

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.

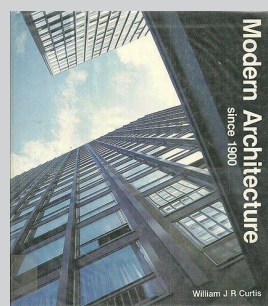
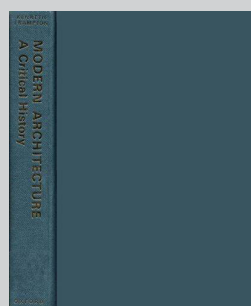
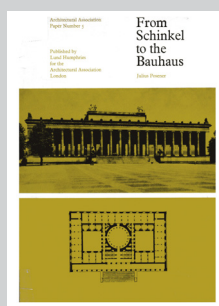
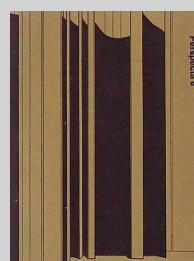
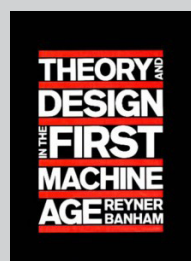
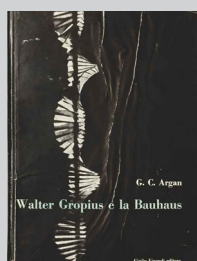
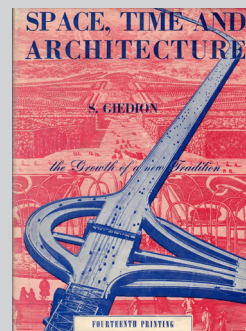
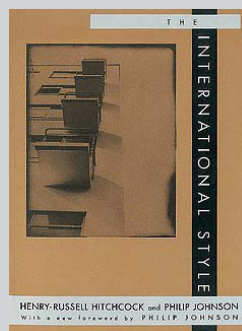
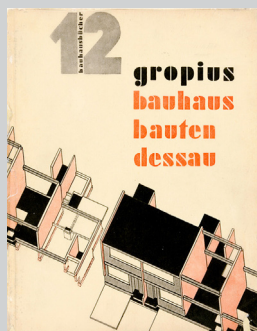
Los textos han sido revisados por Enrique de Teresa y María Teresa Muñoz y corregidos por sus autores. La colaboración de Ángela Juarranz ha permitido compilar y unificar los formatos de los textos y las imágenes.

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 y de la arquitectura moderna y contemporánea” of the Universidad Politécnica de Madrid led by Antón Capitel and director of this magazine.

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

Bauhaus
Edificio Bauhaus
Revisiones críticas
Walter Gropius
Adolf Meyer

Bauhaus
Bauhaus building
Critical reviews
Walter Gropius
Adolf Meyer



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 afín 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

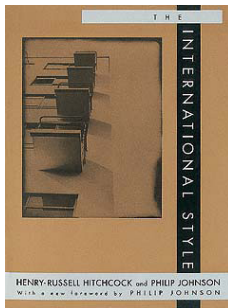
A pesar de que nunca figura como alumna o parte de la plantilla, Lucia Moholy (Praga, 1894-Zúrich, 1989) es una de las figuras cruciales en la consolidación del legado de la Bauhaus. Sus fotografías alimentan las revisiones realizadas años más tarde, tanto del edificio como de los trabajos de sus estudiantes 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

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

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

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*

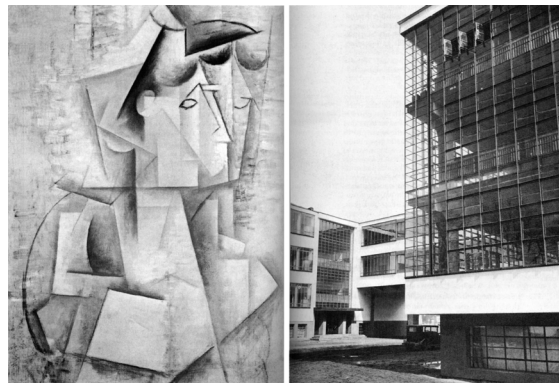


F.01.
Portada de GIEDION, Sigfried: *Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press Ed., New York, 1941.

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

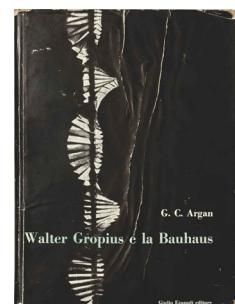
y exterior se interpenetran. Piensa que ese espacio-tiempo se manifiesta por la simultaneidad de múltiples puntos de vista (de frente y de perfil a la vez), propiciados por la transparencia radical del cerramiento, la diafanidad del espacio (movimiento más libre del observador) y la aparente ingravidez 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.

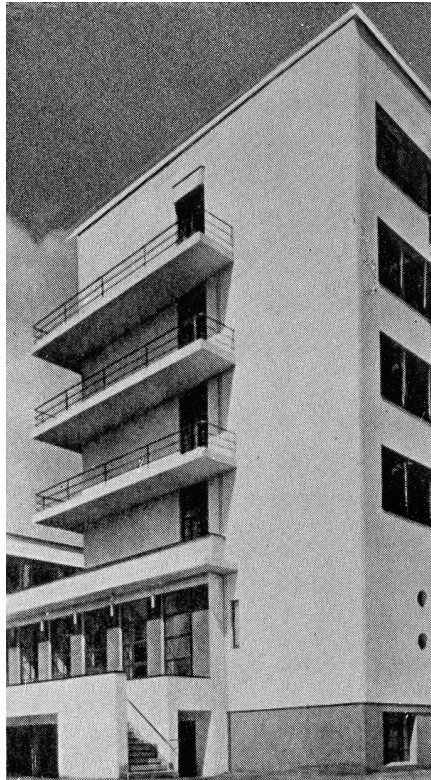
Su envolvente son planos de mampostería blancos combinados con superficies de cristal. El plano se convierte en una entidad geométrica formal entre dos dimensiones horizontal vertical, donde pared, fachada y vidrio acotan el “espacio infinito”, entorno y edificio.

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.

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

Mónica Alberola

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

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.

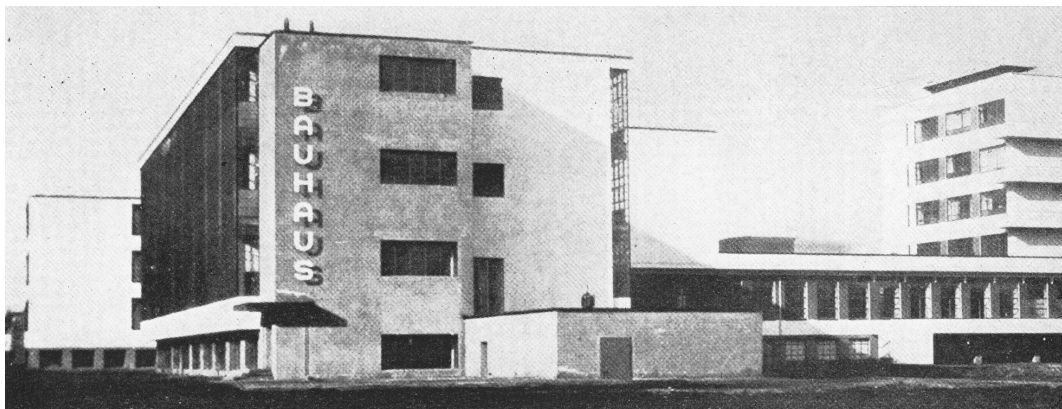
Los volúmenes y las superficies de las fachadas no están atados a una geometría elemental, son los dos únicos elementos figurativos que Gropius utiliza en su obra. El edificio es más rico y humano, no necesita, nos dice el autor, de adjetivos escultóricos, de “promenades architecturales”, de nuevo en 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

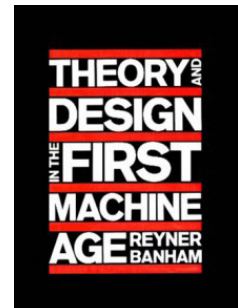
El libro de Reyner Banham, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, publicado originalmente en inglés en 1960 y traducido al castellano en 1965, fue en su momento un libro revelador. Un libro que superaba las posiciones de Gideon y de Zevi, e incluso de Pevsner –su maestro–, aunque solo 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.

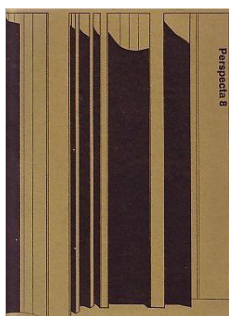
Antón Capitel

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: *Transparency: Literal and Phenomenal*

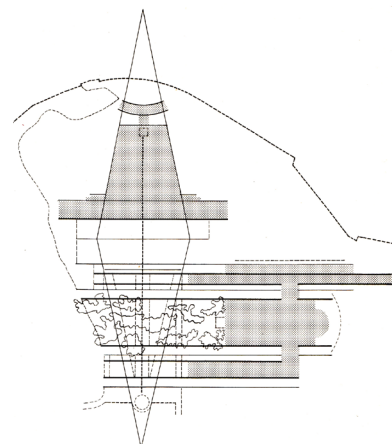


F.01.
Portada de la revista
Perspecta 8, 1963.

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,

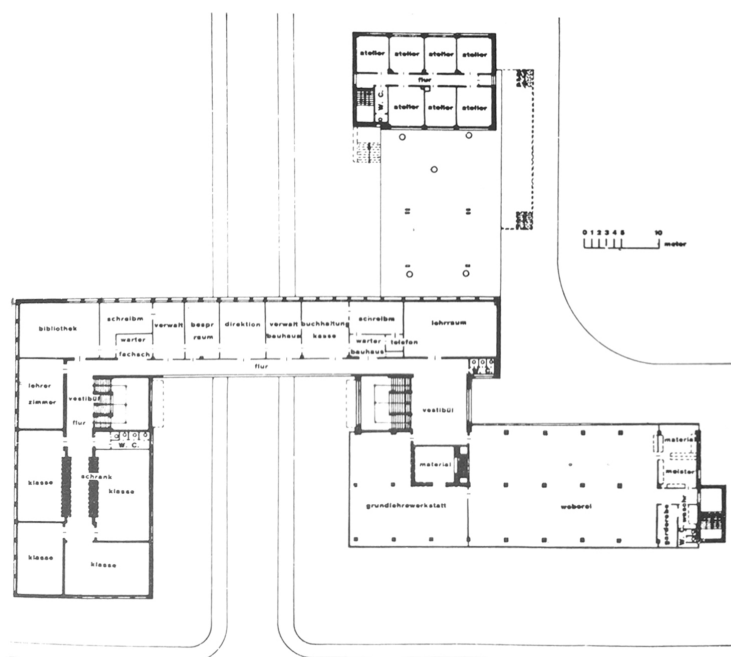
visuales y conceptuales claramente distintas, una vinculada al material y otra vinculada a la organización. Y aunque se presente esa distinción como dos opciones posibles, la complejidad conceptual y la capacidad de ambigüedad de la transparencia fenomenal abre, para los autores, un campo de posibilidades, 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

María Teresa Muñoz

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

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 desdobl原因 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

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.

Rafael Guridi

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



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.

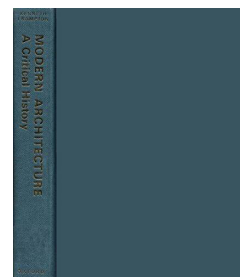
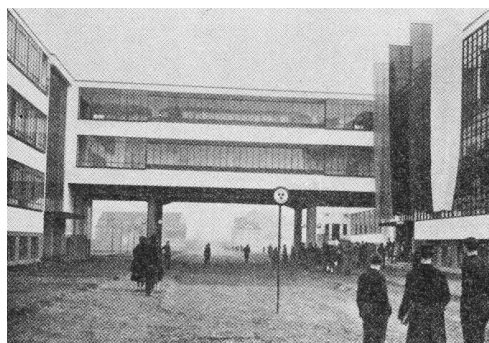
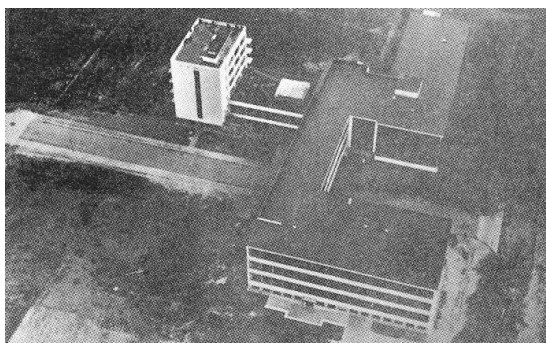
El libro *From Schinkel to the Bauhaus* (subtitulado: “Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture”) está originalmente escrito en inglés y recoge, como se ha señalado, cinco conferencias impartidas en la Architectural Association. No son conferencias independientes, sino que establecen 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 rescribir 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



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

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 coinvertiría 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.

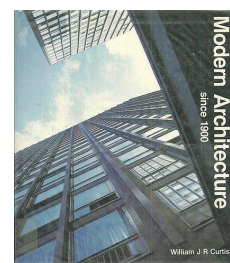
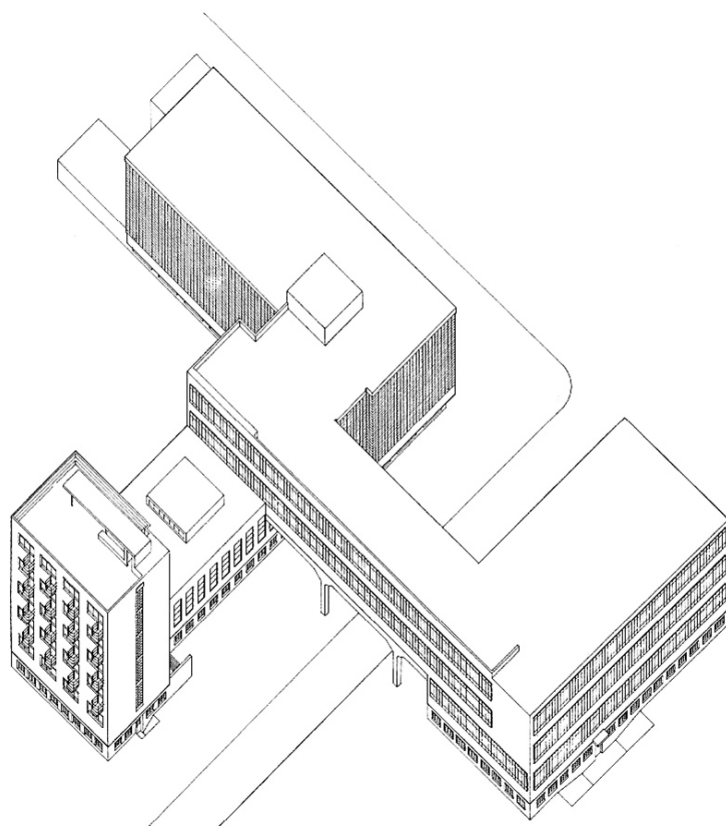
Indaga en el enfrentamiento casi simétrico de los accesos a pabellones de clases y talleres, atribuyéndolo a una cuestión ideológica, ya que al ser opuestos y de igual volumen parecen simbolizar la estrategia pedagógica del Bauhaus de equilibrar teoría (al norte) con práctica (al sur), ligados y controlados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

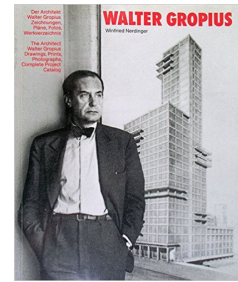
un delicado equilibrio entre la creación individual y el espíritu de la época, así como entre las convenciones internas de la disciplina y los innumerables factores externos que condicionan el proyecto arquitectónico.

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 “morrisiano”.

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)*



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

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 sinoptic 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; DAL CO, Francesco: *Architettura Contemporanea*. Electa Editrice Ed., Milano, 1976.

ZEVI, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*. Giulio Einaudi Ed., Torino, 1961.