism and ornament.⁵⁵ Was Moholy-Nagy venturing the future consequences of the suspension of traditional tectonic assumptions? Can we find a correlation, and if so, in what terms, between the ongoing debate on digital tectonics and what he experienced during that period at the Bauhaus?⁵⁶

The last pages of *Von Material zu Architektur* are dedicated to space and to the movement of the body in space. In contrast to the static, hierarchic dimension of earlier periods, Moholy-Nagy claimed for a kinetic and dynamic understanding of architectural space. He asserted that space is meant to be as the magical box produced by the relative location of bodies in continuous motion, thus "spatial creation is the creation of a relationship between the positions of bodies."⁵⁷ The study of motion within architectural space –intensified through photography and film– became a touchstone for his definition of space, advocating the use of the term kinetic space instead of static space, or in other words, the recognition of spatial conditions –which are not the result of the positions or relationships within a rigid volume– but rather consist of visible and invisible flows of movement together with the phenomena triggered by this movement.⁵⁸

Anticipating the digital: Translating knowledge from Europe to the United States. From the Bauhaus modern ideal to the 'techno-social' MIT second modernism, László Moholy-Nagy and Geörgy Kepes

"...The education of the architects must, therefore, include the education of the eye."
Geörgy Kepes. [handwritten undated note]
Kepes papers, Reel 5312, frame 446. MIT.⁵⁹

Moholy-Nagy left the Bauhaus in 1928 and he was replaced by Josef Albers. He then established his own studio of typography, exhibition design, photomontage and photo collage in Berlin and participated, in 1933, in the 4th CIAM Congress in Athens. A year later, he emigrated to Amsterdam and London, where he stayed until 1937 before moving to the United States. On Walter Gropius's recommendation he was named director

of the planned New Bauhaus in Chicago in 1937. However, the school was forced to close as early as 1938 for financial reasons and in 1939 Moholy-Nagy founded the successor to the School of Design in Chicago, which was restructured in 1944 as the Institute of Design, currently part of the Illinois Institute of Technology. Moholy-Nagy also worked as a freelance artist and designer until his death in Chicago in 1946, the same year Kepes, his former collaborator, started teaching at MIT⁶⁰.

It has already been addressed by several scholars, how the Bauhaus influenced Canadian and North American art school's institutional program instruction.⁶¹ Many professors and leaders moved from Europe to Canada and the United States before or during the WWII.⁶² In the case of Moholy-Nagy, a continuity of his legacy was translated to Kepes investigations at MIT, which did not happen in such an influential manner as the other members of the Bauhaus that came to the United States. The venture between Moholy-Nagy and Kepes allows us to easily trace a line between the European avant-garde context –after the Great War– and those conditions performed in the United States after the WWII; this is to say, from the creation of the Bauhaus to the creation of the MIT Center for Advanced Visual Studies in 1968.⁶³ In this sense, Kepes' legacy at MIT can be understood as one of the most pivotal proponents of the Bauhaus tradition; after WWII, the institute was transforming its educational curriculum from an established engineering school into a science-based research institution, elaborating a new meaning for scientific knowledge as deferred agency⁶⁴. MIT was for Kepes a fertile ground on which to implement and translate his long-term –together with Moholy-Nagy– investigations on visual perception of space, and specially his reflections on art and architecture as a form of instrumental and applied knowledge.⁶⁵

Kepes' *Language of Vision*⁶⁶ (1944) advanced a philosophy of the image as both index and instrument of a visual technology of knowledge. His theories addressed several important influences from the Gestalt perceptual psychology.⁶⁷ This approach to vision had already been explored by Moholy-Nagy through photography and the sensory training experiences developed at the Bauhaus, claiming for a combination between the human real vision and the artificial vision, and hybridization between nature and artifice –machine, technology–. In this respect, and in order to illustrate an emerging techno-social commitment, it seems appropriate to note their collaborations with the US Army; they developed several collaborations with the 'apparatus of war' that emphasized the perfect combination, triggered since WWII, between war and technology. For example, Kepes worked in 1942⁶⁸ under the auspices of the United States Army in the study of civilian camouflage⁶⁹. This newly certified arm of civil defense gave him the opportunity to work with larger agencies and test new ideas. By flying over Chicago at night, Kepes transformed his ideas about environmental art and large-scale mapping. His proposal was to string together a large network of cables

and lights and float them on Lake Michigan in order to fool night raiders into thinking the city extended further into the lake, thus providing a false target for bombing raids⁷⁰. It is not casual that the MIT received after the WWII the influx of defense funding in Campus –"the largest share of any US university in the postwar period"⁷¹. Indeed, the question to be addressed is clear: the correlation between the Bauhaus approaches to perception, concept and reality, triggered in some points with little self-consciousness, through the employment of new technological means of representations and production; the subsequent translation to the United States, in this case through Moholy-Nagy and Kepes; and the ongoing debate on digital principles for design. Thus how to map the common ground between the Bauhaus *gestaltung* spirit, the MIT 'techno-social' moment and the ongoing digital and liquid scenario?

It seems worthy to investigate, especially today, when the digital has invaded the discipline –theoretical stances, universities and practice–, how it is possible to correlate historically and theoretically this digital turn, and the way in which it has affected architecture and urban landscape –design processes and production (built) paradigms–. The assumptions here described find theoretical and historical conditions to justify how, when and why the aforementioned turn was early rooted within the Bauhaus pedagogical and experimental experience –the transition from artisanal variability to mechanical identity–, thereafter at MIT. In a bigger context, these conditions also struggle to overcome Benjamin's debate on reproducibility and hand making variability. This is to say, the difference nature of the mechanical and the digital copy being the latter in constant change and transformation. The dialectical between the mechanical and the digital copy has its architectural parallelism: from anthropocentric vision of space to the break of the space of the Cartesian order⁷², and definitely between the Beaux Arts model to the aforementioned 'techno-social' model, going through the European Arts & Crafts Bauhaus structure and the Modern Movement. Moholy-Nagy's (and Kepes') figure appears to be a condition of possibility that certifies this assumption, this is to say, their work –which in a sense can be taken as pre-digital technological manifestos– represents in part what made the digital conditions. Thus, which are for example the convergences between the theoretical conditions of materiality that both Moholy-Nagy and Kepes were striving towards, and the digital, soft conditions in which we currently inhabit? Having already addressed the importance of the social value in the training of the designer⁷³ how should designers tackle today the question of digital design within the educational environment? If the mechanical and technological age needed –as it was proofed by Moholy - Nagy at first, and then by Kepes– a new visual practice, what should be necessary nowadays? What does the digital paradigm require to embrace a non-linear architecture after the age of printing? and finally, how is this achievable in the different schools of architecture and design?

1. An early version of this paper was developed in the seminar "Digital Culture, Architecture and the City", taught by Professor Antoine Picon at Harvard University Graduate School of Design (Spring 2015 semester). I am grateful to Professor Picon for his orientation and suggestions in and after the seminar. Professor Eduardo Prieto (ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid; and visiting scholar at the Harvard GSD 2016) was also very helpful as a second reader. The initial scholarly research dates from a study trip to the Bauhaus at Dessau in Germany in April 2015, as part of the seminar "Translating Architecture: Walter Gropius and the Legacy of the Bauhaus" taught by Professor Neil Leach at Harvard University Graduate School of Design. The vast majority of the materials included and reproduced within the paper were examined at the Harvard University Graduate School of Design Frances Loeb Library thanks to the help of Ina Zalduegui, Special Collections Archivist & Reference Librarian. Other contents were examined at the Massachusetts Institute of Technology Rotch Library in Cambridge, MA, and at the Bauhaus Archives in Berlin.
2. Benjamin, Walter. *A Short History of Photography*. Cambridge, MA: Belknap Press, 1966 [Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie*, originally published in *Die Literarische Welt* of 18.9., 25.9. and 2.10.1931].
3. Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, MA, MIT Press, 2011.
4. "Digital 'differentiability' was a term introduced by Greg Lynn to describe the new forms of serial variations in the digital age", Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, MA, MIT Press, 2011.
5. "Men discover new instruments, new methods of work, which revolutionize their familiar habits of work. Often, however, it is a long time before the innovation is properly utilized; it is hampered by the old; the new function is shrouded in the traditional form". Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film, Bauhausbücher 8*, Albert Langen, Munich, 1925. English edition: *Painting, Photography Film*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1967, pp. 27.
6. Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, London: Faber and Faber, 1935, pp. 53.
7. Ockman, Joan (Colomina, Beatriz; Guest Editor), *Architectureproduction. Revision-papers on Architectural Theory and Criticism*. Princeton Architectural Press, New York, 1988.
8. E.g., Le Corbusier's 1923 *Vers une architecture*. The book contains seven essays, all but one of which was published in the magazine *L'Esprit Nouveau* beginning in 1921. Although many of the original essays were co-signed by Le Corbusier and the painter Amedée Ozenfant, with whom he directed the magazine, the book was finally signed only by Le Corbusier. The book was translated into English in 1927 as *Toward and Architecture*. See: Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MA and London, MIT Press, 1996.
9. Bergdoll, Barry; Dickerman, Leah (Ed.), *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, Museum of Modern Art, New York, 2010.
10. "An impulse to record, categorize, and historicize avant-garde artistic production in the 1920s emerged alongside that production itself, and often among its practitioners". Sudhalter, Adrian, "Walter Gropius and László Moholy-Nagy". *Ibidem*, pp. 196-199.
11. Herbert Bayer (1900-1985) was an architect, painter, photographer and graphic designer who studied typography at the Bauhaus and then taught there. He was responsible for the *entwurf für eine universalschrift - design for the universal alphabet -*. In 1926 the alphabet became the 'official' Bauhaus typography and produced part of the graphic content together with Moholy-Nagy. In this sense, it is not coincidental, and paradoxical, that Herbert Bayer's typography design was named as the "new universal alphabet", paradigm of the early-modern perspectival vision and artisanal variability.
12. *Bauhaus 1 (1928): Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich* (directed by Gropius and Moholy-Nagy).
13. Although the graphics correspond to 1927's second issue, *Bauhaus 2 - 1927: Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich, die date '1928' instead of '1927' appears in the dateline right next to the masthead.*
14. *Bauhaus zeitschrift für gestaltung 2 (July, 1931)*. (Directed by Josef Albers).
15. "Architectural representation negotiates these contrary tendencies: the quest for verisimilitude and the desire to preserve margins of indeterminacy. Actually, the necessity to balance between these two conflicting ideal might very well account for an inherent paradox of architectural drawings: the more specific the physical effect intended, the more abstract the representation, as if this fundamental tension translated into equilibrium between materiality and abstraction". Picon, Antoine. "Architecture and the Virtual: Towards a New Materiality", 2004. In Krista Sykes, A., *Constructing a New Agenda: architectural Theory 1993-2009*, New York, Princeton Architectural Press, 2010, pp. 268-289.
16. "Vehicle that induces a new displacement of physical experience and materiality". *Ibidem*.
17. Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography Film*, Cambridge, MA, MIT Press, 1967, pp. 29. [Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film, Bauhausbücher 8*, Albert Langen, Munich, 1925].
18. *Bauhausbücher 8, Second German edition of 1927*. The author noted in the first edition that he had been gathering the materials for his book in the summer in 1924, and due to technical problems, the edition came out a year later, in 1925. Moholy-Nagy's book was part of the series of books that were published by the school between 1925 and 1930. Moholy-Nagy was responsible for the format, layout and external design. Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography Film*, Cambridge, MA, MIT Press, 1967, pp. 29. [Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film, Bauhausbücher 8*, Albert Langen, Munich, 1925].
19. Moholy-Nagy designed almost all the covers except for book *Bauhausbücher 1*, designed by Farkas Molnár. *Bauhausbücher 3*, probably designed by Adolf Meyer; *Bauhausbücher 4*, probably designed by Oskar Schlemmer; *Bauhausbücher 5*, designed by Theo Van Doesburg; and *Bauhausbücher 9*, designed by Herbert Bayer.
20. The structural 'functionalist and rationalist' grid layout characterized most of the Bauhaus' printed material.
21. "From painting with pigment to light displays projected with a reflector". Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 32.
22. "In the interests of better understanding we need to grapple with the whole contemporary problem of optical creation: with objective and non-objective painting, easel painting and color composition in architectonic context, which is linked with the problem of the 'Gesamtkunstwerk'; with static and kinetic optical composition, with the material pigment and the material light", Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 12.
23. "Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be". Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*: Selected Writings, Hannah Arendt (Ed.), Schocken Books, New York, 1968, pp. 3. ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Zeitschrift für Sozialforschung*, Berlin, 1936].
24. "Development in every field of creation has led man to concentrate upon establishing means exclusively appropriate to the work. Extreme mastery and extreme inventiveness have been displayed in bringing out what is essential and elementary, in discovering basic constellations and organizing them. Thus painting too comes to recognize its elementary means: colour and plane. This recognition has been aided by the invention of the mechanical process of representation: photography. People have discovered on the one hand the possibility of representing, in an objective, mechanical manner, the effortless crystallizing out of a law stated in its own medium; on the other hand it has become clear that colour composition carries its 'subject' within itself, in its colour". Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 14.
25. "Photography not only as a means of reproduction reality and relieving the painter to function, but as a powerful apparatus of discovering reality". Stelzer, Otto. "Moholy-Nagy and his vision". Postscript to the English edition of *Painting, Photography and Film*, Cambridge, MA, MIT Press, 1967.
26. "A continuous and progressive development of photography and the film will soon show that these techniques enable us to fulfil representational purposes incomparably more completely than painting as it has been known hitherto could ever do". Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 15.
27. *Ibidem*.
28. E.g. The social housing and the minimum dwelling, the industrial city and the 'New Building' European ideal. See: De Zurko, Edward R., *Origins of the Functional Theory*, Columbia University Press, New York, 1957, pp. 15-27.
29. In this sense, it is important to point out the context in which the work of the Bauhaus was developed, between the Great War (1914-1918) and WWII (1939-1945). Both episodes limit the life of the institution, which was founded in Weimar 1919 and ceased its activity in 1934, closed by mandate of the German Nazi Government. While the First World War was characterized as the last pre-industrial global event, an important shift was produced in the Second World War, with the implementation of mechanical technology and the invention of the computer on the one hand and with the emergence of the Society of Information on the other. Nevertheless, the emergence of the society of information, rooted in the Second Industrial Revolution - data processing, organization and management of work... - in the latter half of the 19th century, was transformed into a matter for propaganda and social interaction. From 1919 to the end of the Second World War in 1945, European industry would hardly be conceivable without its engagement with war and with its social and economic implications - armament, data or information record, or mapping-. This fact will also propitiate a 'war aesthetic' or a technological aesthetic. We can find parallelism between what happened in Europe after the Second World War to what happened in the late 1980's and early 1990's with the Gulf War, the first war to be live broadcasted.
30. "The Bauhaus had become an institute for design, a laboratory for Gestaltungslehre ('form giving'), rather than an amalgam of an arts School and a crafts school". Bergdoll, Barry. "The Paradoxes of Mechanical Reproduction", Bergdoll, B.; Dickerman, L. (Ed.), *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, op. cit., pp. 41-61.
31. "The time for manifestos for das neue Bauen is past and that situation is not to enter into the study of practical reckoning and exact evaluation of practical experiments", *Bauhaus 2*, Verlag und geschäftsstelle, Dessau, 1927, pp. 1.
32. "The development of new technical means has resulted in the emergence of new fields of creativity; and this is that contemporary technical products, optical apparatus, the spotlight, the reflector, the electric sign, have created new forms and fields not only of representation but also of color composition", Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 19.
33. Moholy-Nagy points out that the same problem of justification crops up between printed literature and radio, talking film and theatre. "The newly emergent impulse of time and its ever expanding articulation here produce a state of increased activity in the observer, who - instead of mediating upon a static image and instead of immersing himself in it and only then becoming active - is forced almost to double his efforts immediately in order to be able simultaneously to comprehend and to participate in the optical event. Kinetic composition so to speak enables the observer's desire to participate to seize instantly upon new moments of vital insight, whereas the static image generates these reactions slowly". Moholy-Nagy, *Painting, Photography Film*, op. cit., pp. 23-24.
34. *Ibidem*, pp. 25.
35. "When photography gains full recognition of its own true laws, representational composition will reach a peak and a perfection which could never be achieved by craft (manual) means". *Ibidem*, pp. 34.
36. An approach to visual and tactile perception since the avant-garde, together with an analysis of several contemporary works has been developed by Professor Eugenio Pandolfini. See: Pandolfini, Eugenio. *Percepción Dispersa: Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*. Ph.D. Dissertation, Universidad Politécnica, Madrid, 2014.
37. Some works by Toyo Ito (1941) have addressed these questions on materiality, perception, data and informal architecture, as for example the Tower of Winds, built in Yokohama in 1986. See: Ito, Toyo. "Tarzans in the Media Forest". *ZG Magazine* n. 2, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 121-144 and Ito, Toyo. *Escritos*. Colección de Arquitectura n. 41. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Caja Murcia, 2000. Other recent projects that have contributed to the discourse on tactile, haptic perception and materiality are the New York-based architects Elizabeth Diller's and Ricardo Scodiffo's *Blur Building* in Yverdon-les-bains, 2002; or the Bangkok's *Dustrelief/Inmu* not built project designed by Françoise Roche, R&S(e)n architects (Pandolfini, op. cit., pp. 245-283).
38. Moholy-Nagy, László, *The New Vision*. From Material to Architecture, New York, Brewer, Warren & Putnam Inc, 1936 [Von Material zu Architektur, *Bauhausbücher 14*, Albert Langen, Munich, 1929].
39. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14*, Albert Langen, Munich, 1929.
40. "Our specialized training cannot be abandoned as yet at this time when all production is being put on a scientific basis, but it should not be carried so far that the individual becomes stunted - in spite of all his highly prized professional knowledge", Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, op. cit., pp. 11.
41. "In conclusion we may say that the injuries worked by a technical civilization can be combated on two fronts: First, by the purposive observation and the rational safeguarding of the organic, biologically conditioned functions (science, education, politics), later he adds: "Second, by means of the constructive carrying forward of our scientific culture - since there is no turning backward. In practice the two approaches interlock closely, though theoretically the first step must prepare for second step." *Ibidem*, pp. 15.
42. *Ibidem*, pp. 16-17.
43. *Ibidem*, pp. 18.
44. Picon, Antoine. *Digital Culture in Architecture. An Introduction of the design professions*, Birkhäuser, Basel, 2010, pp. 127.
45. "Systematic work toward 'standardized production' did not, however, form the first step in Bauhaus instruction. The synthetic program was introduced by instruction with experience with the material, the massing of impressions often appearing unimportant at first", Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, op. cit., Introduction second chapter.
46. Picon, Antoine. *Digital Culture in Architecture*, op. cit., pp. 127.
47. Johannes Itten (1888-1967). Painter, designer and Swiss writer, Itten was appointed as one of the first masters at the Bauhaus in Weimar 1919. Until 1922-23, he was both director of the preliminary course and master of form of all the workshops except for the ceramic, bookbinding and printing workshops. He left the Bauhaus in 1923. One of his major works was the book *Kunst der Farbe* originally published in 1961 (English version: *The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*). See also: Bothe, Kolf et al. *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern-Ruit, 1994 and https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/johannes-itten/index.html
48. "Since tactile experiments are registered purely subjectively, it appeared desirable to introduce a sort of check of individual perceptions in 'touch diagrams'", Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, op. cit., pp. 11.
49. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) was an Italian theorist, poet and editor, founder of the Futurist Movement. Well known as the author of the first Futurist Manifesto (II Manifesto del futurismo, Milan, 1909); he also wrote *The Manifesto of Tactilism* (II manifesto del tattilismo, Milan, 1921).
50. "Approaching the incorporeal is one of the major challenges of contemporary design practice. There were times - more innocent times to be sure - when this was done with very little self-consciousness and with sweeping brilliance; one thinks the work of Moholy-Nagy, the Constructivists, certain filmmakers from Eisenstein to Kubrick, Buckminster Fuller, Robert Smithson, the aesthetic-philosophical urbanist movements of the late 1950s and 1960s, etc., Kwinter, Sanford, "The Hammer and the Song", *ANY* n. 23, Diagram Works, New York, 1998.
51. "Besides de use of scenarios, diagrams may orient the designer among the various paths of evolution made possible by digital media. Because of their proximity to concept, and the suppression of unnecessary concrete details to which they proceed, diagrams are often perceived as pure mental schemes. This approach is inconsistent with the true nature of diagrams, namely the fact that they are inseparable from courses of action". Picon, Antoine. "Architecture and the Virtual: Towards a New Materiality", Op. cit., pp. 268-289.
52. "Documentarily exact photographs of material (tactile) values, the magnification of their forms of appearance, scarcely noticed before, inspire almost every observer - not only the handworker - to experiment with the tactile function", Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, op. cit., pp. 26.
53. "In the universe of mechanical Reproduzierbarkeit, the identification and, in turn, the meaning of forms depended on their identity. In the new world of algorithmic, or differential, reproducibility, visual sameness is replaced by similarity. Similarity assemblages, however, are not scientific notions, and are notoriously difficult to assess and measure. The classical tradition, which was based on imitation, tried to nail down a workable notion of similarity almost from the beginnings of Western thought. Computers engineers and cognitive scientists today are trying to do the same - for the time being with less acumen than their classical and humanist predecessors. Indeed, there is an understandable, albeit ironic, vindication in the fact that some of our contemporaries, baffled by the apparently infinite range of variations generated by algorithmic reproduction, now attribute to mass produced, identical copies some of the same nostalgic and auratic value that Walter Benjamin famously conferred upon premechanical, handmade originals early in the last century, when the theory first came to terms with the logic of identical copies". Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm*, op. cit., pp.101.
54. "The correct and creative application for the material clarifies the question of functional and ornament form". Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, op. cit., pp. 57-58.
55. "The fancied increase in value was mostly mere imitation of a once original arrangement (thereby losing its functional relationship); often mechanical repetition of one and the same form, by which an apparent - because purely external - arrangement was simulated." *Ibidem*.
56. "Space creation does not consist on putting together heavy building masses, or in the formation of hollow bodies, nor in the relative positions of well-arranged volumes. Nor in arranging alongside of one another single cells of the same or different volume content. Space creation is today much more an interweaving of parts of space, which are anchored for the most part in invisible, but clearly traceable relations, moving in all dimensional directions, and in the fluctuating play of forces". *Ibidem*, pp. 169
57. *Ibidem*, pp. 165.
58. "This interpretation of 'relative positions of bodies' - like space - for the creation of new space relations is fully expressed at the present stage of our scientific knowledge as 'material according to strength'. Its significance for actual architecture: relation instead of mass will in probability is left to the coming generation to work out". *Ibidem*, pp. 163
59. Vallye, Anna. "The Middleman. Kepes's Instruments", in DUTTA, Arindam (Ed.). *A Second Modernism: MIT, Architecture and the 'Techno-Social Moment'*. SA+P Press-Department of Architecture MIT, Cambridge, MA and London, MIT Press, 2014, pp. 144-185.
60. Kepes also moved to the United States in 1937; a year after moving from Germany to London, where Moholy-Nagy had relocated his studio. They worked together until Moholy-Nagy passed away.
61. See: Alofsin, Anthony. "American Modernism's Challenge to the Beaux-Arts" and Ockman, Joan; Sacch, Avigail. "Modernism Takes Command". In Ockman, Joan (Ed.). *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge, MA and London, MIT Press, 2012.
62. Walter Gropius, as aforementioned, became Chair of the Department of Architecture at Harvard University Graduate School of Design in 1938, where he taught with Marcel Breuer. After working together for a period of time, Gropius established his practice between New York and Boston. Ludwig Mies Van der Rohe did the same in Chicago and became chair of the Department of Architecture at the Illinois Institute of Technology for twenty years. Other examples of this Bauhaus exile which test the extensive influence the Bauhaus has had on the cultural production in North America since the beginning of the Second World War in Europe can be found in other Bauhaus members or connected figures as Hans Hoffmann, who worked as a teacher and researcher in California and New York; Annie and Josef Albers, who did the same in North Carolina; and Werner Dreyes, in St. Louis, or Rudolf Arnheim in New York.

63. "Where design and the professional education of architects were also articulated as a discipline of intellectual research, analysis and invention". Vallye, A., "The Middleman. Kepes Instruments", op. cit., pp. 146.
64. "Rejecting a focus on immediate industrial productions, MIT assimilated the liberal arts educational model at the undergraduate level and promoted basic science in graduate and post-graduate research. No longer a practical servant to industry, the Institute would dedicate itself to the broader and more abstract purpose of service to the nation. The transition involved a development of a new logic of instrumentality capable of articulating relationships between knowledge production and citizenship." Ibidem.
65. Kepes worked at MIT for thirty one years, from 1946 to 1977. "The educational program Kepes was invited to establish at MIT under the placeholder of 'drawing' was developed during his years of teaching at the New Bauhaus in Chicago as a course of Visual Fundamentals, and it was encapsulated in his Language of Vision, published in 1944." Ibidem, pp. 154.
66. Kepes, György, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1944.
67. "Gestalt psychology logy activated vision a creative process, rather than a static reflection of physical reality." Ibidem, pp. 154.
68. Kepes, Geörgy, *The MIT Years, 1945-1977*, Cambridge, MA, MIT Press, 1978.
69. Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*, Cambridge, MA and London, MIT Press, 1999. See also: Leach, Neil. *Camouflage*, Cambridge, MA and London, MIT Press, 2006.
70. Kepes, Geörgy, *The MIT Years, 1945-1977*, op. cit.
71. Vallye, A., "The Middleman. Kepes's Instruments", op. cit., pp. 162.
72. Eisenman, Peter, "Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media", *Domus* 734 (January 1992), pp. 17-24.
73. "The correspondence between the physical and the physico-cognitive environment that Kepes focused on articulating at the MIT was essential to the translation of professional skill into social value in the training of the citizen-architect." Ibidem, pp. 156.

Bauhaus
Digital turn
László Moholy-Nagy
György Kepes
Photography
Film
Materiality

Bauhaus vs Burg Giebichenstein. Two confronted models. Pablo López Martín

In 1911 a congress for the artists and craftsmen association known as *Deutsche Werkbund* took place in the small German town of Märl, belonging to the federal state of North Rhine-Westphalia. The grouping was founded in 1907 and had the ultimate goal of bringing German industrial production to the forefront of excellence. The objective of the congress was to discuss how to spiritualize the production of architecture and applied arts, whose decadence had a wide consensus. Its founder Herman Muthesius (1861-1927), architect, writer and German

diplomat intervened with a decisive speech titled "Wo Stehen Wir?" (*Where are we?*) It obtained immediate repercussion on the receptive audience. Among those attending the conference there was a group of young people, still unknown, composed by Mies van der Rohe, Walter Gropius or Bruno Taut, all called to lead the future of the German and the European architectural discipline during the following decades.

Muthesius had been assigned fifteen years earlier to the German embassy in London as a cultural attache. His mission was to study the keys to success of English industrial production, much more superior to the German one at a time, in order to be able to implant them in the architecture and applied arts in his origin country. Although in his speech of 1911 he acknowledges as something positive the ground already covered in such matters, as the sincerity of the materials used or the techniques of production¹. He also points out that the decadence of the present Man with regard to previous times lies in the loss of artistic sensitivity, being so more noticeable in the field of architecture. In the same century in which "constructive advances and technique pushed artistic activity toward higher and more magnificent tasks"², artistic sensibility had vanished with a formal expression blurred amongst the imitations of the past or "that greenhouse fashion" culminating in what he considered the monstrosity of Jugendstil or Art Nouveau. It was urgent to define a formal expression for the new German architecture without betraying the epoch's spirit.

In the eight years between 1911 and 1919, this group of young assistants captained the country's architectural avant-garde and came to occupy prominent positions in German institutions, clearly influencing the course of the discipline. These words penetrated deeply into a young Walter Gropius (1883- 1969) who led that challenge launched by Muthesius and turned it into a teaching project. In 1919 Gropius joined the old *Kunstgewerbeschule* of Henri van de Velde and the *Grossherzoglich in Weimar - Saxon Academy of Fine Arts* - to create a new school: the Bauhaus. In mid-April 1919, Gropius, newly appointed director, writes to his mother and informs her: "I have taken my place and in two days I have fulfilled all that I have proposed: the appointment of four radical artists in the cloister of the University and the authorization for my radical teaching scheme by the government"³. In his manifesto of the same date he makes clear what are the principles that will govern this new school will be:

"The aim of all plastic activity is to construct [...] there is no essential difference between the artist and the craftsman ... Architects, sculptors, painters, we must all return to the handicrafts! Let us desire, let us project, let us create the new structure for the future, in which everything will constitute a single set, architecture, plastic, painting and one day will rise to heaven from the hands of millions of craftsmen as a crystalline symbol of a new faith".

These revolutionary proclamations magnificently illustrated by the cathedral of

socialism by Lyonel Feininger (1871- 1956), temple of the new faith enunciated by Gropius, made a pamphlet capable of reaching young people from all central Europe. Many of them would abandon their formal and academic artistic education - a paradigmatic example of that would be Marcel Breuer (1902-1981), who gladly left the *Kunstakademie* in Vienna - to be seduced by the promise of a teaching and pedagogical experiment that was about to get underway. However, at this point one might wonder, was the Bauhaus really being the pioneer when establishing an equivalence between artists and artisans and making them work together with architects? Was there no other school that, in the heat of the congresses of the *Deutscher Werkbund*, would advocate the death of salon art and claim an art projected on previously constructed space?

Thiersch-Gropius. Biographical coincidences-teaching analogies

Among those attending the *Werkbund* congress in 1911, besides Taut, Gropius and Mies another young architect from Munich was also present. This architect was much less famous than his colleagues from the same generation, he was called Paul Thiersch (1879-1928). In 1915 - four years before the founding of the Bauhaus - he had already taken over the management of a School of Arts and Crafts in the city of Halle, a modest town in the state of Saxony-Anhalt on the banks of the River Saale. The school will take from 1921 onwards the name of the castle where it will be transferred to Burg Giebichenstein for good. This will be the name the school still keeps until today⁴. The centre had been founded in 1879 but it was only after Paul Thiersch's major renovation when the school became an avant-garde centre for the education in craftsmanship.

Thiersch became the centre's director after going through a selection process in which another seventy five candidates applied. He brought with him, a radical educational proposal that transformed the educational system that was being followed until that moment. Thiersch reformed the Halle handicraft school following the German Working Federation guidelines, inspired by the *Werkbund*⁵, turning it into a modern school of applied arts and established in a pioneering way a specific professional course in architecture and interior design which was not delivered in the Bauhaus until 1927, the period of Hannes Meyer in Dessau. Thiersch set the focus of training on the idea of a complete work of art around architecture, which implied, consequently, a certain collective creativity and the necessary interrelation of the arts. He implemented free classes in painting, graphic arts, sculpture and architecture, creating a centre that promoted plural formation beyond what any other applied arts school had ever done previously under its director ideology: "crafts and architecture have to be brought into a single unit."⁶

It is significant to say that the great similarity between the pedagogical objectives of both schools was linked to the biographical coincidences between their two founders. Thus, Paul Thiersch was born in Munich in

1879, just four years before Walter Gropius had been born in Berlin. Both of them were born into a well-off family with artistic and academic concerns, and were raised within a framework of clear urban nature. The parents of both of them were architects, and in Thiersch's case his uncle Friedrich von Thiersch, professor at the Technical University of Munich, was also famous for his studies of proportions in architecture. Gropius's father instilled in him the love for Schinkel, which they both professed -Thiersch and Gropius himself- and which also brought them closer to the preferences of Muthesius, an inescapable reference. They showed a predilection for simplicity and immediacy, and a rejection for the overloaded and sentimental architecture.⁷

Thiersch obtained a heterogeneous formation that was divided between different centres: he studied until 1900 in the Winterthur Technikum, then the following course in the Basel School of Arts and during the period from 1901 to 1904 in the Technical University of Munich. In the same way, Gropius distributed his education years between this same school and the one in Berlin. Their education in both cases was therefore purely academic, opposed to other relevant and contemporary figures of architecture such as Henri van de Velde, Richard Riemerschmid, Mies van der Rohe, or the next generations', Marcel Breuer. All these figures never had a specific education in architecture and they accessed to the profession going through the different scales that converged in it, beginning with the manual work on the material and the exploration of its capacities.

The regulated education for the discipline was based on treaties taken as a support for knowledge and learning commonly accepted in Europe. The Treatise not only heightened those historic buildings that had already been considered exalted and therefore deserved to be visited and analyzed, but ultimately, would also be those which became canonical and worthy of being reproduced. Buildings were therefore presented as purely abstract objects, products of pure composition and geometry derived from the systematization of buildings which treaties had previously analyzed. Thus, they were represented as a pure geometric construction unrelated to any location, context or materiality. Then, it was reassigned a material code to that purely intellectual exercise, returning it to a physical contingency. Learning architecture, which had previously been something completely related to the masters' work, had accepted a deep distortion: it had been replaced by the learning of architectural iconography.

The architects we are talking about had a completely opposite approach to the profession. Their first contact with the discipline was precisely because of the direct contact with materials: Breuer in the Bauhaus carpentry workshop where he worked indistinctly with wood and steel, Van de Velde through illustration and cabinetmaking, or in the case of Mies, with stone in the stonework of his father in Aachen. This condition will become, very evident in his latter writings and built productions, but especially in the first five projects that meant his definite

entry into modernity. His famous theoretical projects that will give him a relevant position in the European architectural panorama will be the concrete office building, the two glass skyscrapers, the brick country house and the concrete house. All of them emphasize - from their own statement - the presence of a material as the starting point. Since this was the original decision on which all others had to gravitate around in a consistent way: it was the prelude to a new way of designing that gives the material presence, fully physical but incorporeal, a predominant role.

However, as it has already been mentioned above, in spite of having a specific, regulated and canonical education in architecture, both Thiersch and Gropius developed a special sensitivity towards handicrafts with the conviction of finding there the projectual method of a new era. The new form that Muthesius alludes to would arise from the optimization of the capacities of each material, able to reformulate traditional types established by themselves. This simultaneous awareness in both Gropius and Thiersch for the decisive role of training as a tool for shaping a new form of architecture is difficult to understand as fortuitous. Most probably we will find in the fact that they both coincided with another figure of non-architectural formation and that would end, like the previous ones that we have seen, resulting from a decisive influence in the discipline: Peter Behrens (1869-1940). Behrens' training was also purely artistic through the Art Schools of Karlsruhe and Düsseldorf, where he also served as the director of the Kunstgewerbeschule (School of Arts and Crafts), and later led the architectural discipline in which he was self-taught.

After finishing his studies in Munich, Thiersch moved to Berlin where he held the position of director at Peter Behrens' office in 1906. Behrens soon discovered his talent through the drawings and watercolors he submitted as his portfolio to access the job. Behrens placed great trust in him not only relating to the internal tasks of the office but also in the management of trade agreements. However, after half a year there was a strong disagreement between them on the personal level that led him to leave the office:

"The requirements of Behrens came to surpass all human and personal consideration," he would accuse him of "terrorism even in the most insignificant things"⁸

Gropius would arrive at Behrens' office under the mediation of Kalr-Ernst Osthaus and accessed the office's managing director position - later shared with Mies - one year after it having been left by Thiersch. After three years under his tutelage (1907-1910), he left the office also because of major disputes relating to the issue of his independence. Thiersch would go to Bruno Paul's office in Berlin, where Mies had previously been, until 1910, the year Gropius embarked on his adventure as an independent professional. They both also joined the Werkbund the same year and they did it in an active way since Gropius soon celebrated several conferences on industrial production and Thiersch

began to teach part time in the Museum of Decorative Arts and in the Secondary School of Decorative Art.

Coherently, way we can also observe great analogies between their architectural productions. They are especially noticeable in their first creations as the Barn-houses that both will develop in the localities of Rittergüt Pölzigen and Mirosławiec in Pomerania, between 1912 and 1914. Also, we will find analogies in their interiors, installed in the refined Viennese taste in which both of them had been educated, visible both in the hall of the Dresden Decorative Arts Exhibition (1906) in the case of Thiersch, and in the lobby of the Fropus Leine building (1911), in the case of Gropius. However, such brilliant, audacious and premature interventions as the Fagus Factory (1911-1914) or the Werkbund exhibition in Cologne (1914) means a great gap between these two figures. While it is true that the hangar at Halle-Leipzig airport at Schkeuditz in 1926 is very much in line with what Gropius proposed in buildings such as the Dessau school itself, it is equally true that it arrived ten years later than the Alfeld factory for which Gropius became known. Thiersch was at that time very attached still to neoclassical legacies inherited from his Schinkelian education and Behrens residential architecture during the years he coincided with him, as can be verified in the Landhaus Syla in Niepölzig (Berlinchen) of 1912.

The Halle precedent

However, as it had already mentioned, this did not prevent Paul Thiersch, partly thanks to the mediation of Bruno Paul, to obtain the position as the director of the Halle School above a large group of aspirants, some of them as reputed as Josph Maria Olbrich, Wilhelm Wagner or Franz Schwechten. The new teaching program that Thiersch submitted prevailed over the other candidates and it already contained many of the ideas later attributed to Gropius. It is fair to emphasize that the ideas both of them learned from their master Behrens, were also very present. Thiersch had coincided with him in 1907, before his work in Dusseldörf, at the Kunstgewerbeschule (School of Arts and Trades) where Behrens had been the director since 1903 and where he ended up assuming the position of his assistant:

"The idea of the total work of art as a quality must start from the architecture. The concept should not be understood as a mere meeting of different artistic procedures (as it happens in an exhibition), nor as a concept close to decoration, which forces the conjunction of the different arts. It is rather the attainment of an outwardly perceptible effect that necessarily requires a specific relationship between them."⁹

Thiersch demands were clear from the beginning: it would be his exclusive responsibility the complete school organization as well the complete renewal of the curriculum. It would also be reserved to him exclusively, as a personal attribution and without restrictions, the hiring of professors specializing in decorative arts.

Gropius would be surrounded by a group of convinced individualists as they were Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Georg Muche Oskar Schlemmer, Paul Klee or Wassily Kandinsky among others, with a potentially permanent conflict of egos. In fact we have many examples of the various occasions when Gropius had to act as a referee between such a constellation of personalities. A risk implicitly taken as the least bad option because of the enormous talent treasured by his faculty: "We cannot afford a mediocre start," said Gropius¹⁰. However, Paul Thiersch surrounded himself with a praetorian guard much more loyal to the standards imposed by him in detriment to the artistic, rebellious and plural atmosphere that could be felt in the Bauhaus. In this way, he counted on artists closely linked to ideas established by the Werkbund as a guarantee of a certain uniformity in criteria: Gerhard Marcks, Benita Otte, Marguerite Friedlaender, in the first place and to be incorporated later, Erich Consemüller, Erich Dieckmann, Heinrich Koch, Rudolf Widelhain and Hans Wittwer.

One of the didactic proposals which has been commonly attributed to the Bauhaus - and which emerged from its manifesto of 1919 - is the workshop system by which all students, after passing a preparatory course of six months and a test of apprenticeship entered one of the workshops available in the school - stone and wood sculpture, weaving, typography, carpentry, metal, glass or theater - where they specialized in a trade for three years. However, in the Burg Giebichenstein School there were already professors in the workshop, such as Rudolf Baschant, Walter Herzger and Wolfgang Tümpel.

In other words, that Proclamation Manifesto text of the Bauhaus in Weimar in 1919 which encouraged its students to create "a new guild of craftsmen, without class distinctions that raise an arrogant barrier between the craftsman and the artist" and then added: "let us conceive together and create a new building of the future that will encompass architecture, sculpture and painting in one unit" was actually being implemented in another school since 1915 by another student of Behrens.

The Bauhaus' teaching group character had its direct correlative in the artistic amalgam that occurred in the school, mainly in its first time under the baton of Gropius. The Bauhaus stylistic itinerary it remained parallel to avant-garde Expressionism, De Stijl, Constructivism and New Objectivity - while in Halle school remained always close to Viennese decorative style, much linked to the liking of its founder. The faculty's monolithic character around his figure was also essential for Thiersch's School development, since mass migration of teachers to the new Weimar school - so feared by Paul Thiersch himself - would never materialize in the end. Moreover, the situation was just the opposite: when in 1923 the Bauhaus decided to make a clear commitment to education linked to industrial production in some members of the faculty, uncomfortable with the new drift taken by

the school, sought refuge in the Burg where the expression of the individual artist was still perceived as an estimable value.

Two irreconcilable positions

As it has previously been mentioned, the Halle school carried out an expansion of its workshops in 1922 with the definite move to the castle of Burg Giebichenstein, from which it would then take its name from that moment on. Each school's distinctive character goes through significant transformations and enlargements. The Bauhaus builds a new building whose appearance brings it closer to the image of an industrial factory, while the school of Halle seeks a medieval building to provide a shelter for students and artists who sought the beauty of the artisan's self-absorbed and ancestral work. At that time both schools were Germany's two artistic epicenters and they competed between them to place themselves at the forefront of teaching.

As the first chronicler of the school, Wilhelm Nauhaus (1889-1978) -binding teacher and author of the most complete monograph on the history of the institution tells us about the relationship between the two schools, it was close and agreeable. Students and visiting professors had a certain sense of brotherhood that led them to take part in the same events, exhibitions and fairs. However, from 1923 on, they took radically different directions and it is in this bifurcation of ways where we can find the reason why the Bauhaus would become a centre of universal influence and the Burg school a local and infinitely smaller influence. While the Bauhaus focused more and more on industrial production and on the unity between art and technique - according to Muthesius' acceptance as a union of mathematics and the sciences of nature¹¹-, Burg continued to focus on the single work or produced in very small series.

In the same way, many points of convergence between the two schools can be partly explained through the biographical coincidences of their respective directors - similar formation, same family education, same reference figures or membership of the same association of artists and Artisans. We could also attribute the differences between them to the disparity of their personalities. Behrens was able to appreciate something in one and the other and to admit them both in his select work group. The study of architecture, most desired by students and recent graduates of all those students in Germany at the time¹². While Thiersch convinced him of his talent through the magnificent watercolors that he submitted as a cover letter, we know that Gropius did not have a special talent for drawing but did have it as a speaker, ideologue and Group manager. It becomes understandable, then, Gropius felt more comfortable in the realm of pure ideas - almost Platonic ideas type - and instead felt more detached from the material contingency of artistic production: personal and nontransferable talent, Particular of the craftsman's selflessly dump on a certain piece. The artistic quota in his Bauhaus production could not be based on these values but on universal types that did not depend

on the artist's hand. Pieces of art should preserve intact such valuation although the intervention of the author was limited to the purely projectual action.

Thiersch, however, pursued more conservative positions, close to those defended by Henri van de Velde within the Werkbund, who ultimately came to defend the imperative need for individual contribution in the work of art so that it could hoard such Consideration, even if this came from new industrial techniques and language developed from them.

On returning to that Werkbund congress of 1911 this article was opened with, the two schools were only materializing via teaching proposals the discussion that the guilds of artists, architects and craftsmen were developing in the centre of their association. Muthesius's position considered as irrevocable three factors for the recovery of artistic sensitivity and a new formal expression in architecture: independence of aesthetics with regard to material quality, introduction of normalization as a virtue and abstract form as design aesthetics basis. These arguments were incorporated from the very first moment to the proposal of the Bauhaus which differentiates it from the work attached to the personal contribution of the artist promoted by the Burg Giebichenstein. The words of one of the first teachers at the Bauhaus about this issue, László Moholy Nagy, clearly explains it: "The single work, not the greater individual realization, must be imposed, but the creation of the commonly usable type, evolution to the standard"¹³. Walter Benjamin, would synthesize only a decade later (1936) what happened in his writing *The Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility*¹⁴. There he explains how the value of the work of art had undergone a shift in the same way press had done with books centuries earlier. The value was no longer in the object itself, - those codices elaborately executed - but in the content of the text, reproducible and arranged for its massive disclosure. The type, was the valuable thing and the Bauhaus was the leader of this change.

The Bauhasian proposal not only contributed to the most successful and lasting modern era portrait of all the avant-gardes and to establish the unification of applied arts to the service of architecture, but its fundamental contribution was to close the dialectic between industrial object and craft object by means of two non-written precepts but which become palpable through its production.

On the one hand, the new forms would be the consequence of physical capacities optimized expression of new materials rather than the subjective expression of the artist, and above all a displacement of the artistic content out of the object. From the Bauhaus on, it will be commonly accepted that artistic content no longer resides in manual contribution from artist's skill, - until now understood as an addition to the fulfillment of the function but as something inherent to the very development of its function. The industrial object can be considered artistic because artistic content

will no longer reside in the manufacturer that produces it but in the type that sustains it. A Copernican turn of the object to the project that will mean the development of Applied Arts to Industrial Design, a real precedent for the modern movement.

Both schools' different positions were only the evidence of the great disciplinary discussion that divided the guilds of architects and craftsmen in Germany at that time. The US industrial takeoff at this time is largely due to the American Taylorist pragmatism and did not immerse themselves in this kind of debates. The break within the Werkbund soon moved to the Bauhaus and part of the teaching staff - such as Gerhard Marcks, Marguerite Friedlander and Wolfgang Tümpel, or the paradigmatic case of Benita Koch-Otte, who together with Gunta Stölzl had been one of the most renowned students in the School - decided, due to the clear decision taken by the school about this matter, to abandon and move to Burg. Johannes Itten, responsible for the initiation course at the school and one of its mythical founders, also abandoned it years later for the same reason. However, the story would end up evidencing that the way followed by Burg was destined to be forgotten. Today, Burg Giebichenstein School remains one of the most important artistic training centers in the country with an extensive training programme hardly comparable although to its elder sister since its influence was very local and its production never had the historical recognition. On the other hand, Bauhaus would only exist until 1933: a fire burnt it down very quickly due to its intensity. The Bauhaus managed to transcend its own status as a school to reach the status of myth, and managed to find a worldwide acknowledgement and recognition to this day.

However, the modern movement that has reached our days is due to a generation of artisans coming from all work scales and of many different offices. The contribution of an educational co-creation project involving architects, designers and craftsmen around architecture as a physical support for their production, as well as learning the workshop as a step prior to any artistic development - whatever the discipline scale to be faced - is attributable to be fair, to Paul Thiersch and his small and unknown Burg Giebichenstein School.

1. As Pevsner points out in *Pioneers of Modern Design*, it was a distinctive sign of those times that the progressive depletion of the production of objects as a consequence of a misunderstanding of the possibilities that mass and industrial production could offer: "Thanks to the new machines, manufacturers were able to launch thousands of inexpensive items using the same time and cost as was necessary to produce a single well-made object. Nature of materials and technology."

2. Taken from Muthesius' speech "Wo Stehen Wir?" (1911), which appeared transcribed the following year in the *Yearbook of the Werkbund* (Jena 1912). The translation offered by José Manuel García Roig has been taken. The "Deutscher Werkbund", technique and culture: the German debate in the "werkbund" through the texts. *Journal Notebook*, no.3 1995.

3. ISAACs, Reginald R.: "Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk" (Walter Gropius. The man and his work) . Berlin: Mann, 1883, p.212.

4. The production of this school and its relevance in the pedagogical revolution of the arts in Europe was shown at an exhibition in 2011 at the National Museum of Decorative Arts in Madrid under the title "Bauhaus and Burg Giebichenstein. Education as a model".

5. The influence of the Werkbund became notable in the German academic world, and at this time many renovations took place at the top level of artistic education centers throughout Germany: Peter Behrens was directly responsible for reforming the Düsseldorf Academy, Hans Poelzig the Breslau Academy, Bruno Paul of the Higher School of Berlin, Otto Pankok the School of Arts and Crafts of Stuttgart, Henry van de Velde was in charge of Weimar.

6. DOLGNER, Angela. "Burg Giebichenstein: die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart" (Burg Giebichenstein: Halle School of Art from its beginnings to the present). Moritzburg National Gallery: Burg Giebichenstein - University of Art and Design of Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1993 p.215.

7. As Gropius recounts in a letter to his mother dated January 1919 and recorded in: ISAACs, Reginald R.: "Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk". Berlin: Mann, 1883, p.38.

8. *Idem*, 217.

9. Peter Behrens quoted by Gabriele Bryant in "Peter Behrens and the problem of the total work of art at the dawn of the twentieth century". This essay corresponds to the verbatim transcription of the lecture given at the Superior Technical School of Architecture of Madrid, March 13, 1996, translated by José Manuel García Roig.

10. Letter from Walter Gropius to Ernst Hardt of April 14, 1919, collected at ISAACs, Reginald R.: "Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk". Berlin: Mann, 1883, p.208.

11. Idea expressed by Hermann Muthesius in his 1912 text "Wo Stehen Wir?" The text content corresponds to a conference developed by Muthesius at the annual meeting of 1911 and published in the *Werkbund 1912 Yearbook* (Jena 1912).

12. Let us remind a young Le Corbusier also moved from his native Switzerland to Düsseldorf to work under Behrens.

13. MOHOLY NAGY, Lázsló. The new vision and review of an artist. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963, p.29. Original title in German: "Von Material zu Architektur". First edition in German in 1929.

14. BENJAMIN, Walter. The work of art in the era of its technical reproducibility. Interrupted speeches I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

**Bauhaus
Burg Giebichenstein
Gropius
Thiersch
Crafts**

Scharoun. From refined composition to violent ugliness

Antón Capitel

1. It could be said that the first approach by young Hans Scharoun to expressionism implied the search of an aesthetic and formal alternative both to the academic and classical tradition and to its modern sequel, the "New Objectivity". And this is how his career was born; that is, supported by expressionism. From that time (1919-1921), some drawings without an exact function and some competitions are well known, such as the square for the Cathedral in Prenzlau (1920) and the cultural center of Gelsenkirchen (1920), among others. In all these works, Scharoun used an intense eclecticism of Gothic nuances and a new language that seemed to follow the path of Bruno Taut. In a following competition, the Königsberg Stock Exchange (1922), an exaggerated biologist floor plan was combined with an outside

appearance that seemed to align with the moderate approach of Mendelsohn. In the famous competition for the office building in Friedrichstrasse (1922) Scharoun seems to align now with the organic and sculptural manner of his friend and teacher Haring, or, if you like, he begins to develop now his own, more mature approach. In any case, Scharoun was researching a lot, as it was demonstrated by the fantastic drawings of 1922 and 1923. A new shape, a new aesthetic; in short, a new architecture which aims to take expressionism forward, in a personal way, confronting it directly with tradition and rationalism.

However, relatively soon, in 1927, when confronted with the commission that Mies van der Rohe gave him for the *Weissenhofsiedlung* in Stuttgart, Scharoun designed a hybrid house, which adopted to a certain extent the language of what would later be called the International Style. Still, he did not adopt its more generic and systematic features - those of what we might call a new classicism, but he filled instead the work with details, nuances and organic elements. In his following work, the model home for the exhibition Garden and Industry (1928), the approach to rationalism was even greater, even if the organic and expressionist nuances did not entirely disappear. It can be said that the realistic attitude maintained on these two occasions was similar to the one adopted by Mendelsohn when he gave up his formal fantasies. These fantasies were displayed in the Einstein Tower in Potsdam (1920-1921), but then Mendelsohn began to work in a mixed, more practical manner, closer to the opportunities given by client commissions. This approach began with the Berliner Tageblatt Building (1921-23) and gave birth to one of his masterpieces in the "*Schocken*" department store (Stuttgart, 1926-28). Mendelsohn's way of doing spread largely throughout the Western world, generating almost a style in itself, although it was certainly something intermediate between expressionism and rationalism.

The first heyday in Scharoun's work (1928-1933) happened immediately after the early works described above and it precisely preserved this hybrid style, although in a bright and personal way. Scharoun applied this style to works as important as the Wohnheimasylum in Breslau (1929), the residential buildings in Kaiserdamm (Berlin Charlottenburg 1928-1929) and in Hohenzollerndamm (Berlin Wilmersdorf, 1929-1930) and a housing estate in Siemensstadt (Berlin, 1928-31). To these projects we may add the Schminkehouse (Löbau, Saxony, 1930-1933). These works are all of very good quality, so a thorough analysis would be very long and tedious. We will therefore only look at an important formal and stylistic feature common to them all: their highly refined formal realization, very successful and beautiful. Scharoun achieves in these works, in the opinion of the author of this text, one of the most sophisticated linguistic niceties of modern architecture. Such refinement shines in all of them, but its verification is easier to appreciate on the facades of two housing estates, those of Kaiserdamm and Siemensstadt.

The compositional and even volumetric variety shines on them with an extremely intense light and both the originality of the composition and the refinement of the different elements and the house as a whole achieve extreme value. Let us note down for later this important feature; or this great achievement, as it could also be defined.

2. In 1933, the Nazi triumph began to complicate Scharoun's career. His position worsened –like that of many others– in 1937, with the “*Degenerate Art*” exhibition held in Munich and with the Nazis' mockery of the *Weissenhofsiedlung* in Stuttgart. Consequently, Modern architecture was condemned, affecting both official and private commissions.

This phobia is extremely curious. Why was it thought that modern architecture could be an enemy of National Socialism, a regime that precisely boasted of modernity? Was it only due to the decadent and petit bourgeois taste of Hitler and some others, which was to be imposed and ended up, rather stupidly, condemning modern architecture? It is clear that modern architecture was largely protected by Mussolini, although he did not renounce to classicism, which either pure or hybrid, was much more qualified than the German version. More often than architects, lay men have tried to assign ideological labels to architecture, and still do so, supported by certain historians and critics, not informed enough. The truth is, that all this seems quite ironic and even quite ridiculous.

In fact, it can be argued that Gropius and Mies, as well as some others, did not go into exile for political but for architectural reasons. They did not care about becoming great architects of the regime, as it has been fairly proven. According to Blundell Jones (an expert on the topic and his biographer), Scharoun was not exiled because he had few contacts abroad, because he did not know English and because he still had several commissions for individual houses. Nevertheless, the Nazi regional authorities only approved vernacular or classicist projects, which encouraged the generation of extremely curious hybrids by Scharoun, completely different to the above mentioned architecture.

He thus returned to expressionism, even more intensely than before, and combined it - or juxtaposed it - with traditional architecture. Scharoun generated some monsters with this mixture; and I use this word without any kind of contempt, quite the opposite, I only try to define with it some architectural products that would have probably delighted Robert Venturi, or at least would have been good examples of his most famous and important book. I am referring to some cases as bizarre, monstrous and interesting as Further house (Weidhaas, 1938-1944), Moll house (Berlin Grunewald, 1936-1937), Pflaum house (Falkensee, 1935), Mohrmann house (Berlin- Lichtenrade, 1939), or Möller house (Zermützelsee, 1937). All these projects were disguised as vernacular towards the outside, especially around the access and those parts that could be seen from the road, with their pitched roofs and traditional elements. But at the same time, they were all invaded by an

intense and incisive expressionism, present in the distribution and interior space and sometimes, at the back of the building. This is a peculiar and interesting collection, in which Scharoun used ugliness in a conscious way and for the first time, and which demonstrated that humor can be included in architecture and political resistance. Scharoun's formal skills and creativity were able to overcome administrative problems, and perhaps started a new way of seeing and a personal vocabulary that brought expressionism up to date, it would have a major influence after World War II and the defeat of Nazi Germany.

3. During the war years (1939-1945) Scharoun did another series of fantastic drawings, which gave free rein to a late, attractive and personal expressionism. It can be said that these drawings were closer to ugliness than to compositional exquisiteness. But it would be a little later, during a long period of time (1956-1965), when Scharoun's work on open blocks of collective housing would cause a drastic change in the aesthetics of his residential projects. At least if we compare them with the elegant compositions of buildings in Berlin from the end of the 20s, to which we have referred above.

Did Scharoun try to represent the world in a more adequate way than the brutalities and political and military tragedies? We do not know. However, looking at the plans of North Charlottenburg (Berlin, 1956-61) it would be tempting to assure that the feismo practiced in collective housing during that time responds to the intention of transferring organic ideas to buildings, more than a representation of the world. And the ugliness exhibited in the external volumes was above all about transferring a figurative field that was already greatly present in Scharoun's expressive floor plan design. However, this ugliness from the external volumes also took other intense nuances; for instance, those of architectural realism, never practiced before, and that could be related to the coetaneous Italian neo-realism. In this sense, there are interesting similarities between the ugliness of Scharoun and Ridolfi, for example.

The twists and curves that the open block should have, according to Scharoun, were already present in Siemensstadt, as it was mentioned before. Although we notice how these geometries, including straight and conventional lines, were exploited as an expressive material, with extremely refined results of great elegance.

However, the twists that are now intensified in North Charlottenburg do not aspire exactly to define the urban space in general, as it happened in Siemensstadt. Belonging to a generic type, the open blocks display two different and rather convoluted configurations, defining two series of smaller scale urban spaces. It seems that these buildings are almost like living things, rather than architecture, because their floor plans have edges like fish scales, light inclinations between sectors, complex ends... They are organic, in sum, and their abstraction seems to have moved from geometry to the animal kingdom. They are even different among each

other because of that, in order to manifest the similar nature of the species and the difference that characterize each individual.

Still, the blocks are certainly less radical if we read them as volumes, since they absorb many architectural conventions, those which had precisely made us talk before about realism. They exhibit a harsh look, with few formal resources. They seem to display the ugly and not too orderly condition that corresponds to functional requirements. They seem to claim that they are not beautiful and useless, or beautiful but full of disadvantages, but on the contrary, that they are ugly and effective. This is an exaggeration, but it explains well what the author wants to communicate.

Many other housing states are similar. The Romeo and Juliet complex, in Stuttgart (1954-59) is also composed of two different organisms, this time a tower and a curved block that nearly form a courtyard. The floor plans remain radical; disorder shines in them, just as much as the absence of pure geometry normally assigned to the functional aspects. The terraces are projected outward in an aggressive way. Volumes accept the most banal conditions for the position and shape of the openings. Further linked to a diversity of colors, elements and end profiles, these openings seem to return to the search for a highly expressive volumetric condition, but at the same time extremely rough, even close to the unpleasant. Today we have already 'tamed' these images, but I remember well their violence and rarity when I first saw them, as a student, still close to their original birth. I found them so unusual and provocative, very surprising indeed.

The truth is that in these and other works Scharoun sought and achieved a new style, extremely personal, based on organicism and on its derivative feismo, as if he was seeking a change that would definitely ridicule the compositional conventions of refinement and elegance of so many European architects, rationalists or not, from a previous or contemporary time. In this regard some other examples could also be mentioned, the Salute Tower (Stuttgart-Fasanenhof, 1961-1963), the Zaber-Krüger-Damm complex (Berlin - Reinickendorf, 1966-1970), the Orplid in Böblingen (Stuttgart, 1971-73), and the RauherKapf, also in Böblingen (1965). The compilation is just as complete as unique and expressive.

In Scharoun's school buildings and projects (Darmstadt, 1951; Geschwister, and Marl-Drewer 1958-1962, 1960-1971) a biologist and functionalist approach is preserved, as well as the use (and abuse) of diversity for formal elements, and even the picturesqueness and assimilation of the building to a town built over time. But despite all this, and although these schools may be considered relatively homogeneous in stylistic and purely formal aspects regarding the housing states mentioned above, it can be said, however, that ugliness and figurative violence have almost disappeared. It seems as if the increased complexity required by a school, when building a more comprehensive and complete formal vocabulary, had found a consistency

that makes things less harsh, less violent, but still even more plastic.

4. There would be only one question left: auditoriums and theaters, true masterpieces that either built or not, allowed Scharoun to perpetuate expressionism with boldness and good fortune. The second version of Kassel Theatre (1952-1953) took to the extreme a biological, functionalist condition, composed of many different elements, formally incoherent and not unitary, however it did not exploit ugliness that much. In this project, in Mannheim (1953) and in Wolfsburg (1965-73, built), Scharoun's formal talent and originality, as well as the successful relationship with the context, outstand more than formal extravagance or violence, although we are still moving among architectural products very closely related to the previous group.

In the great masterpiece that made him become part of history, the Berlin Philharmonic (1956-64), things are more complex and therefore, more interesting. The great music hall, free as a boat, stranded on screeds and supported by posts, has one of the best interior spaces of modern architecture, if not the best. The great expressionist cathedral was built at last, and its space seems to sail towards the sky. The experience of music inside this hall is the best representation of the sublime. Gothic or Renaissance cathedrals went just as far, but no more. The influence of this auditorium was made evident very soon after and will probably never disappear.

But the outside is different. As in housing, the exterior face of a building is the rear side of the interior, and thus especially hard to tackle. And it is here where Scharoun's *feísmo* emerges, in a bright way: formal chaos, material chaos... The bright expression of the interior space is translated without any intermediary to the outside and hence the *feísmo* is established as its only defense.

Something similar happened with cathedrals and in general, with churches. The interior space of the church is pure, but it needs a facade, an external volume, and many times this need has generated a fake addition, a juxtaposition of varied quality. Churches were disguised to appear as churches from the outside, and they did so by adding porticoes, towers, façades...

Auditoriums and theaters are just as churches, a pure interior. But Scharoun did not want to use intermediary elements here to solve the outside (that is, its particular and strong formal requirements), as it often happened in the religious buildings and theaters. In the Berlin Philharmonic, Scharoun tries to reflect the interior towards the exterior in an almost pure way, and thus inconsistency and ugliness are presented as the only possible tool to achieve such goal.

Between interior and exterior it can be said that the morphological world is the same, or nearly the same. However, as explained above, the character changes, due to the fact that the exterior must be conceived as something

derivative, dependent on the interior, the latter of which stands as the main actor that determines everything. And since the interior is the great cathedral of music, the complex expressionist language is not transmuted into ugliness, but on the contrary, into refinement. A common language produces in this case an opposite effect. The ugliness is outside, in an image that appears to be somehow temporary, random, as if it could be no matter how. And to a large extent, this is true.

5. There are still more things to be said about Scharoun, above all, about the great Library at Berlin Kulturforum (1964-1979), built in front of Mies' Museum and Scharoun's own works, the Philharmonic and the Chamber Concert Hall. This building is extremely and voluntarily complex. Scharoun seems to be proving that geometry and order are hardly necessary, that formal unity is useless, and that aesthetics can do without conventional canons... Can we find ugliness here? It is not entirely clear.

Perhaps this building, even more than the Philharmonic, transcends the present dilemma completely, having more important things to worry about. Among his most appealing lessons: being inserted in a city of open blocks while creating an intensely urban building. The grand facade to the south, slightly broken, along with the west facade, shape a convex element that encloses a concave piece, the latter of which opens towards the street, almost like a courtyard. This South facade, the simplest of all, is very compositional and, in this sense, highly refined. The concave part proudly exhibits chaos, inequality, disunity, linguistic collage, a direct relationship with the functional program and its diversity... but also makes the access possible, opening towards the city. The powerful urban gesture – order and subordination to the limit, on one side, and freedom and disorder on the other – seems to follow Alvar Aalto's lessons. Perhaps Scharoun, even if rather older and so confident, looked up to Aalto, I do not know. Aalto, of course, did look in the opposite direction. King of refinement, Aalto was not tempted by ugliness, but, observing Scharoun, he did ventured to look into the abyss.

Composition, at last. Fancy or ugly. And all its intermediate levels and alternatives. But composition in the end, a completely unavoidable word and action, still feared by so many. Could decomposition exist, an attractive term made up by Eisenman that he never managed to clarify? In that case, wouldn't it be actually a variation of composition, the same way that ugliness is nothing more than a variant of beauty?

Composition
Refinement
Ugliness
Beauty
Scharoun

Anti-kitsch uglism Óscar de Castillo

The classical, concept as well as many other concepts in aesthetics and philosophy, has acquired, with the passing of time, a polysemy such that its use requires a previous demarcation of its meaning. In the case of classicism in architecture and in the theory of the arts, this term may range from the use of a formal repertory derived from the Greek-Latin antiquity – the concept of the classical employed, for instance, by John Summerson in *The Classical Language of Architecture*¹ – to the idea of classicism as a cultural stage, recurrent in history, often conceived in opposition to the Baroque, and characterized, in the end, by a stable correspondence between language and the world that it intends to represent. In the present text, this second idea of classicism is the one we will be using here.

This univocal relationship between words and things, characteristic of the classical periods², is correlative with specific states of the soul: the ability of language to represent and think the real creates a confidence in reason and in the ability of Man to model his environment according to his being, which favours a sense of familiarity with the world, a "feeling of being at home", in Heidegger's words. The opposite pole to classicism, the Baroque stage, will be characterized by the so-called "ruin of representation"³, a phenomenon that, unleashed by a progressive mistrust in the ability of language – and, therefore, of reason – to think of the world, promotes a peculiar and specific pathos, that can be found time and again in times of crisis and uncertainty, from medieval Millenarianism to the present postmodernity – which is already a commonplace to describe as *neo-baroque*⁴ – including the *fin de siècle* or the 17th century baroque⁵.

With no need to fall into any form of historicism à la Spengler, it is possible to observe how, throughout history, repeated with some frequency, and in different versions, an alternation between classical and baroque phases, takes place after a similar succession of civilizations and archaic styles. It is after a more or less long period of development, that they turn into classicisms, brief zenith from which they drift to mannerisms and baroques, which, after reaching the extreme of the dissolution of forms, generate neoclassical reactions and start a new cycle.

The classical temper produces artistic forms that cannot help expressing an essentially optimistic view of the world. The classical form is a unitary form, transparent to its reader, it is the form of homogeneity, coherence and continuity, in which the parts

keep clear and understandable relationships among them and with the whole. In architecture, this stance has meant a call for simple geometrical forms and proportional systems that ensure that kind of unity⁶, incorporating thus, in the conception of the work mathematical thinking, as the summit of rationality and the confidence of Man in the harmony between his intellect and the world. A modern example of this classicist perfection is, in general, the work of Mies van der Rohe, of whom Peter Smithson said that “his isolated buildings reached such level of perfection that a theologian would have assured that they were divine objects”.

The authors that have posed the question of the evolution of forms seem to coincide in the brevity of this midday of human thinking and its artistic manifestations. In the zenith of classicism, reached after the gestation of the archaic period, the repertoire of the style achieves an ephemeral moment of equilibrium⁷. Soon, however, the possible combinations, virtually contained in the defined elements and rules⁸, become exhausted: the style turns into formula, recipe, and the commonplace mode for artistic production, always present to a greater or lesser extent in any cultural period⁹, taking the lead over genuine creation. This is the phase of Mannerism, which in the case of the classicism of Latin origin leads, after *Baroque and Neoclassical*, to academicism –such as the *Beaux-arts* in France or the English Victorian architecture– as final dissolution. If this scenario is maintained, once exhausted the possibilities of the systems, the artistic activity gets doomed to the copy of itself.

The early exhaustion of the virtuosity of the styles in their classical stages is conditioned both by the univocity of language in those phases and by the very essence of the classical nature, characterized by its immediate relationship with things. Both factors are, in fact, aspects of the same issue: if language and categories represent reality closely, both become transparent, their work of *mediation* is not perceived any more, and therefore, the link between mind and universe seems *immediate*. The classical solutions are the direct, simple, “natural” solutions, with neither artifice nor artistry, characteristics of the univocal correspondence between language and world. However, the space of such solutions, established by the immediate need, is limited, as well as the elements and combination rules that generate them, that. As supposedly “true” and “necessary”, they are certain, unique, absolute and eternal, characteristics which restrict even more the possibilities. Think, for instance, about the apodictical, almost sacred, sense that classical orders have had in architecture for centuries, or about the requirements of formal coherence as a response to the “nature” of human perception. Besides, if language reveals its distance from reality, its radical opacity, if every attempt of laying the foundations shows the impossibility of reaching solid ground even in those disciplines that looked like the unshakable rockbeds of reason –such as mathematics–, it turns out that there is no such thing as “true” and “necessary” solutions,

and therefore, the very idea of classicism as truth or nature is questioned.

The ruin of representation and the loss of confidence in language attack the paradigm of unity homogeneity and coherence also at a different level. When the world, far from being apprehensible by language, turns into an alien place, unknowable, even unthinkable, and therefore chaotic and irrational, the classical personality that feels “at home” in the world derives towards the baroque temper and its peculiar existential anguish. The unitary work of art, far from expressing the *Weltanschauung* of its present, turns into the parody of a way of thinking that has become naïve, insufficient, a bitter memory of an irredeemable lost paradise.

The exhaustion of the formal spaces of styles, the impossibility of a generally accepted “truth” in which to find a classical attitude, and the existential anguish characteristic of the advanced cultural stages –all of it, linked in one way or another to the crisis of referentiality– encourage the exploration of formal strategies that are not based any longer on homogeneity, continuity and coherence. However they take collision, dissonance, fragmentation and juxtaposition as formal principles, opening new possibilities beyond classical unity, suggesting new forms that are, moreover, more in line with the characteristic subjectivities of advanced stages of civilization: *ugliness*.

In aesthetics, the ugly has been often conceived as a defect or want of unity. Thus, for Friedrich Schiller, “the link between the constitutive parts in a whole presupposes a dominant force to which the forces of the constitutive individual parts are subordinated. The preponderance of the dominant force is distinguished of the preponderance of the subordinated forces, and we call that beauty, perfection, etc; to this, we call ugliness, decadence, imperfection [emphasis in the original]”¹⁰. Closer to us, for Theodor W. Adorno, “dissonance is the *technical term* for the reception through art of that which both aesthetics and naivety call ugly [...] According to the *usual aesthetics*, that element is *opposed to the formal law that dominates the work* [...] In the ugly, the formal law capitulates for impotence [italics mine]”¹¹.

The opening to new formal spaces requires the resorting to dissonance, that is to say, the acceptance of forms that infringe the rules of harmonic unity –the alternative of inventing a style ex novo, with its own elements and rules of composition, is far more costly and uncertain–. The use of dissonance opens a way that leads hopelessly to the complete dissolution of unity, going through every possible stage between the starting point of organic unity and the juxtaposition of fragments as the final point. To understand this process, it is necessary to consider what follows: the concept of the ugly as a rupture of unity only takes into account the formal proprieties of the object, without considering the role of the subject in its appreciation. However, since Kant, it has been understood that the ugly or the beautiful resides more in the subject that contemplates than in the

contemplated object –these categories are, therefore, historical and cultural variables–, although they lie at the same time in the formal characteristics of the object. Therefore, dissonance, which is difficult to accept at first, ends up being assimilated by the subject. The eye or the ear end up accepting it, which leads to the search of even greater formal transgressions, and therefore leads towards a progressive dissolution of unity¹².

This process is well exemplified by the work of the musician Arnold Schoenberg. The exhaustion of the classical space of forms and the insufficiency of classicism as an expressive form becomes evident in the world of musical composition between the end of 19th century and the beginning of the 20th. Because of this, many authors will turn towards dissonance, leaving progressively behind the principles of traditional harmony. Schoenberg, in his early works, will practice a gradual introduction of dissonance, as it can be appreciated in his *Transfigured Night* (op. 4), a piece composed in the Wagnerian wake. Besides, in the case of this author, this is accompanied by a critic to the “natural” character of the classical rules, that is, to the postulate that sustains the affinity between the tonal system and the nature of the human ear, a principle that served to legitimate that system throughout history; by contesting the naturalness of the tradition, its arbitrary and conventional character is revealed, justifying the proposal of alternative structures. This even greater resort to dissonance questions the need to solve the tensions concerning tone, and ends up leading to atonality, that Schoenberg will practice in works such as *The Happy Hand* (op. 18) or *Pierrot Lunaire* (op. 21). Later on, this author will develop his own composition system with dodecaphonism, with which he opens a new space independent of the traditional forms¹³.

The final stage of the dissolution of the classical form is the *collage* or assemblage. This is a composition strategy consisting of the inharmonic juxtaposition of uneven fragments, in which every will to reach a homogenous and coherent unity is abandoned. In modernity, it is often considered the step from Analytic Cubism to Synthetic Cubism, as the moment of the invention of the assemblage. In this first form of *collage*, the so-called *papiers collés* are introduced in the canvas; they are newspaper cuttings or other materials taken directly from reality and superimposed to the hand painted parts. Schoenberg’s dodecaphonic series can be regarded as their musical counterpart; in architecture, we find parallel attitudes, for instance, in the work of Hermann Finsterlin or in some proposals of Russian Constructivism and, later on, in the work of Hans Scharoun or Frank Gehry. Assembly is, really, a formal strategy shared by the different arts, as all of them show the same problems regarding the expressivity and exhaustion of the systems. In our days, the form that incarnates best these principles is video-art, where objects are organized as a series of disconnected fragments, in which the most varied contents follow one after another without transition. Mass media, as a commercial drift of video art, adopts these

procedures and, in their ubiquity, educate or form the spectator's look, establishing a way to experience the work of art akin to the way in which the advertising sequences are watched on TV. In this way, through video art and media, the *collage* form is generalized either from the production's side or the beholder's side, and therefore it can be considered as the proto-artistic form of our time¹⁴, in a way unlike the theatre of the 17th century Baroque¹⁵.

Besides, the use of dissonance has a clear expressive will. Modern Movement in architecture was a timely –and characteristic of these cultural stages– reaction to the Baroque that, as was earlier pointed out, was the *fin de siècle*, and was brought up as a form of classicism. In it the characteristic features of the classical language, can be distinguished: the use of a restrained formal language, rigorous, inspired in the abstraction of the pictorial avant-garde, the will to limit oneself to solutions that answer in a strict way to what is necessary, the refusal of the arbitrary and the irrational, even when the work is intended to have unique interpretations, predetermined and controlled. That in the case of architecture consists in the reading of the –supposedly univocal– correspondence between form and function.

(It is surprising to see the fact that these attitudes were brought up in the field of architecture when, at that time, in the field of literature creations so characteristic of advanced cultural stages, so baroque, polysemic and allegoric appeared, Examples of which could be as can be the works of Joyce –Ulysses is published in 1922–, or other that were so disillusioned by the power of reason as the philosophy works by Ciaran¹⁶).

However, this new classicism ends up being culturally unsatisfactory in a scenario of social crisis worsened by globalization, the progressive rationalization of life, the twilight of social-democracy and its promise of a better world –that repeats in an exact way the collapse, in the 17th century absolutism's vanish, of the hopes of progress awakened by Renaissance¹⁷–, the inability of classical reason in the complexity of the present and the continuous bombardment of cultural discourses by the mass media and the industry of culture. The appeal to Classical reason, to the trust in science, the omen of a reconciled world represented by the unity of coherence and homogeneity, embodied in the work of modern classicism, can only alienate the subject immersed in this agitated world. This, together with other factors¹⁸, unleashes the change of paradigm.

This new paradigm, on the positive side, will give answer to the new stage of civilization with proposals that react to modern sensitivity and abandon the classical unity, making a criticism of the existent one in an emancipatory way, and proposing new ways of life with more freedom and more in accordance with the world of today. Relating to this, we find, for instance, the early works of Frank Gehry, more specifically, his own house in Santa Monica¹⁹, with the use of industrial materials, its composition based

on a juxtaposition of fragments and the use of DIY construction techniques. On the negative side, the break with modernity will drift towards more “spectacular” architecture –in a Debordian sense, characterized by its pure visuality of fast consumption, the use of production procedures akin to those of the industry of culture – in which it is immersed in – and, in the end, by its connivance with the ideological postulates of the new economy.

(It is not possible, however, to see Classicism or Baroque as positive or negative categories *tout court*. Not just due to the ambiguity of these concepts, but due to the fact that they refer to realities with very different nuances, and also that, as everything which is human, they show both lights and shadows. The Classical tends to be associated to the conventional, the conservative and, in short –as it will be argued later on– with *kitsch*. Other classicisms appear as a timely and healthy revulsive when the pendulum of history reaches the extreme of the Baroque. Classical is what we could say Loos was in his attacks to ornament and the *Secession*, in his will of aesthetical –and, therefore, ethical– regeneration of the decadent Wien of the decline of the Austro-Hungarian Empire, or the Purism, in his attempt to overcome Cubism that, after its revolutionary moment, became ornamental art, a copy of itself. The adjective “classical” can be applied to such unlike authors such as Stravinsky, in his post-Wagnerian return to traditional forms, or to Schoenberg, in his proposal of a new composition system freed from the restrictions of the harmony implemented since 16th century and so overcoming the exhaustion of its virtualities. It can be said the same about the Baroque: its ability to free itself from the limiting categories of Classicism should not be underestimated, its ability of “de-territorialization”, in the words of Deleuze and Guattari. But, at the same time, we have to be aware of its dissolutive negative moment, in which art becomes superficial, empty content-wise, full of arbitrariness, as in the final stages of Rococo; since, as Benjamin already pointed out, “it cannot be disdained the danger of leaving oneself fall from the heights of knowledge to the immense depths of the Baroque mood”²⁰).

The abandonment of the unity of Classicism together with the loss of a univocal language in the crisis of referentiality in the present explains the allegorical character of the postmodern²¹ work of art. Again, it is advisable to set the limits to the meaning of the term “allegory” as referred to here. It is not so much a formal structure conceived as a set of interrelated metaphors, but rather a dynamics of language that comes from the ruin of representation. Charles S. Peirce named “illimited semiosis” the process by which some significant refer to others in an endless chain that never reaches an ultimate foundation, since the definition of a referent or sign is always another referent or sign²². In an advanced cultural stage, every term of language acquires a strong polysemy and sees its semantic field enlarged by virtue of its use in time, in a process sharpened by the activity of mass media that superpose endlessly the most varied discourses, and

therefore multiply the links that a given term establishes with others inside the cultural semantic field. By virtue of this mechanism, originated by hyper-connectivity of the cultural field, any concept can refer, within limits, to any other, anything can refer to anything²³. This phenomenon relates to the concepts of “dissemination”²⁴ –in Jacques Derrida– or that of intertextuality. This dynamics of continuous references is what will be understood here as an *allegorical* device, a process in which, when an object or concept is presented, it creates the evocation of another meanings to which such object or concept is linked to by virtue of the connectivity of the conceptual web –of the connections that every cultural unit keeps with others. This process is created by or at least favoured by the contemporary crisis of referentiality and the maturity of language.

The exegesis of the work of art, in young societies with not very dense cultural webs, with little connectivity, produces limited and predictable readings. For instance, in mediaeval hermeneutics, where the interpretation of work is strictly limited to a few very specific and predefined set of meanings²⁵. Today, the readings of works of art are indefinitely multiplied, since the meanings referred to by the forms and the connections of every meaning with any other has grown exponentially with regard to earlier cultural stages. Therefore, the pretension of univocity of the modern work is illusory at present, something that was very clear for some authors even in the heyday of the avant-garde of the last century –nevertheless even in the 60's, authors like Peter Eisenman reclaimed this kind of enclosed readings for his algorithmic houses²⁶. As opposed to this, the postmodern work is conscious of the role of references that takes place in its contemplation. It knows about its allegorical nature, and therefore incorporates this phenomenon in the creative process, instead of ignoring or denying it in a naïve and, in the end, useless fashion, since this device operates anyway, with or without the creator's cooperation.

In the assembly, the contiguity between disparate juxtaposed fragments unleashes the semantic associations between the contents referred to by their components, in what José Luis Brea calls “allegoric strategy of juxtaposition”²⁷: the discontinuity between fragments tends to be filled in the mind of the beholder, who reconstructs in an active manner the absent relationships between the disconnected parts, in a process in which the evoked semantic associations multiply²⁸. This will is already be present in the first Cubist assemblies: the inclusion of literal elements, taken straight from reality and introduced in the picture, intends to reconnect with reality some forms that had become excessively abstract and thus had lost all link with their original referents²⁹. As opposed to Analytic Cubism, of a pure-visual character [F4], the Synthetic Cubism *collage* [F5] intends to operate deliberately in the field of meaning, unleashing a multiplicity of verbal associations through a mechanism similar to the one acting in the allegoric work of the Baroque. Other well-known cases

of juxtapositions with allegoric effects are those of Surrealism, from the Lautreamonian “random encounter of a sewing machine and an umbrella on a surgeon table” to the early work of Vicente Aleixandre; or the *Fountain* by Duchamp, in which the exhibition of an ordinary object in the context of a museum alters completely its reading, triggering the mechanism of semantic remissions in the attempt to understand the meaning of the operation; or Joyce’s neologisms in *Ulysses* or in *Finnegan’s Wake*...

The concept of *kitsch* not only has a strong polysemy, but is by itself difficultly limited³⁰. Often, that term refers to the simply corny: no doubt that the commercial porcelain figures of sad ballet dancers or the statuettes of deers, eaglets, dwarfs and other creatures that proliferate in the gardens of *Suburbia* fit in the idea of *kitsch*; however, the term corny does not embrace the phenomenon completely. It is not possible either to reduce the *kitsch* to a false art, given the difficulties to define what consists that falsity of in the field of art³¹. With the aim of this discussion, it will take two complementary meanings. On the one hand, the one used by Hans-Georg Gadamer in *Truth and Method*. For this author, in the work of art contents belonging to a specific tradition, which is what allows the reading and understanding of the object by the beholder, and at the same time allows it to be reinterpreted, re-elaborated and renewed in its content generating a moment of novelty of the work. The artistic experience is therefore composed of this combination of the already known, that makes the work understandable, and of the new, that challenges the beholder to question and overcome his or her cultural horizon³². According to this structure, *kitsch* would be a form of pseudo-art in which continuity and tradition take place. The repetition of the already known, without new events. Every work of art would contain a *kitsch* moment in its recognizable aspect, of the already-known, some sort of redundancy³³. *Kitsch* is identified, in a good measure, with the products of the postmodern industry of culture³⁴, which are not very different actually in that sense to some 17th century artistic productions³⁵. That reiteration of contents stirs up the narcissist pleasure of going along the path of what is well-known, of seeing reasserted one’s own convictions, instead of questioning them, as it happens in true art, what leads us to the second meaning of the term, that of Ludwig Giesz in his *Fenomenología del kitsch*³⁶. As opposed to Gadamer’s concept, for whom *kitsch* is a feature of the work – a specific form of contents-, for Giesz, the *kitsch* resides more in the subject than in the object. It constitutes rather a specific form of experience, essentially narcissistic, of self-enjoyment, favoured or propitiated, yes, by certain kind of objects. According to this idea, it is possible to have that sort of experience even when dealing with the most authentic works of art. That is also Abraham Moles’ perspective, for whom the *kitsch* is “one of the kinds of relation that man keeps with things, a way of being rather than an object or even a style [emphasis by the author]”³⁷. The *kitsch* will be characterized by a hasty, superficial

appreciation of the object, an attitude that, far from trying to understand the deep meaning of the work and look in its experience for some sort of revelation or transfiguration – what Heidegger called *aletheia*³⁸, or the Gadamerian *fusion of horizons*-, it is pleased with its hedonist consumption. Although there is no room here for further explanation, this is a way of consumption of the work of art favoured by the industry of *entertainment*, whose profit require a continuous production in which, from the producer’s side, there is no room for truly artistic quality – something that is often justified as a response to the consumer’s taste, making him responsible for the vulgarity of its creations-, and from the spectator’s side, it does not ask but for the superficial side that only searches for a moment of distraction. So it happens in front of the TV screen, mass tourism or in some architecture magazines, in which the architectural object is reduced to a flat image in which the brilliant tones of the couché paper are highlighted with more emphasis than the truly architectural features of the work: “many are the postmodern buildings that seem to have been designed for photography, where alone they flash into brilliant existence and actuality with all the phosphorescence of the high-tech orchestra on CD”³⁹.

The nexus between *kitsch* and repetition allows us to link the Gadamerian concept of *kitsch* with the idea of classicism⁴⁰: if the classical form, given the limitedness of the virtualities of the classicist formal systems, of their space of possible forms, is, after a relatively brief development, doomed to repetition, the destiny of classicism is *kitsch* as redundancy without novelty that, on the subject’s side, derives in an experience of mere uncritical and passive recognition, in the narcissistic enjoyment of confirmation of the already-known. Besides, classical unity, the image of a reconciled world and without tensions⁴¹, can only be perceived by the postmodern subject as a consolatory lie, a relief of the anguish suffered before the world of the present⁴², a sad response to the nostalgia of the lost order. Classical unity, as regularity, order, harmony, today can only give place to a *kitsch* enjoyment⁴³.

Kitsch, as a way of reception and as an attitude towards the work of art and, in the end, towards existence itself, is far from being a diminished but harmless enjoyment of the object. It is not about, as Giesz affirms, the *kitsch* moods which are “already trimmed, shortened, in other words, they are diminutive moods that are looked for or found in the corny”. However, that pseudo-art strengthens the more insidious aspects of the culture of the present, such as the hedonist consumption as an end in itself – the “consumption of consumption, in Jameson’s expression”, the uncritical acceptance of the spectacular – in a Debordian sense – nature of the contemporary public sphere, or the narcissistic component of works in the era of the management economy. If Moles describes *kitsch* as the “art of happiness”, this happiness cannot be but the lukewarm substitute that can be reached by those means. The aesthetic acquires here, as so many other times, an

ethical relevance: the *kitsch* attitudes⁴⁴, favoured by the industry of culture, block the way to critical standpoints – however, as Moles shows in his book, not even the *kitsch* is an univocal reality and it also contains its own positive moment.

Ugliness / dissonance seem to be the way to conjure the menace of *kitsch*: at the most immediate level, it denies the spectator, with its violence and harshness, the temptation of the self-complacent enjoyment of the work without tensions, deceitfully optimistic in its impossible return to the order of classical unity. Besides, it constitutes a formal strategy that expands exponentially the space of possible forms, with which it eludes the repetition that dooms to the *kitsch* consumption of the work, and allows the creation of new forms – novelties that, if not supported by a depth of content, are not enough by themselves to prevent a *kitsch* enjoyment; on the contrary, there is a *kitsch* enjoyment of the new in itself, as the industry of culture proves. But, at a more essential level, the assembly or *collage*, the extreme poles of ugliness/dissonance and the definite breakthrough with the unity of classicism, allow a qualitatively reading, more enriching than the superficial and distracted of the *kitsch* look, by virtue of the device of semantic remissions unleashed by its allegoric character: the adjacency between fragments triggers the mutual references between them, in a mechanism favoured by the postmodern crisis of referentiality. The work becomes thus almost-inexhaustible, always admitting new readings and interpretations, and eluding therefore, in its almost unlimited depth – although of a verbal-allegorical character – the *kitsch* experience of redundancy in the commonplace. An allegoric device that, given the impossibility of a return to the infinity of the symbol, only acting in young and unitary societies, is not a despicable substitute of it, “perhaps the only that is still accessible to us, modern baroque-men”⁴⁵. This ugliness – understood as a work with an allegorical character derived of its composition in an assemblage form- has, all in all, the ability to retrieve the experience of the work of art or architecture as a transfiguration of the being.

(However, even the concept of ugliness is ambiguous: for Tafuri, the art of the modern avant-garde did not intend but to educate the eye in the ugliness of the new industrial city, looking for the acceptance of the new production structure. Here, ugliness loses its emancipatory character, and is put at use to the interested conditioning of sensitivity).

1. SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, London, Thames & Hudson, 2004.

2. Cf. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

3. Cf. for instance RAMPÉREZ, Fernando, *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dyckinson, 2004.

4. Cf. por ejemplo CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

5. The historical baroque goes from 1600 to the years 1670-1680 in Europe and its American colonies. For this space-temporal demarcation of historic Baroque, and for a discussion about the scientific validity of the analogies between more or less affine historical periods, cf. MARAVÁLL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 23-51.

6. “The aesthetics of the pleasant coincides with mathematical proportions in the artistic object, the most famous of which in the plastic arts is the golden section, which has its equivalent in the simple relations of concomitant sounds in musical harmony” (“La estética de lo agradable [...] coincide con proporciones matemáticas

en el objeto artístico, la más famosa de las cuales en las artes plásticas es la sección aurea, que tiene su equivalente en las relaciones sencillas de los sonidos concomitantes en la consonancia musical” [trans. by author]. ADORNO, Theodor, “Teoría estética, Madrid, Akal, 2011, p. 7). The references made in this work to the Aesthetic Theory are justified by its lucid and penetrating analysis of the relations between the unity of the work of art, the conditions of social production and contemporary subjectivity, among other issues.

7. Among others, Henri Focillon has described the evolution of the styles, from their beginnings to their exhaustion: “The states through which the styles pass successively are more or less long depending on the particular style: experimental period, classical period, refining, baroque period [...]. In every media and in every period in history, those ages or those stages represent identical formal characteristics, in such way that it should not come as a surprise when we find narrow correspondences between the archaic greek and the archaic gothic [...] between flamboyant art, that baroque stage of the gothic, and Rococo [italics mine]” (“Los estados por los que sucesivamente pasan [los estilos] son más o menos largos según los estilos: período experimental, período clásico, de refinamiento, período barroco [...] En todos los medios y en todos los períodos de la historia, esas edades o esos estados presentan idénticos caracteres formales, de modo que no hay que sorprenderse al constatar estrechas correspondencias entre el arcaísmo griego y el arcaísmo gótico [...] entre el arte flamígero, ese estado barroco del gótico, y el rococó [trans. by author]”). FOCILLON, Henri, La vida de las formas y elogio de la mano, Madrid, Xarait, 1983, pp. 17-18. However, nowadays these generalizations are to be taken with caution, questioning above all their absolute character.

8. “What is it, then, what constitutes a style? The formal elements [...] its repertory [...] and a series of relations, a syntax. A style is affirmed by its equilibrium and proportion” (“¿Qué es lo que, pues, constituye un estilo? Los elementos formales, [...] su repertorio y [...] una serie de relaciones, una sintaxis. Un estilo se afirma por su equilibrio y proporción [trans. by author]”). Focillon, La vida de las formas, p. 15.

9. It is fitting to remind here the remark of Luigi Pareyson about the permanent coexistence of mannerism and authentic art, being both attitudes originary and simultaneous in the historic dynamic of the artistic activity. In decadent epochs, the imitative attitude would prevail over the creative one; cf. PAREYSON, Luigi, Estética. Teoría de la formatividad, Madrid, Xorki, 2014, pp. 204-205.

10. SCHILLER, Friedrich, “Callias, o sobre la belleza”, in Schiller, F., Escritos sobre estética, Madrid, Tecnos, 1991, p. 8.

11. Adorno, Teoría estética, p. 69.

12. “Dissonance chills down till it turns into an indifferent material [...] with no trace of memories of that from which it came out” (“La disonancia se enfria hasta convertirse en material indiferente [...] sin ninguna traza de recuerdo de aquello de donde surgió [trans. by author]”). Adorno, Teoría estética, p. 28.

13. This brief synopsis of the schoenbergian evolution is based on the study by Teresa Rovira about this author’s work; cf. ROVIRA, Teresa, Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier, Barcelona, Edicions UPC, 1999, pp. 177-224.

14. Cf. Jameson, Fredric, Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism, Londres, Verso, 1991, p. 76.

15. Emilio Orozco says, paraphrasing Gillo Dorfles: “Theatre has been seen [...] as the proto-art of the Baroque, that influences and projects thus, as torn off from the deepest of the soul of the epoch, over all the other arts and over the forms of secular and religious life [emphasis mine]” (“Se ha visto el teatro [...] como el protoarte del Barroco que influye y se proyecta así, como arrancado de lo más profundo del alma de la época, sobre todas las demás artes y sobre las formas de vida religiosa y secular [trans. by author]”). OROZCO, Emilio, El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema), Barcelona, Planeta, 1969, p. 89.

16. E. M. Cioran’s first book, In the summits of desperation, is published in 1934 and, as its title suggests, its withdrawal from the progressive optimism of Modern Movement cannot be greater. Peter Eisenman refers to this gap between architecture and the culture of its present by indicating that architecture never reached modernity, and that the so-called Modern Movement is but a prolongation of 19th century functionalism into 20th century, in such way that the humanism questioned by modernity would have been uncritically continued by modern architecture. (cf. EISENMAN, Peter, “The Houses of Memory. The Texts of Analogy”, en Eisenman, Peter (ed.), Eisenman Inside-Out, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 135).

17. Regarding Baroque temper as a reaction to the disappointment of the expectancies of progress promoted by Renaissance, cf. Maravall, La cultura del Barroco, pp. 55ss.

18. It is questionable that the formal virtualities of the modern system are already exhausted-, an important section of contemporary architectural culture affirms the opposite; cf., for instance, PINÓN, Helio, Teoría del proyecto, Barcelona Edicions UPC, 2001, pp. 18ss. Other authors defend that modern crisis is unleashed not so much by the exhaustion of the possibilities of the system but by the ineffectiveness of its principles in the resolution of contemporary problems, a process in which the social crisis is only a secondary factor –unlike the role of World War First in the gestation of Modern Movement; cf. SCHUMACHER, Patrik, The Architecture of Autopoiesis, Chichester, Wiley, 2010, pp. 108-109 (vol. D). Schumacher’s argument is also relevant to the present discussion as it describes the dynamics of styles by analogy to “the structure of scientific revolutions” as it is exposed by Thomas Kuhn in its classic work.

19. It is not possible here to elaborate about the way in which this work poses a critic of the present and how it can be analyzed as an artwork as unity of form and content in which such aspects as the composition by juxtaposition of fragments, the project defined by means of models or the DIY construction acquire meaning, from the site plan down to the construction detail. However, it has to be pointed out that, as it always happens in architecture, the paradigm shift is not motivated only by cultural factors, but also by issues of material or functional nature, the response to social requirements, etc. For an analysis of this work as an allegorical operation of collage, and its relation to contemporary culture, cf. Jameson, Postmodernism, pp. 108-129.

20. BENJAMIN, Walter, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990, p. 41.

21. As “postmodernism”, it will be understood here the present moment, regarded as differentiated, but not necessarily opposed, to modernity. Postmodernism would contain modernity in many aspects; postmodernism would not imply a flat cultural space, a total ruin of representation and of modern categories –the concept of postmodern used for instance by José Luis Brea in his Nuevas estrategias alegóricas (cf. BREA, José Luis, Nuevas estrategias alegóricas, Madrid, Tecnos, 1992)-, but would show significant differential aspects that would make it qualitatively different from modernity.

22. Cf. for instance ECO, Umberto, Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1985, p. 114.

23. Cf. BENJAMIN, Walter, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990, p. 167.

24. Cf. por ejemplo DE PERETTI, Cristina, Jacques Derrida: texto y deconstrucción, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 79.

25. As an instance of this, it can be checked the exegesis of a

medieval text by Hans- Robert Jauss in JAUSS, Hans-Robert, Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética, Madrid, Taurus, 1986, pp. 127-132.

26. In these works, the experience of the built object should be limited to the reading of the sequence generative of form, leaving aside any other features, in particular the visual ones. Cf. MONEO, Rafael, Inquietud teoría y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos, Barcelona, Actar, 2004, pp. 150ss.

27. Cf. Brea, Nuevas estrategias, p. 40.

28. According to this, the allegorical strategy of juxtaposition can be explained from the concept of “place of indeterminacy” in the literary work of art, according to Roman Ingarden, which consists of the introduction of discontinuities in the literary discourse with the intention of producing an aesthetic effect derived from the active restitution of those discontinuities by the reader; cf. INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en Warning, E., Estética de la recepción, Madrid, La balsa de medusa, 1989, pp. 35-53.

29. Cf. Kahnweiler, El camino hacia el cubismo, p. 59.

30. Adorno, Teoría estética, p. 55.

31. Cf. GIESZ, Ludwig, Fenomenología del kitsch, Barcelona, Tusquets, p. 24n.

32. GADAMER, Hans-Georg, Verdad y método, Salamanca, Sígueme, 2007, p. 122.

33. MOLES, Abraham, El kitsch. El arte de la felicidad, Barcelona, Paidós, 1990, p. 10.

34. The formal strategies characteristic of the neo baroque industry of culture are analyzed by Omar Calabrese in his work about the postmodern neo baroque. Cf. Calabrese, La era neobarroca.

35. José Antonio Maravall describes the baroque artistic production destined to the new urban masses of the time as “industry of culture” in several places in his book. Cf. for instance Maravall, La cultura del Barroco, p. 185.

36. Giesz, Fenomenología.

37. Moles, El kitsch, p. 11.

38. Cf. HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, in Heidegger, M., Caminos del bosque, Madrid, Alianza, 1997, pp. 11-74.

39. Jameson, Postmodernism, p. 99.

40. However, Gadamer’s concept of classicism does not have anything to do with the one referred here.

41. Cf. Adorno, Teoría estética, pássim.

42. The issue of modern man’s anguish has been tackled by many contemporary authors, from Heidegger in Being and Time (cf. HEIDEGGER, Martin, El ser y el tiempo, Ciudad de México, FCE, 2010), to Paolo Virno in his Gramática de la multitud (cf. VIRNO, Paolo, Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas, Buenos Aires, Colihue, 2003), including Jameson in his Postmodernism.

43. “The dissatisfaction with any version of classicism is due to the fact that [...] the more its own structure resembles (by virtue of its coherence) a logical structure, the more clearly the difference between this logic with respect of the one that prevails outside turns into a parody on it; the more rational is the work according to its formal constitution, the more stupid it is according to the measure of reason in the real world” (“La insatisfacción con cualquier variante del classicismo se debe a que [...] cuanto más se parece su propia estructura (debido a su coherencia) a una estructura lógica, tanto más claramente la diferencia de esta logicidad respecto de la que impera fuera se convierte en parodia de esta; cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad [trans. by author]”). Adorno, Teoría estética, pp. 162-163.

44. Giesz speaks, moreover, of a kitsch personality, of a kitsch man, to which he devotes the last chapter of his book. Cf.

45. Cf. MARTINEZ, Francisco José, Próspero en el laberinto. Las dos caras del barroco, Madrid, Dickinson, 2014, p. 19.

46. Cf. Tafuri, Manfredo, Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development, Cambridge, The MIT Press, 1976, p. 86.

Aglism
Classicism
Allegory
Kitsch
Collage

Half a Century of Liberation: From Objectivity to Amnesty

Ignacio Senra

New Objectivity: Acceptance and resignation

In 1923, in the first release of the German magazine G (Zeitschrift für elementare Gestaltung), El Lissitzky tried to explain his own idea concerning spatial construction: “the equilibrium which I seek to attain in the room must be elementary and capable of change so that it cannot be disturbed by a telephone or a piece of standard furniture. The room is there for the human being - not the human being for the room”.¹ With this statement of intents Lissitzky, editor of the magazine along with Hans Richter and Werner Graeff, he made clear his position, in line with the contemporary spirit of what we now know as *New Objectivity*. This increasingly widespread approach in Germany suggested, in the name of empiricism, that the architect as an author should distance himself from his work, accepting his loss of control over what was in contact with it, and even over his own work. As Adolf Loos had ironically suggested in his tale of *the poor rich man*² and his sneakers - disharmonious with the style of the house designed by the architect - Lissitzky proposed abstraction as a mechanism to make architecture compatible with standard objects. In contrast to F. L. Wright’s Larkin building, Lissitzky did not feel the need to redesign the telephones, as Frampton pointed out³, or to take charge of furniture design for the building, since it accepted the objects constructed empirically, that is to say, following strict engineering criteria (*sachlich*). Recognizing beauty and meaning aside from his work. The architect thus begins progressively giving up his authority, liberating himself from responsibilities and competences throughout the 20th century, to the point of posing, in the name of “inclusion”, “neutrality” and “tolerance,” the complete suppression of judgment.

The origin of the term is not entirely clear. The German historian Gustav Friederich Hartlaub, director of the Kunsthalle in Mannheim, claimed it as his own when in 1929 he wrote to Alfred H. Barr, then director of the MOMA in New York. Hartlaub tried to explain Barr how this expression had arisen a year before the 1925 Mannheim exhibition under the same title. Then, the heterogeneous work of various German painters was presented as an opposition to expressionism. Kenneth Frampton, however, points out that the term *Sachlichkeit* was expressly used in

cultural circles in Germany long before 1924; Herman Muthesius had used it in the late 19th century when referring to the English Arts & Crafts movement, more specifically the Garden Suburbs, and Even Heinrich Wölfflin already used the complete term *New Objectivity* in his 1915 book, *The Principles of Art History*, in this case explaining the linear vision introduced in painting at the beginning of the nineteenth century. In all cases a crude vision of reality was offered opposing idealization, sentimentality and expressionism⁴.

Hartlaub especially linked the *New Objectivity* to ideological and identity issues, relating it directly to a “new realism bearing a socialist flavor” as opposed to the bourgeois realism of the nineteenth century. Hartlaub insisted on linking the idea of the objective to a generalized feeling of “resignation” and “cynicism” during the twenties in Germany. This “healthy disillusionment” which, in his opinion, found its maximum expression in Germany in the field of architecture, was characterized by the confrontation between the negative side of complaisance and another positive: “enthusiasm for the immediate reality as a result of a desire to take things entirely objectively on a material basis without immediately investing them with ideal implications”. The conflict that arose here revolved around one of the most recurring debates in art theory and design throughout the twentieth century, which faces determinism and free choice. In other words, the one that is in charge to specify the level of authority and therefore of responsibility of the author, in this case architects and town planners on works and on the city.

Just half a century after Lissitzky's initial resignation, Laurids Ortner presented in 1978 his *Amnesty for Constructed Reality*⁵. Here the principles of objectivity and acceptance get radical, to the point of denouncing that any human intervention in a given environment is subjective, which leads directly to inaction. By accepting and promoting the whole constructed environment - everything erected by Man must be respected as it was - Ortner declared the abandonment of the humanist anthropocentrism which defined the last five centuries past. “The environment is not adapted to the man, it is the man who must adapt to the environment”. This statement is paradoxical when referring to the environment built by Man himself, the urban landscape, as well as an explicit renounce to the critical spirit that had characterized humanism; the one that Lissitzky had demonstrated precisely in explaining how a space should be thought out. The loss of authority by the architect thus extends to the whole humanity, which relinquishes control of what it constructs and entails the total dissolution of any responsibility. The amnesty for everything built and assuming the disappearance of the architect, and Man in general, in the construction of the city, Ortner concludes: “the city is not built (by man) but it is self-constructed.” This statement, seemingly Joycean, beyond the estrangement of the author and his work, raises the total inaction of a passive and uncritical attitude that accepts as valid the *laissez faire*.

Man Made America: freedom and self-service

One of the main debates in England since the beginning of the second half of the 20th century was precisely the degree of acceptance, celebration or rejection by architects, urban planners and critics of the existing urban landscape. Focusing on the American suburbs and its influence in Europe, two progressively confronted opposites were established. AR (*Architectural Review*) with Gordon Cullen and Nicholas Pevsner in charge and AD (*Architectural Design*) led by Theo Crosby closely linked to the activity of the *Independent Group* represented the two sides, supported by highly defined ideological positions. The conflict between English tradition and academicism on the one hand, and the unconditional celebration of American popular culture on the other, dealt with both aesthetic and political issues, focusing on a very specific matter: the level of control and responsibility that the architect should have over the urban environment. The dispute emerged coinciding with the economic debate carried out by Keynes and Hayek about the planning -regulation- or liberalization of the economy. The inherited terminology (planning, control, regulation, interventionism, freedom, spontaneous order, chaos, self-regulation, organic growth, *laissez faire* ...) shows to what extent the ideas managed within the “urban” debate arose in close relation with those used by economists.

The AR special published in 1950 under the title *Man-made America* constitutes an important research on American urban landscape and its disorder: its origins, the causes that had generated it and if, at that point, something could be done to correct it. AR urged Americans to assume their responsibility, and not to give up “visual ideals”, intervening actively in the production of their own environment and not letting themselves be carried away by a liberal environment that resulted in an uncontrollable visual chaos: anarchy. After praising American popular culture, jazz, cinema, adolescent fashion... the AR editorial was committed to make clear the enormous difference between popular culture: “the world” and high culture: “the spirit”, suggesting their concerns about that “spirit” in America. AR explicitly recommended Americans to accept their heritage and European tradition, and more specifically English, to build principles on which their landscape and environment construction could be supported, which is nothing but a reflection of society itself. AR saw the suburbs and commercial strips where merchandising and advertisements set up the whole urban scene, a “misery” in which “the generalized propagation of materialism had become uncontrollable”⁶.

On the other hand, Lawrence Alloway defended from AD the American city as it was, “in its turbid vitality”⁷. When he was accused of “Americanism,” he ironically replied: “I doubt that I have lost more by my taste for the American mass-media than have those older writers who look

towards the Mediterranean as the ‘cradle of civilization’”⁸. The arguments for his statement defending consumer society and mass-media was basically the help they provided to society by increasing the possibility of choosing, anthropologically and politically, thus recovering popular power snatched by an elitist professionalism. But Alloway's interests, beyond socio-political issues, were fully related to aesthetic ones. In 1959 he set aside recurring social arguments when answering a critique of the luminous signs in Picadilly Circus. Facing the “Architectural Squalor” described by Ernő Goldfinger⁹, he stated that “Picadilly Circus lights, though inferior to those in America, are the best possible view of London at night”. Alloway was in summary an enormous critic against modern essentialism. For him, “to describe architecture as the creation of pure forms of an uncompromising technical perfection and aesthetic integrity leaves you alone on an island with Mies”.

Alloway understood the city as an environment, but also, like Alison & Peter Smithson and Archigram did, as a mound of diverse activities, which changed much faster than buildings and even architect's ideas. For him, the complexity and diversity of roles contained by the city discredited the architect as an organizing agent. Just as for Hayek, economists-planners would be unable to obtain and process all the necessary information to carry out the valid calculations for a planned economy, urban planning as an organizing task was rendered incapacitated.

If AR proposals called for reclaiming an authority that architects, landscapists and urban-planners were progressively giving up, AD hopefully welcomed this lack of control taking the spontaneity of American urban growth as the best example of freedom. These ideas, which in clear reference to Hayek theories directly related architects and planners with dictatorial power, would lead to a generalized skepticism towards planning. The celebration of *laissez faire* and the “apparent” urban chaos came from positions such as those of Reyner Banham and Cedric Price in *Non-Plan, an experiment in terms of freedom*¹⁰, dating 1969. This theoretical work was published in *New Society*, a magazine that, although close to left tendencies, was always concerned with determining how things were, more than suggesting how they should be. The image on the cover of that issue, a neon sign reading “Self Service”, could hardly be more explicit.

Design: A dirty word

In 1957 Alison and Peter Smithson found in the United States an aesthetic opportunity opposed to traditional and modern city models in Europe. In his *Letter to America*¹¹, published in AD, Peter Smithson recorded his deep disappointment when seeing that the American city was not so different in its organization and in its very conception from the European one. It was, according to him, a missed opportunity to look towards a promising future, rather than settling in the past. The greatest reproach of the Smithson's

to Americans was precisely in the opposite direction to those of *AR* in his 1950 *Man-made America*. If they had recommended Americans to be aware of their European heritage and to be actively involved in their townscape construction, Alison and Peter Smithson suggested the exact opposite: getting rid of this inheritance, accepting their responsibility and thus, taking advantage of the opportunity they had to develop an open and genuinely American aesthetic and organizational system.

Most American architecture belonged to the realm of “folk art” according to the Smithsons. But they suggested two very different ways of doing this: Taking as a model images of the old European style, without understanding them and therefore not changing them, as it happened in most cases; or letting a new imagery arise spontaneously and naturally, thus becoming “art”. Diners, trailers, advertisements and every system of disposable items were included in this second category. The fact that the United States was a young nation in a virgin territory with an unprejudiced society, a highly industrialized economy and a mobility system based on the automobile, allowed the Smithsons to see America as their best opportunity to put into practice many of their urban ideas. The suburbs, in continuous expansion and change, where architecture and planning traditionally understood were no longer useful for its definition and development, became one of their greater interests. The overlapping of two systems, one as a permanent basis and the other a complementary one of disposable elements, was the basis of projects like the Hauptstadt plan in Berlin, 1958 or the Golden Lane in London, 1952. The permanent system would be the territory, agricultural land, forests ... on which the network of motorways would be integrated, which would also be part of this revisable system every 25-50 years. Meanwhile, the disposable system would be created not by architecture as we understand it, but by things produced by industry (houses, shops, day care ...) in the same way as cars and appliances.

According to Denise Scott Brown, Alison and Peter Smithson reinstated the principles of German *New Objectivity* in England in the middle of the 20th century and reinterpreted them in theories such as *Active Socioplastics* and *But Today We Collect Ads*. As modern architects had done before when directing their attention to engineering and industry, the Smithsons found advertising and other aspects of popular culture as aspects the architect had to consider in an “unprejudiced” way. In *But Today We Collect Ads*, 1956, Le Corbusier’s House Citrohan and *Unite d’habitation* were presented to a great extent as a result of the use of popular resources and ordinary objects that were transformed, becoming part of the world of Fine Arts. When relating silos, planes, and advertisements,¹² they establish a parallel between the industrial and the commercial. Beyond aesthetic references, it involved socio-political issues which they paradoxically tried to liberate from when declaring themselves as part of “the

Generation that left politics aside because it no longer fit their needs”.¹³ A resignation which reveals the instrumental conception of politics understood as a tool for the architect.

Alison and Peter Smithson, having accepted the revolution alien affecting architects carried out by mass production industries in housing design and construction - kitchens, bathrooms, and garages, seemed to escape their competencies -, suggested that it was time to admit that advertisements determined more than anything else the whole model of life: principles, morals, aspirations, objectives... That is why architects had to review this relationship with the world of advertising, as they had previously done with that of industry. The acceptance of the commercial and advertising as part of the architectural imaginary is part of the path drawn towards a supposed asepis or aesthetic neutrality initiated at the beginning of the century, which now also became ideological. A new step is given in this direction when considering the term “design” as dirty. The Smithson’s reaction against the idea of “design” puts them within the line drawn by the New Objectivity and its determinism, suggesting instead a much more aseptic expression: “positioning” with which the architect continues to distance himself of his own work. If “art” was a forbidden word for modern architects because of its implications of authorship, style, and personalizing...the Smithson’s contempt for the word “design” could be understood as a reaction against what they denounced as “simple and literal fashionable attitudes”. But the abandonment of the term “design”, which makes simple allusion to the determination of a plan, to the configuration of a project, a drawing or model of something before it is constructed, already anticipated the recalcitrant realism that would soon arrive as a definitive reaction to the ideas introduced by modern architects. This only advanced the obsession of denying the simple possibility of projecting a possible future.

Robert Venturi’s partial amnesty

While Denise Scott Brown was studying at London Architectural Association, immersed in the confrontation between *AR* and *AD*, Robert Venturi toured Europe on various trips organized during his stay at the American Academy of Rome. In 1953, coinciding with *Parallel of Life and Art*, an exhibition that Scott Brown acknowledged as key in her education, Venturi published his first article precisely in the English magazine *AR*. The case study included in *Townscapes* coincided with Cullen’s ideas when understanding “urban planning as a visual art”.¹⁴ The material collected by Venturi during his European tour served as basis for his book *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁵, 1966, the work that, along with *The architecture of the city* by Rossi, has been understood as the landmark that evidenced the end of Modernity in Architecture.

One of the fundamental consequences of the critical action carried out in *Complexity and Contradiction*, as M^a Teresa Muñoz pointed

out, was to consider architecture in its totality as “a formal system and as a reference of all constructed work, without necessity Of establishing explicit formal charges or limits”¹⁶. Venturi, following the principles of simultaneity and acrony claimed by Eliot for literature¹⁷, performed a critique based exclusively on purely formal issues, regardless of historical and geographical criteria. Every piece of architecture built throughout history, from antique Egyptian temples to commercial contemporary streets in American suburbs, served together to elaborate a discourse that tried to get rid of the formal limits imposed until then, from traditional canons to modern ones. The recovery of concepts, such as tradition and history, meant, in the broadest sense of Eliot’s literary criticism, to assume the referential component of the discipline in an indiscriminate manner, that is to say, taking into consideration at the same level all the work built until then. Venturi includes Times Square, Route 66, Levittown and Main Street... This Pop inclusion is already a generalized amnesty, which is evident in his analysis of Las Vegas, 1968 and in his *Later Learning* from “everything”¹⁸, 1971. An inclusion which for Ortner would still not be enough and which, with very distant aims was already being handled in Europe, as Hans Hollein’s provocative photographic manifesto demonstrated, *Alles ist architektur*¹⁹, 1968.

If inclusion, as suggested by Venturi and Scott Brown, fostered certain vulgar architecture and “designing and building in a straightforward way, for community life as it is and not for some sentimentalized version of how it should be”²⁰. Hollein resolutely distanced himself from this idea of inexpressive neutrality in order to focus on the objectual and sculptural condition of architecture, precisely aiming to recover its *expressive condition*. The two proposals, although based on different ideologies, suggested the practical denial of a specific disciplinary field. The argumentative effort by Venturi and Scott Brown when linking their ideas with the modern tradition led them to present commercial communication as another function of the building, replacing the modern concept of “truth” with that of a “sincere image”, as it happens in their comparison between the *Guild House* and Paul Rudolph’s *Crawford Major*. But fostering “democratic design” and “popular taste”, far from linking with Hartlaub’s objectivism, involved delegating the architect’s attributions and responsibilities directly to “the people.” This intended objectivity, based on the dissolution of the architect’s responsibility, is no longer focused on the object itself, but on the architect’s possibility of influencing and modifying people’s way of life. According to them, that is something the architect must resign to.

Consequences of the total amnesty

The sample collection analyzed in Las Vegas resulted in the theory of “ugly and ordinary”, which in Ortner’s opinion is a brilliant argument for a first amnesty, though still partial. He poses overcoming it in order to achieve a complete acceptance of this

“unpleasant reality”, being able to face its new development from an unprejudiced attitude. When considering “everything” as architecture - from casinos and chapels in Las Vegas, to works by Oldenburg, Christo and Beuys²¹- Hollein is paradoxically dismantling the very discipline, implying that it no longer exists, that it is no longer necessary. The optimistic “All are architects, everything is architecture” by Hollein, will take very little to become in Ortner’s hands: “no one should pretend to be an architect, nothing is architecture”.

Ortner, far from redefining or extending the disciplinary field - models, principles and objectives - suggests its elimination, thus indicating the dispensable character of the architect as a critical agent. Ortner’s proposal does not aspire, as the moderns did, to modify the established canons by looking for beauty in new places (machines, cars, silos ... even advertisements, as the Smithsons and Venturi would suggest); It does not even try to substitute some values for others (beauty for utility, industrial for commercial). Any judgment is understood as invalid, because it is raised from a “humanist” approach, and it is therefore subjective. For him, reality must be respected as it is, for the simple fact of existing, thus invalidating any critical aspiration.

In 1974, Fred Koetter wrote in *Oppositions* a review on Venturi’s writings. In his review Koetter already claimed the necessary balance that had to exist between a healthy acceptance of the reality and the hopeful commitment with a possible future.²² Koetter pointed out, when referring to *Learning from Las Vegas*, the abandonment of the critical spirit that had characterized *Complexity and Contradiction*, by virtue of an uncritical celebration of what existed. If some moderns could have been naive when proposing an idealized and sentimental vision of the future, the progressive reaction against this modernity came to offer a version no less idealized and sentimental, one could even say nostalgic, of the present reality.

This genealogy, from Hartlaub’s initial objectivity in 1924 to Ortner’s total amnesty in 1978, attempts to point out the architect’s progressive renunciation of his authority and consequently to his responsibility, to the point of suggesting his own disappearance. If at first the determinism of the object was advocated, in the course of barely half a century we come to propose the generalized self-determination of everything that exists. After the initial refusal by modern architects to consider the discipline as *Art*, came the resignation from Alison and Peter Smithson, who saw the word design as “dirty”, suggesting instead a more aseptic term: “positioning”. Then Venturi and Scott Brown’s proposals no longer offered the possibility of projecting a future, focusing exclusively on the celebration of the present. Finally Ortner’s total amnesty arrived, which simply denied all ability of *critique*, considering the mere existence a sufficient value and the fact that any human judgment is at the end, prejudiced.

The discourse constructed over this sequence of resignations -Art, Design, Project, Critic-

which have been successively built on the implicit acceptance of the previous renounce, intends to alert on the risks of an autonomous theory, the consequent danger of falling in its literal interpretation and the inevitable neglect of practice and of the actual reality in which this theory is allegedly sustained. In this respect and going back to economics, we agree with Keynes when he acknowledges that he was “morally and philosophically in agreement with practically all of Hayek’s ideas”, while pointing simultaneously towards the more than likely failure of their practice.²³

1. Lissitzky, El. “Proun Room: Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923”, G n° 1, July 1923. p 4.
2. Loos, Adolf. “Von einem armen, reichen Mann”, Neues Wiener Tablatt, Wien, April 26th, 1900.
3. Frampton, Kenneth. *Modern Architecture, a Critical History*, Thames & Hudson, London, 1980. p 130.
4. “The expression Neue Sachlichkeit was in fact coined by me in the year 1924. A year later came the Mannheim exhibition which bore the same name”. Hartlaub, G. F. Letter to Alfred H. Barr, July 1929, in Frampton K. 1980. p 130.
5. Ortner, Laurids. “Amnestie für die gebaute Realität”, Werk Archithese, n.65 vol. 17-18, 1978, p. 31-34.
6. Man-made America, *Architectural Review* n° 648, vol. 108, December 1950.
7. Alloway, Lawrence. “City Notes”, *Architectural Design*, January 1959.
8. Alloway, Lawrence. “Personal Statement”, *Ark* 19, Spring 1957.
9. Goldfinger, Ernő y Carter, E. J. *The County of London Plan*, Penguin Books, London, 1945.
10. Banham, Reyner. Price, Cedric. Barker, Paul. Hall, Peter. “Non-Plan: An Experiment in Freedom”, *New Society* vol. 13, n° 338, March 1969.
11. Smithson, Peter. “Letter to America”, *Architectural Design* n.28, March 1958. p 97.
12. “Gropius wrote a book on grain silos. Le Corbusier one on aeroplanes, and Charlotte Perland brought a new object to the office every morning. But today we collect ads”. Smithson, Alison and Peter. “But Today We Collect Ads”, *Ark* n. 18, November 1956. p 49-50.
13. Smithson, Alison & Peter. “The As found and the Found”, *The Independent Group Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge (Ma), 1990.
14. Venturi, Robert. “The Campidoglio: a case study”, *Architectural Review* n. 113, May 1953. p. 333-334.
15. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moma Press, New York, 1966.
16. Muñoz, Mª Teresa. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas, Madrid, 2012. p.84. Phd dissertation read in ETSAM, Madrid with the same title in 1982.
17. “...the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order”. T. S Eliot. *Selected Essays 1917-1932* Harcourt, Brace & Co, Nueva York, 1932. Quoted by Venturi in *Complexity and Contradiction* p.20.
18. Scott Brown, Denise; Venturi, Robert. *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets, Barcelona, 1971.
19. Hollein, Hans. “Alles ist architektur”, *Bau* 1/2, 1968.
20. Scott Brown, Denise. “Learning from Brutalism”, en *The Independent group. Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge, Ma, 1990. p 203.
21. In the image compilation presented in *Alles ist Architektur* (Bau, 1/2, 1968) Hans Hollein introduced works by Christo, Claes Oldenburg and Joseph Beuys as examples of Architecture.
22. “For architecture, in its most optimistic sense, not only acknowledges the world as it is, but at the same time, provides a hopeful and critic glimpse of the world as it might be” Koetter, Fred. “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour’s *Learning from Las Vegas*”, *Oppositions* n. 3, May 1974. p. 103.
23. Keynes, John Maynard. Letter to Friedrich Hayek, June 28th, 1944. John Maynard Keynes, *Activities 1940-1946*. *Shaping the Post-War World: Employment and Commodities*, ed. Donald Moggridge, *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol. 27. Macmillan, London, 1980.

Objetivity
Amnesty
Permissiveness
Judgment
Ordinary

Non-music and non-architecture. John Cage and Alejandro de la Sota in parallel

Miguel Guerra

“Cultivating architecture, painting, gardening, music, any art...up there they are all one, prepares us to understand nature, unveil some of its marvels.”²¹

Alejandro de la Sota

Although Alejandro de la Sota and John Cage never met, we could imagine that they would have had a lot to talk about. About their shared devotion for Mies and Fuller, their will to invent or their renounce to self-expression in their works, that let us listen to the world and life. Starting from a subtle reference from Josep Llinás (“John Cage used to say that he didn’t compose with musical notes but with noises; it could be said about Alejandro de la Sota that he didn’t design with compositional systems but with materials, as Mies did.”²²) we can see how a discourse goes further, through the words and works of both authors, studying their thought, related to Zen (admittedly in the case con Cage and observed by others such as Navarro Baldeweg in the case of Sota²³), or for example their shared interest in the future of education. This hypothetical dialogue is especially interesting because it allows us to compare coeval speeches (Cage 1912-92, Sota 1913-96) but in very different geographical, social and personal realities. Without forgetting the fascination that Cage felt for architecture as it happened with Sota and music.

Both Sota’s architecture and Cage’s music set up a challenge. Their works are not architecture works or music compositions from which we can directly copy, they are more like riddles, questions that plant the seed of doubt in whoever tries to follow their thought process. Both of them were, in very different contexts, catalysts. As well as people who crossed their paths with John Cage were never the same, the same can be said about the architects who worked or enjoyed the teaching of Alejandro de la Sota. The study of their works, in addition to promoting an intensive creative attitude, widens our field of possibilities and dilutes the vision in sealed compartments of the different artistic disciplines.

Transfer between music and architecture

In the contemporary context the limits between artistic disciplines become blurry and we can clearly observe the transfer among different fields of knowledge. An emancipation of the operative strategies is produced and they no longer belong to a particular author

or field. In the context of architecture this means a widening of the field of interest, the establishing of a crisis in canonic Modernism and a search for contemporary tools that are verified through use and reality.

We can observe, in certain contemporary architecture, strategies that resemble those used by Cage in the production of his music. One example is the non-programming of a time in Cage's most celebrated piece 4'33". The framing of a time with an absence of programmed sounds of this composition could relate to the framed spaces without a defined program in OMA's Seattle Library. There are a series of intermediate interior spaces in this project, spatially framed but without a specific use, as recipients of spontaneous happenings. These spaces are also thought with a nature of exterior spaces inside the building. Another example is the idea of notation as architecture in the case of Bernard Tschumi and his Manhattan Transcripts, where a series of diagrams represent different actions, as we observe in Cage's Theater Piece #1, where the composer explains the movement and the different actions of the various performers of the piece.

Although this is a subject of great interest and some similar points are made throughout the text, this is a topic that has been discussed in several other studies,⁴ and it is not the aim of this work to deepen in those reflections, but to find a deeper dialogue between these two authors.

Alejandro de la Sota and music

Alejandro de la Sota used to say that architectural culture was just another part of general culture, and he acknowledged that music was much more useful to him, that it made him enjoy himself more than a good architecture library.⁵ Sota was an amateur pianist, and usually referred to music when explaining his projects, so much to explain a certain composition as to account for a particular attitude towards a problem. This behavior is similar to that of Cage, who said that he would profit more from observing contemporary sculpture or painting, or even from picking up mushrooms, than from attending a concert.

As an example, Sota, in his article "New materials, new architectures",⁶ uses the invention and evolution of the pianoforte (an ancestor of the piano) to explain how architects, builders and the industry should collaborate when developing a new material.⁷

There is a story about the architect told by his former collaborator Víctor López Cotelo that is also revealing. When he was supervising the construction of the classroom building at the University of Seville, he remembers how Sota used to say: "This is like a music score. If one can learn a Bach Sonata to play at the piano, one can also learn this structure."⁸

Throughout the following sections, we will observe that this interest in music probably contributed to Sota's creative work as much as it happened with Cage and contemporary architecture.

John Cage and architecture

John Cage could have been an architect. One of the stories regarding architecture he usually recalled happened during his years in Europe as a student. After a semester at college and feeling disenchanted with university, he decided that he had to travel. With the economic support from his parents he went to Europe with the intention of cultivating his artistic interests. In Paris, his former teacher at Pomona College, José Pijoan, got him a job with the modernist architect Arno Goldfinger.⁹ Cage's job as an assistant consisted of answering the phone and measuring the spaces that the architect was going to refurbish. After a few months of working for the architect, Cage overheard him say that to be an architect you had to dedicate your heart and soul just to architecture. After this, he decided to quit, because there were many more fields that interested him, although architecture never ceased to interest and influence him.¹⁰

Cage also came into contact with several well-known architects.¹¹ He for example knew Rudolf and Pauline Schindler in Los Angeles and even stayed and gave concerts at their home in Kings Road. The composer was very fond of the house, with echoes from the shoji style architecture and a humanization of the modernism he had seen in Europe. This architecture is similar to others that interested Cage in the sense that it diluted the detachment between interior and exterior. In a similar way to Sota, Cage often used architecture to explain his work, and he even said that a collage or modernist architecture inspired him more than the music of his time. The composer expressed on several occasions his admiration for Mies van der Rohe, who he had met, saying that his architecture was a perfect venue to perform his music.¹²

Furthermore, John Cage acted as an architecture critic in some of his articles,¹³ in which he tries to dilute the limits between the different artistic fields.

Points of divergence

Even if the objective of this work is to look at the trajectory of both authors in parallel, there are some differences between them that have to be established beforehand.

Although they shared a very similar life span (Cage 1912-92, Sota 1913-96), the personal realities of both authors were very different. We can say, looking at Cage's bustling biography, constant changes of residence, and travelling all over the world, that he had a certain sense of rootlessness. Cage usually brought up the idea of "Global Village" from Marshall McLuhan. The composer considered himself a citizen of the world. However, Alejandro de la Sota had a much more rooted life and throughout his writings we can see how he identifies himself as a local architect.

In the architectural works of Alejandro de la Sota we can observe a certain "artistic quality." As Moises Puente explains: "Alejandro de la Sota believed a lot in aesthetics, in a idea of beauty that, with

comes and goes, he will revalidate throughout his career, "or "Alejandro de la Sota is incapable of hiding his innate compositional talent."¹⁴ This idea of artistry, beauty and talent is absolutely opposed to the image of the anti-artist that Cage projected. Cage made an effort to spread the anecdote in which Schonberg warns him that, not having harmonic talent, he would always come across the wall of harmony, to which Cage answered that he would spend his entire life banging his head against that wall.

We can also remember Sota say architecture is "popular or intellectual, the rest is business."¹⁵ Cage would have never made a statement of the kind, he professed a kind of sonorous pantheism, in which all sounds: cult, popular, commercial, noises, etc., are at the same level.

Indeterminacy strategies

One of the common grounds between Cage and Sota's creative works is the use of indeterminacy strategies. The objective of this mechanisms has to do in both cases with the will to bring the complexity of the world into their work and avoiding the presence of the author in the final result.

Use of chance

Facing a commission of a new town in Esquivel (Seville-1952-63) Alejandro de la Sota had the dilemma of designing a town of "traditional architecture" and thus recognizes the need to forget all the academic architecture he had learnt. His objective was to capture an environment, a certain atmosphere of traditional Andalusian architecture, to build at the same time something that in historical villages is built little by little and with time. The author explains this way the process of the project:

"It must be added how we attempted to achieve the "ambiance" and the possible "grace." When receiving the commission I visited Andalusia: travels, stays... without taking pictures or making sketches: everything in the memory of our own "computer." Then, forgetting. When time had passed, and from memory, details were drawn: doors, windows, forge details, chimneys, walls and their top designs, fountains, benches and street lights. All these sketches or details were numbered, the housing volumes and their openings were also numbered; everything sorted out inside an Andalusian hat to draw lots... their random variation came as the luck of a little bird".¹⁶

This procedure explained by Sota, reminds us of numerous of Cage's compositions with chance operations. In Sota's example we can observe two crossing wills. On the one hand, there is the attempt to "avoid the presence of the architect in things."¹⁷ On the other, there is the attempt to capture a complex reality in his work, the atmosphere of and Andalusian village, built slowly through generations. Both of these attempts can be found in diverse works from Cage. The use of chance operations, starting in the fifties, is a characteristic of Cage's work, with the

same intention of eliminating the presence of the author. In these first works, for example *Two pastorales for prepared piano* (1951) Cage defined roughly the temporal structure of the piece, into which the height and duration of individual sounds was defined through chance. On the other hand, the attempt to capture an atmosphere or a complex reality can be found in the works Cage defined as *Municipal Compositions*¹⁸ in which Cage made recordings at random locations of a city¹⁹ that he later mixed using chance to obtain a collage that represented the atmosphere of the place through sound, building what we can define as a “Soundscape.”²⁰ Examples of this kind of compositions are *A dip in the lake* (1978) and *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979).

Coincidence

Another way both these authors have to put into work mechanisms of indeterminacy, is to give a fundamental role to the contingent, the “here and now” in the definition of their work. In the case of Alejandro de la Sota we have an example in the development of his project for the classroom building at the University of Seville (Seville (1972- 73). Víctor López Cotelo, assistant to the construction management at the building in Seville, explains how Sota delayed the decision of the colour of the structure as much as he could, partly because he liked the way it was without painting. In the end when the decision could be delayed no longer, he said: “the structure will be the color of that dog” referring to the guard’s dog that passed by at that exact moment.²¹

In the case of Cage, the role of coincidence, of the “here and now,” is brought into action for example in his series *Music for piano* (1952-62) in which the duration of the notes was indeterminate and their height was determined by the presence of imperfections in the paper. Cage emphasized his will to accept whatever came when he said how this series of compositions was written “directly on ink.”²²

Indeterminacy of interpretation

In some of Alejandro de la Sota’s projects, as in some of Cage’s compositions, the role of the interpreter (musician or builder) takes special relevance. The composition or project establishes a certain framework and reaches a level of definition that allows for the work to be further defined during the execution. In this sense, the project or composition is seen as a system in which the last phase (the execution) attains greater importance. Navarro Baldeweg explains this in his text “Alejandro de la Sota: Constructing, inhabiting...”: “Another important consequence of thinking the project as a musical composition, or the drawing as a score, is that the architect appears as to compose his project and then wait for the interpretation of the builder.”²³

Similar ideas about indeterminacy in relation with interpretation can be found in many of Cage’s compositions. In 1951 his pupil Morton Feldman opened a wide range of possibilities

to the composer when introducing him to the concept of graphical score. Feldman defined in a music score, a field of possibilities some coordinates in which the player had freedom to choose heights and durations of sounds.²⁴ John Cage frequently used this kind of notation in his work, leaving every time a greater amount of freedom to players, but preserving, almost always, a defined temporal structure. This kind of notation can be observed for example in his *Concert for piano and orchestra* (1957-58).

Perception and experience

In both authors, discipline acquires an experimental character. Experimental in the scientific sense, that is, architecture or music as a scientific experiment, with the risk and tension this implies.²⁵ But also in the strict sense of experience. They both explain on several occasions how they came up with a solution to a problem or with a project or composition based on an experience. Sota, in his “Organización para el curso de elementos de composición” adds as “Lesson C” “Initiation to the interiorizing of experiences.”²⁶ Both Cage and Sota thought that a deep and intense perception of the world was needed before creative work could be developed. Cage’s most celebrated compositions were often explained by him as a translation into music of a certain lived experience: the anechoic chamber constitutes the trigger for the appearance of 4’33,” or the experience of the 6th Avenue noises from his window generates *Municipal compositions*. Both authors communicate the necessity to live life intensely, because life itself is creative material for them.

Vibration

In some of the works of these authors, the vision of experience as creative material takes an important role and defines some of the aspects or even becomes the central reason of a project.

José Manuel López Peláez tells an anecdote about the Clesa dairy plant (Madrid, 1958-61) “when talking about the Clesa dairy plant, Sota explained that the railings that limited the visitor’s tour were also milk pipes, and this way the public, when holding to them, felt the vibration produced by the passing of the liquid.”²⁷ This characteristic of the project becomes an opportunity to live and interiorize its use. The fact that milk runs through the railing amplifies the possible experience in the use of the building. This mechanism is equivalent to using a microscope to perceive a lab sample or amplifying a sound to study it. John Cage commented in an interview with Daniel Charles the possibilities of transmitting the scientific method to the field of experimentation with sounds: “Let’s look at this ashtray. It is in a state of vibration. We know that, and the physicist can prove it to us. But we cannot hear those vibrations. When I entered the anechoic chamber I could hear myself. Well, now I want, instead of listening to myself, to listen to this ashtray. For this I will hit it, as I would do with a percussion instrument. I am going to listen to its inner life. I will be able to do this thanks to an

appropriate technology that, by the way, has not been created for that. But, at the same time, I will celebrate that technology: give it full freedom to communicate, to develop its possibilities.”²⁸

In both cases the idea of music or architecture as an instrument to interpret life is being transmitted. John Cage said on an occasion that “the composer is like the maker of a photo camera that allows the other to do the picture.”²⁹

Noises/Materials

“John Cage used to say that he did not compose with musical notes but with noises; it could be said that Alejandro de la Sota did not design with compositional systems but with materials.”³⁰

Both authors claim for their respective disciplines an unprejudiced way of acting. Alejandro de la Sota explained that the new contemporary materials should suggest new ways of acting in accordance with them. The beauty of architecture as Sota perceives it lays in solving problems with the means and technology at our disposal, “using the available tools, from pencil to computer, always operationally.”³¹ Sota tensed materials provided by the industry in his works, giving a new life to them. In the Maravillas School Gym (Madrid, 1960-62) he placed some trusses, product of a long technical evolution, upside down considering how they would normally be placed, and introduced an unexpected space for classrooms. He placed a Robertson plate imitating a stone pattern in the Post Office building in León (1981-84) achieving a surprising plastic effect. Or in the Civil Government of Tarragona (1957-64) he placed a stone coating on the façade as thin as the industry allowed it to be and placing the long side of the plate vertically, obtaining an unexpected sense of lightness.

John Cage has this same approach in the field of music. He starts the “Experimental sound” class (let it be noted that it is not a “music class”) to investigate how the new means allow to evolve in the production of music. In Cage’s opinion, the magnetic tape and the electronic media must search their own language and not limit themselves to the task of imitating the sounds of classical music and instruments.³² An experiment must be done to explore the new tools and produce a new sound, a new music.³³ As well as Sota admitted certain materials from the industrial context in his architecture, Cage widens the material field of music, admitting the noise as material, and acting in the same way as Sota with the materials and means at his disposal. In the *Williams Mix* (1953-54) he used the smallest possible measure of magnetic tape that its joint allowed. In the year 1940 he discovered that it was possible to obtain the sound of a percussion orchestra with a grand piano, and invented, introducing pieces of rubber, screws and wood pieces between the strings of the instrument, the prepared piano. As Sota gave new life to the truss, Cage gave new life to an 18th century instrument, the piano, opening with the invention of the prepared piano, the way to the synthesizer.

Zen

Both John Cage and Alejandro de la Sota have been related on some occasion with Zen. In the case of John Cage this is more comprehensible because there was a recognized interest of the author for oriental religions and especially on Zen through the teachings of Daisetz Teitaro Suzuki.³⁴ Cage's written work is full of references to Suzuki and oriental religions. The composer explained like this his relationship with Zen: "What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement in Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D. T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have done."³⁵ And according to Umberto Eco "Cage should be seen as the most unexpected Zen master rather than as an avant-garde musician."³⁶

In Alejandro de la Sota, the ascription to Zen is not manifest by the author. However, as many critics have observed, certain elements of Zen can be identified in his work.³⁷ In particular Juan Navarro Baldeweg uses the words of Stephen Addiss to locate a series of Zen characteristics present in Sota's work: "Zen is profoundly serious but it is full of humor. Zen requires being, rather than appearing and has however inspired many kinds of art." "Zen teaches us not just to hear but to listen, not just to look but to see, not just thinking but also experimenting; above all, it teaches us not to hold on to what we know but to accept and enjoy the world and things as we find them."³⁸ For Navarro Baldeweg, "these assertions are perfectly pertinent when speaking of the work and figure of Alejandro."³⁹ Following, we present some characteristics of the work of these two authors related to Zen.

The discipline of forgetfulness and ease

"We must recapture the "childish naivety" through long years of exercising in the art of forgiving about ourselves."⁴⁰

The basic objective of Zen is to return the person back to his or her original being. Through meditation with the help of "koan", the big doubt arrives, the "not-knowing," forgetting everything, not being sure of anything. All these are steps to reach enlightenment.

In the work of Alejandro de las Sota an appearance of ease, of absence of work is seen. The architect Josep Llinás talks about Sota's work of design as a pastime or game, of "easy" architecture that hides the effort and is produced in a suspended time.⁴¹ This appearance of ease comes from a discipline that is practiced, a way of staring at the world that requires active forgetting of everything we know, to recover the fresh and renewing stare of a child.

"In life the old and saint become children, the ones who die and the ones who perfect themselves. Those who become children will enter the kingdom of heaven. Art is infantilism, simplicity; seemingly little science. Those who do not see in the arts that

are criticized for their infantilism an example of perfection, shall meditate about their blindness: it happens in painting, in music, it happens in sculpture... why would it not be in our architecture?"⁴²

Sota, after "forgetting all the architectures of the world," suggests some spiritual exercises: "I image the good it would do to us to sit for eight, ten days over the block of granite that we are going to use in that same work; being fifteen years contemplating the concrete inside the mixer, seeing kilometers of laminate profiles... little spiritual exercises." This notion of spiritual exercise when beginning from scratch, reminds us of the story that describes how Lewerentz could spend a whole afternoon observing a nail in his hand thinking about how he could use it in construction.⁴³

This recovery of child candor, the going back of a person to the original being, also reminds of Nietzsche's approach, when he asserted that maturity consists of recovering the seriousness with which we played when we were kids.⁴⁴

John Cage complained that our ears are walled by music and explains that one should "clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments."⁴⁵

Cage quoted Paul Klee to explain this notion of forgetfulness related to Zen:

"I want to be as though a new-born, knowing nothing, absolutely nothing about Europe, ignoring poets and fashions, being almost primitive. Then I want to do something very modest; to find by myself a little formal model... and some day, through repetition of such a small but original step, will come a work over which I will really be able to build."⁴⁶ To free himself from the weight of known music Cage used chance operations.

Serious humor and smile

Humor and witticism are for these two authors mechanisms to get to the deep truth of things. In this sense the practice of cartoon (drawing) constitutes for Alejandro de la Sota an attempt to get closer to the essence rather than an attempt to make someone laugh. The unimportant features are left behind in this kind of drawings. This has to do with his like for play and laughter, and with his mysterious quote "The emotion of architecture makes laugh, life doesn't."⁴⁷

In the day of remembrance for Alejandro de la Sota "Centenarios 2013."⁴⁸ Alejandro de la Sota" held by the School of Engineering and Architecture of the University of Zaragoza, teacher Raimundo Bambó identified the permanent smile as a characteristic feature of Alejandro de la Sota. He seems to be smiling in all the pictures of him that exist. As José Manuel López Peláez explains "it is a serious laugh that can lead to real mischief."⁴⁹

It seems that we can say the same about John Cage, Joan Retallack explains it this way:

"Living with an almost inextinguishable cordiality and productivity in the midst of the circus of urban culture, enjoying its improbable juxtapositions, its microcosmic relationships with the generalized chaos of the world, required a generous temperament that could only survive as the showing of a profoundly ingrained sense of humor, one that could be referred to as eminently serious."⁵⁰

And there are several testimonials that remember him always laughing: "Francine du Plessix Gray recalls Cage "giggling and laughing with delight" at his new idea. Ever since she'd met him at Black Mountain, she'd never seen him without a smile on his face."⁵¹ Or another example: In photographs he is always smiling. The non-dual music of the world is all around him at all times. He has only to turn his mind to it. At any moment he can be reminded of it. He turns with gladness, with joy. Going nowhere. Accomplishing nothing. Arriving back where he started. Transformed."⁵²

Humor in Cage and Sota has to do with mental quickness, with the connection of all things in life. In these two authors the witticism plays an important part, as we saw in the previous point: the dog that sets the color, the truss placed upside down or the screws inside a piano. They claim the witticism as being a project strategy.

Removing the limit between art and life

Juan Navarro Baldeweg explains that the project for the housing development by the sea in Alcudia (Mallorca 1983-84) has some Zen to it.⁵³ In this project the limits between life and architecture, necessary and contingent, are blurred. The design captures and encloses an atmosphere that has to do with the paused life of a vacation. In this project architecture is light, it could almost fall already built from the sky as Cage had dreamt it.⁵⁴ A spatial limit is defined and blurred at the same time.

The same way this project in Alcudia brought the definition of space in which life around it is captured, in Cage's 4'33", an apparently empty period of time is enclosed. Music has taken a step back, but again, as it happened in Alcudia, when the music disappears, life appears, through the sounds of reality. Whereas the project of Alcudia captured a living atmosphere, the 4'33" captured a sonorous atmosphere.

Both projects were born with the intention of being marketed (at the beginning Cage wanted to sell his silent piece to a Muzak Company and Sota wanted to start a project of "serious commercial architecture"). They both have the will of an intense individual experience in connection with nature and the truth of the world.

Non-music and non-architecture

"Because there is nothing to say, not everyone is obliged to say something, but to create an atmosphere that helps to keep on living."⁵⁵

Alejandro de la Sota

For Alejandro de la Sota, architecture's most noble cause is not to be perceived, but to be a part of the continuum of life. The ultimate purposes of Sota's architecture and Cage's music are to make life pleasant and to help understand the world.

"The Maravillas School Gym has already twenty two years. I don't know why in the year 1960 I made it like that, but I do know that I don't dislike to have done it. I think that not doing architecture is a way to do it, and all of us who don't do it, will have done more for it than those who, having learnt it, keep on doing it.

Back then a problem was solved and it still works, and it seems to me that nobody missed the architecture it doesn't have".⁵⁶

This little text reminds us about Sota's will to "let things happen" The non-music and non-architecture requires a state of tension, being always starting, a release of the self that requires a great discipline. Sota and Cage make us doubt upon what we know, their work is just like a riddle that invades – whoever allows it to happen- with great doubt, and they try to make us feel the life of things and take us back to our original being. If Umberto Eco described John Cage as the less recognized Zen master in the western world,⁵⁷ we can without a doubt speak of Sota as the Zen master of architecture.

It has been shown how two apparently different authors such as John Cage and Alejandro de la Sota can share interests, objectives, and even use common strategies. We can conclude by saying, as Sota liked to affirm, that the practice of any kind of art is beneficial and contributes to our understanding of reality, as long as we undertake our study with a beginner's mind, "always starting," and with a good sense of humor, having in mind that the design or composition that really matters is life itself.

As any of them could have said: "And we had a good laugh."⁵⁸

1. Alejandro de la Sota: "Arquitectura y naturaleza" (talk given at the course of gardening and landscape, ETSAAM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1956; en Hogar y Arquitectura, 115, november-december 1974.

*Note: all the quotes coming from works in Spanish have been translated by the author.

2. Josep Llinàs: "Nada por aquí, nada por allá.." in Alejandro de la Sota, Alejandro de la Sota. Arquitecto. (Madrid: Pronaos, 1989) p. 11

3. Juan Navarro Baldeweg, "Alejandro de la Sota: Construir, habitar" Minerva n. 3, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006) pp. 117-24.

4. For example: Jacobo García Germán, Estrategias operativas en arquitectura (Madrid: Nobuko, 2012); Fernando Jerez, Estrategias de incertidumbre: sistemas, máquinas interactivas y autoorganización. (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013)

5. Sota, "El espíritu de un verdadero moderno" (interview with Pilar Rubio), in Lápis, 42, 1987, pp. 16-21

6. Sota, Escritos, conversaciones... pp. 64-6

7. He first explains the good acceptance, the predisposal of composers, to use and explore a new instrument. This composers ask for more from the instrument, they tense it and take it to the limit, request for more nuances, faders, more pedals, and their requests become decisive and improve the "industry."

8. VV.AA. Alejandro de la Sota. Seis Testimonios. (Barcelona: COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 13.
9. Arno Goldfinger (1902-1987) was a hungarian architect that became famous for his brutalist buildings in London, among which we can find the Trellick Tower. At that time Goldfinger, who had came into Paris to further his studies and to get to know the avant-garde, was dedicated to refurbishing interior spaces and expanding of houses.

10. Cage used to tell this anecdote with that other one in which he explained how Schonberg had told him that he would teach him for free if he promised to devote his life to music, to which he agreed.

11. He met for example Mies van der Rohe, Buckminster Fuller,

Lina Bo Bardi, Paul Williams.

12. Cage says: The conventional architecture is often not suitable. What is required perhaps is an architecture like that of Mies van der Rohe's School of Architecture at the Illinois Institute of Technology. Some such architecture will be useful for the performance of composition which is indeterminate of its performance." John Cage, Silence (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), p. 40.

13. Specifically: John Cage, "Happy New Ears" A year from monday (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967) pp. 30-33 y John Cage, "Rhythm etc." A year from monday (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967). pp. 120-32

14. Moisés Puente "Tiempo I: Arquitectura plástica" en Iñaki Abalos, Josep Llinàs, Moisés Puente, Alejandro de la Sota (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) p. 33

15. Alejandro de la Sota "Palabras de agradecimiento," Escritos, conversaciones... p. 83, published originally in Arquitectos, 108, 1988.

16. Alejandro de la Sota, "Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1955", en Alejandro de la Sota. Arquitecto (Madrid: Pronaos, 1989), p. 27.

17. Abalos, Llinas y Puente, Alejandro de la Sota... p. 40

18. Municipal compositions are a series of pieces that Cage wrote for cities. In these compositions John Cage tried to capture with sound the complex atmosphere of a city choosing a series of locations over a map at random, that were grouped in threes and in where the players had to record, play a piece, or simply listen to the city. Afterwards, the produced material was mixed (in a studio or live performance) through chance operations, to obtain a sonorous collage of the city.

19. For example in the case of the 49 Waltzes for 5 boroughs en Nueva York, A dip in the lake for Chicago...

20. "Soundscape" is a term coined by Murray Schaffer: "technically, soundscape, is any portion of the sonorous environment observed as a field of study. The term can apply both to real environment and to constructs, for example, the musical compositions or magnetic tape assemblies, specially when considered in quality of environment" Raymond Murray Schaffer, El paisaje sonoro y la afinación del mundo (Madrid: Intermedio, 2013) p. 370.

21. AA.VV. Alejandro de la Sota. Seis Testimonios, (Barcelona: COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 15

22. "One day when I was studying with Schoenberg, he pointed out the eraser of his pencil and said, "This end is more important than the other." After twenty years I learned to write directly in ink." in John Cage "Indeterminacy" Silence p. 270

23. Juan Navarro Baldeweg, "Alejandro de la Sota: Construir, habitar" Minerva n. 3, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006) pp. 117-24

24. Kay Larson, Where the heart beats p. 185.

25. "A systematized internalizing process is an effective method. The method used by the hypothetical-analytical-experimental sciences is only admissible in architecture if we introduce an intermediary element, the systematizing of design, because its experimental quality can only be proved through it. This is something that is pending, to introduce it in that daily risk." Sota "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición" (1970, inedit) Escritos, conversaciones... p. 57

26. Sota "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición" (1970, inédita) Escritos, conversaciones... p. 61

27. José Manuel López Peláez "Presencias intensas" Maestros cercanos, (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) p. 207.

28. John Cage, Para los pájaros (México: Alias, 2012) p. 262

29. John Cage, "Música experimental" Silencio p. 11

30. Josep Llinàs: "Nada por aquí, nada por allá.." in Alejandro de la Sota, Alejandro de la Sota. Arquitecto. (Madrid: Pronaos, 1989) p. 11

31. Sota, Alejandro, "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición" (1970, inédita) in Escritos, conversaciones... p. 60

32. "Most inventors of electrical musical instruments have attempted to imitate eighteenth- and nineteenth-century instruments, just as early automobile designers copied the carriage." John Cage "The future of music: Credo" Silence (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961) p. 3

33. Cage, "Experimental music" Silence... p. 11

34. D. T. Suzuki was one of the main teachers of Zen to the West, he taught various courses in american universities. The relationship between John Cage and Suzuki is most detailed in Kay Larson's book, Where the heart beats (New York: Penguin USA, 2013)

35. John Cage Silence (Madrid: Árdora, 2009) p. XI

36. Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120

37. For example Juan Navarro Baldeweg in his article "Alejandro de la Sota: Construir, habitar" Minerva n. 3, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006) pp. 117-24; or José Angel Hidalgo "Sota en el Maravillas: la belleza por la tangente" Circuito de arquitectura Primavera 2012 (Madrid: 2012) pp. 21-9; and although not explicitly, José Manuel López Peláez, Maestros cercanos (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) pp. 189-200

38. Stephen Addiss, The Art of Zen, (New York: Harry N.Abrams, 1989)

39. Juan Navarro Baldeweg in his article "Alejandro de la Sota: Construir, habitar" Minerva n. 3, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006) p. 121.

40. Daisetz Teitaro Suzuki in the introduction to Eugen Herrigel's, Zen en el arte del tiro con arco (Madrid: Gaia, 2012) p. 6

41. Josep Llinàs "Arquitectura sin trabajo" in Iñaki Abalos, Josep Llinàs, Moisés Puente eds. Alejandro de la Sota (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) pp. 11-19

42. Sota "Una capilla en el camino de Santiago", Escritos, conversaciones... p. 31 (published originally in Revista Nacional de Arquitectura, 161, mayo 1955)

43. Claes Caldenby "El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz" en Cuadernos d'Arquitectura i Urbanisme Nr.169/170, 1986, p. 143

44. "Maturity of man: means to have recovered the seriousness with which he played when he was a child" consulted in: Friedrich Nietzsche Más allá del bien y del mal (Madrid: Alianza: 1979) p. 96. (Título original: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, publicado en Leipzig en 1886 a costa del propio Nietzsche).

45. Cage, Silence p. 10

46. Cage, Silence p. 65

47. Alejandro de la Sota, "Recuerdos y experiencias," introduction to the book Alejandro de la Sota. Arquitecto (Madrid: Pronaos, 1989) p. 19

48. that was held at the EINA of the University of Zaragoza on 14th November 2013 and can be visualized in the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=9gDApeM4JAU> (consultado el 2 de Septiembre de 2014)

49. José Manuel López Peláez "Caricaturas" CIRCO, N° 26 (Madrid: CIRCO M.R.T. Coop, 1995)

50. Joan Retallack, John Cage Visual art (Santiago de Chile: Metales pesados 2011) p. 19.

51. Larson, Where the heart beats p. 252

52. Larson, Where the heart beats p. 383

53. Juan Navarro Baldeweg "Alejandro de la Sota: Construir, habitar" Minerva n. 3, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006) pp. 117-24

54. Cage "Happy New Ears" A year from monday p. 32

55. Sota "Una conversación", Escritos, conversaciones... p. 124 publicada originalmente en Grial, 109, 1991.

56. Sota "Carta Maravillas" en Alejandro de la Sota. Arquitecto (Madrid: Pronaos, 1989) p.74

57. Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120

58. These are the last published words of Alejandro de la Sota "Josep Llinàs" in Sota, Escritos, conversaciones... p. 95, published originally as the introduction to the monograph about the work of Josep Llinàs: Josep Llinàs (Sevilla: Tanais, 1997).

John Cage Alejandro de la Sota Music-architecture Operative strategies

MANUAL PARA LOS AUTORES

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA DE LIBROS

Artículo de investigación: La redacción de los textos tendrá una extensión mínima de 4000 palabras y máxima de 5000 palabras sin incluir resumen, notas y bibliografía.

Crítica de libros: La redacción de los textos tendrá una extensión mínima de 2000 palabras y máxima de 3000 palabras sin incluir resumen, notas y bibliografía.

FORMATO E IMÁGENES

El formato del texto será .doc, .rtf o similar.

Las fotos que el texto irán a muy baja resolución. Deben de ir acompañadas de sus correspondientes pies de ilustración y situación en el texto. N° máximo de ilustraciones 18. El envío de imágenes en archivo separado sólo será necesario cuando el artículo haya sido valorado positivamente e incluirá imágenes a alta resolución mínimo 300x300 dpi tamaño Din A-4 formato .jpg con el permiso de reproducción y procedencia. Incluirán n° de imagen, autor, obra, descripción y año. Se enviará un pdf de la redacción de los textos para ilustrar el posible maquetado siguiendo el diseño de la revista.

Incluirá una primera página con: Datos del autor. Nombre y Apellidos, universidad a la que está vinculada y correo electrónico. Título del artículo (español) e inglés. Resumen de extensión máxima 300 palabras, en el idioma original (español) e inglés. Palabras clave número máximo 5 en español e inglés. Bibliografía. Incluir la edición original y la consultada.

ENVIAR ARTÍCULO

<http://cuadernosdeproyectos.dpa-etsam.com/participa/enviar-articulo/>

NORMAS DE BIBLIOGRAFÍA Y CITAS

El criterio de citación en nota al pie de página en la confección del texto seguirá los parámetros especificados por el *Chicago manual of style*.

CITA DE ARTÍCULO DE REVISTA

SMITH, John M. The Origin of Altruism. Nature n393, 1998. pág 639.

REVISTA ELECTRÓNICA

Incluir un DOI (Digital Object Identifier) si la revista enumera una. Un DOI es un identificador permanente que, cuando se añade al <http://dx.doi.org/> en la barra de direcciones de un navegador de Internet, llevará a la fuente. Si no hay traducción disponible, muestra una dirección URL. Incluir una fecha de acceso sólo si uno es requerido por su editor o disciplina.

CITA DE LIBRO

HEIST, Michael. Thenutrition'sdilemma: A Natural History of FourMeals. Penguin ed., New York, 2006. págs 99–110.

LIBRO ELECTRÓNICO

Si un libro está disponible en más de un formato, citar la versión que consultó. Para los libros consultados en línea, muestra una dirección URL, incluya una fecha de acceso sólo si es requerido por su editor o disciplina. Si no hay números de página fijos están disponibles, puede incluir un título de sección o un capítulo o de otro tipo.

PÁGINA WEB

Una cita a la página web a menudo se puede limitar a una mención en el texto o en una nota (“el 19 de julio de 2008, la Corporación McDonald, anotado en su página web ...”). Si una cita más formal se desea, puede ser de estilo como en los ejemplos siguientes. Dado que el contenido está sujeto a cambios, incluir una fecha de acceso o, en su caso, una fecha que el sitio fue modificada por última vez.

“Google PrivacyPolicy,” lastmodifiedMarch 11, 2009,<http://www.google.com/intl/en/privacypolicy.html>.

Otras referencias pueden ser consultadas en el Chicago-Style Citation Quick Guide: www.chicagomanualofstyle.org

SISTEMA DE ARBITRAJE

Evaluación Externa por Pares y Anónima

El Consejo de Redacción de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos y ajenos al Consejo, dentro del campo específico de teoría y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego para su evaluación. La valoración incidirá sobre el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, las correctas relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, la estructura del contenido, los referentes bibliográficos manejados, su correcta redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, El consejo de redacción comunicará a los autores el resultado motivado de los informes por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El Consejo de Redacción comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación).

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta, por correo electrónico, al Consejo de Redacción en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo.

Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos de nuevo a evaluación ciega por pares para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

Atendiendo al grado de cumplimiento de las modificaciones solicitadas, el Consejo se pronunciará sobre si procede o no la publicación del artículo. Dicha decisión será comunicada al autor por el Consejo de Redacción.

External Blinded Peer Review

Editorial Board of the magazine, after verification that the article complies with the rules on style and content indicated in the guidelines for authors, sent the text, as double-blind model, to two anonymous expert reviewers and outside the Board, with in the specific field of theory and criticism of architecture for its evaluation. The valuation will focus in the interest of the article, its contribution to knowledge of the subject treated, the contributed novelty, the established relationships, critical judgment, developed content, structure, use of bibliographic and references that are handled properly, wording, etc... Indicating recommendations for its possible improvement.

Based on the recommendations of the reviewers ,the Editorial Board willin form autors the reasoned result of reports by email, at the address they have used to send the article . The Editorial Board will communicate the result to the principal author of the review (published unchanged, with minor corrections publication , publication with important fixes , not suitable for publication).

If the manuscript has been accepted with modifications, authors should resubmit a new version of the article, following demands and suggestions of the external evaluators. If desired, the authors can also provide a letter, by email, to the Editorial Board in which they indicate the content of modifications of the article. Articles with significant corrections may be sent back to blind peer review to verify the validity of changes made by the author.

Considering the degree of compliance with changes requested, the Board shall decide whether or not the publication of the article. This decisión shall be communicated to the autor by the Editorial Board.

Director de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid - Manuel Blanco Lage

Director del departamento. de Proyectos Arquitectónicos - Andrés Cánovas Alcaraz

Dirección y gestión: Grupo de Investigación "Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea" de la U. Politécnica de Madrid.

Director de la revista - Antón Capitel. Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM

Jefe de redacción - Aurora Fernández. Profesora Titular interina del departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM

Consejo de redacción

Antón Capitel - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Aurora Fernández - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

María Teresa Muñoz - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Carmen M. Arroyo - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Jacobo García-Germán - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Luis Rojo de Castro - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Federico Soriano - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Consejo Asesor

Iñaki Ábalos - Graduate School of Design, Harvard University

Adrian Forty - Bartlett School of Architecture, University College London

Daniele Vitale - Facoltà di Architettura Civile, Istituto Politecnico di Milano

Comité científico

Alberto Campo Baeza - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Francesco Dal Co - Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Luis Fernández-Galiano - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Kenneth Frampton - Faculty of Architecture, Columbia University, New York

Ramón Gutiérrez - Facultad de Arquitectura de Buenos Aires

Rafael Moneo - Graduate School of Design, Harvard University

Josep Maria Montaner - ETS de Arquitectura de la UP Barcelona

Juan Navarro Baldeweg - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Víctor Pérez Escolano - ETS de Arquitectura de la Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún - Universidad Católica de Chile

Josep Quetglas - ETS de Arquitectura de la UP Barcelona

Carlos Sambricio - ETS de Arquitectura de la UP Madrid

Revisores Externos

Antonio Armesto Aira, profesor Titular del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Eusebio Alonso, profesor Titular del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de Valladolid.

Juan Carlos Arnuncio, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la UP.de Madrid.

José Ramón Alonso Pereira, profesor Catedrático del departamento de Composición Arquitectónica de ETS Arquitectura de La Coruña.

J. Ignacio Bosch, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de Valencia.

Juan Calatrava, profesor Catedrático del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS de Arquitectura de Granada.

Juan Antonio Cortés, profesor Catedrático del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de Valladolid.

Ricardo Devesa, profesor Titular del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Luis A. Domínguez, profesor Catedrático del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

José Fariña Tojo, profesor Catedrático del departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETS. Arquitectura de la U.P. de Madrid.

Esteban Fernández Cobián, profesor Titular del departamento de Composición Arquitectónica de ETS Arquitectura de La Coruña.

Javier García Mosteiro, profesor Catedrático del departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la U.P. de Madrid.

Mariano González Presencio, profesor Titular del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS de Arquitectura de Pamplona.

Roberto Goycoolea, profesor Titular del departamento de I. Gráfica Arquitectónica de la ETS. Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Juan Miguel Hernández León, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura U.P. de Madrid.

Milla Hernández Pezzi, profesora Titular del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP de Madrid.

Pedro Lima. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura de Lisboa, Portugal.

José Ignacio Linazasoro, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la U.P. de Madrid.

José Mercé Hospital, profesor Catedrático del departamento de P. Arquitectónicos de la ETS. Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Eduardo de Miguel Arbones, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS de Arquitectura de Valencia.

Javier Monclús Fraga, profesor Catedrático del departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de ETS. Arquitectura de Zaragoza.

Pau Pedragossa, profesor Contratado Doctor del departamento de Composición Arquitectónica de la ETS. Arquitectura de la UP. de Cataluña.

Fernando Quesada, profesor Titular del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura y Geodesia de Alcalá de Henares.

Amadeo Ramos, profesor Titular del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de Sevilla.

Antonio Río Vázquez, profesor Contratado Doctor del departamento de Composición Arquitectónica de ETS Arquitectura de La Coruña.

Ricardo Sánchez Lampreae, profesor Titular del departamento de Composición Arquitectónica de ETS de Arquitectura de Zaragoza.

Felix Solaguren-Beascoa, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS. de Arquitectura de la UP. de Cataluña.

José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, profesor Catedrático de las Palmas de Gran Canaria.

Enrique de Teresa Trilla, profesor Contratado Doctor del departamento de P. Arquitectónicos la ETS de Arquitectura de la UP. De Madrid.

Juan L. Trillo Leyva, profesor Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de ETS. Arquitectura de Sevilla.

Criterios de Calidad

AVERY INDEX to Architectural Periodicals (Columbia University)

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC).

e-REVIST@S (CSIC).

Catálogos CNEAI (11 criterios de 19). ANECA (11 criterios de 21).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

LATINDEX (27 criterios sobre 36)

DIALNET.

MIAR ICDS = 9.4

Catálogos On-Line Bibliotecas Notables De Arquitectura

DOAJ, Directory of Open Access Journals.

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

ORBIS library catalog Yale University. New York

REDIB Red Iberoamericana de Innovación y conocimiento científico

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Istituto Universitario di Architettura di Venezia

ISSN y ISSN@: 2171-956X y 2174-1131,

Depósito legal M-31354-2010

Imprime Dayton S.A.



“Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos” es una publicación del grupo de investigación de “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid es una publicación dedicada a la investigación y divulgación de la teoría del proyecto de arquitectura con periodicidad anual que admite sólo trabajos originales. Se edita en papel y en internet. Comenzó a editarse en el año 2010.

El sistema de selección y evaluación de manuscritos, mediante dos revisores externos a ciegas, se ajusta a los protocolos de la edición de publicaciones científicas indexadas.

Su objetivo es promover marcos de debate e intercambio de ideas entre los estudiosos interesados en la teoría y crítica del proyecto arquitectónico y por otro lado pretende impulsar la creación de instrumentos básicos que den coherencia a las experiencias e investigaciones realizadas en este ámbito.

Edita

Grupo de Investigación “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid.

Maqueta y revisión

Diseño - gráfica futura

Maqueta - Alba Peña Fernández

Revisión castellano - Guiomar Martín

Revisión inglés - Angela O'Driscoll Navarro

Distribución, suscripción y venta

Precio de venta de la edición impresa 12 euros. Librería Arcadia Mediática ETSAM-UP Madrid. c/ Av. Juan de Herrera 4, 28040 Madrid, España

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos no se hace responsable del contenido de ningún artículo y el hecho que patrocine su difusión no implica necesariamente, conformidad con las tesis expuestas. De acuerdo con las disposiciones vigentes, deberá mencionarse el nombre de esta Publicación en toda reproducción total o parcial de los trabajos contenidos en la misma. Los originales de Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos publicados en papel o en versión electrónica son propiedad de la revista siendo necesario citar la procedencia de cualquier reproducción parcial o total.