
No estamos en Tombuctú

[Consideraciones sobre el trabajo de la Bauhaus]

Fernando Castro Flórez

En abril de 1919, Walter Gropius publica el manifiesto fundacional de la Bauhaus que comienza con todo el énfasis: «¡El último fin de toda actividad plástica es la arquitectura!». Justamente hace cien años se hacía una llamada a la «colaboración consciente» de todos los profesionales:

Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes. Sólo entonces su obra quedará de nuevo impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido en el «arte de salón».

Gropius recurre de nuevo a los signos de admiración: «¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía!». El mundo de la gente que construye se basa en un buen trabajo artesano; la artesanía implica «aprender haciendo», en lugar de adquirir los conocimientos a través de la cultura libresca.

La Escuela de Arquitectura y de Artes aplicadas que Gropius creó en 1919 y dirigió hasta 1928 –apunta Giulio Carlo Argan– es la conclusión de los esfuerzos encaminados, desde la mitad del Ochocientos, a restablecer el contacto entre el mundo del arte y de la producción, a constituir una clase de artífices ideadores de formas, a fundar el trabajo artístico sobre el principio de la cooperación. Los antecedentes directos de la Bauhaus son el movimiento de William Morris llamado Arts and Crafts, la Kunstgewerbeschule y el Werkbund alemán, en los cuales se refleja evidentemente el ansia del Ochocientos de afirmar los caracteres sociales del arte, pero donde la sociabilidad no se coloca ya como una misión a cumplir o un ideal a defender, sino como un carácter o una naturaleza específica del hecho artístico.

El principal objetivo de la Deutsche Werkbund (establecida en 1907) era «el perfeccionamiento del trabajo profesional y la mejora de la capacidad de la producción». Gropius colabora decididamente en la reforma de la enseñanza de las artes asumiendo que los artistas, obreros y trabajadores industriales tienen que producir «artículos honrados de valor artístico».

Como señala Nikolaus Pevsner en las últimas páginas de *Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936), el Movimiento Moderno en arquitectura, para lograr ser plenamente expresivo del siglo XX, debe poseer las cualidades de la fe en la ciencia y en la tecnología, «en la ciencia social y en el planeamiento racional y la romántica fe en la velocidad y el rugido de las máquinas». Sin duda, en los planteamientos arquitectónicos de la Bauhaus puede encontrarse el eco del futurismo italiano y especialmente una materialización de aquellos diseños (no ejecutados) de Sant'Elia, de edificios o presas, rascacielos a lo largo de carreteras o inmensas fábricas. En aquel folleto fundacional de la Bauhaus se propugnaba la integración del hombre y la sociedad, buscando, como apuntó Sigfried Giedion en un ensayo publicado

en 1923 en *Werk, Winterthur*, una «reconciliación entre los impulsos artísticos del hombre y la industria». Era fundamental generar «individuos creativos», abandonando los residuos románticos y también había que contener la ansiedad expresionista. La estética de la Bauhaus se adentró en el reino de lo inorgánico y de lo sin forma gracias al influjo del cubismo, a esos cuadros que se asemejan a menudo a tejidos celulares vistos por el microscopio:

Los esfuerzos del Bauhaus –según Giedion– se encaminan a curiosear en el material y a abrir la vida oculta de lo amorfo. Los objetos muertos adquieren fisonomía y vida. Despierta el ritmo absoluto de las cosas.

Gillo Dorfles apuntaba en su libro sobre *La arquitectura moderna* (1954) que el impulso dado por Gropius a la evolución de una arquitectura «social» que hermane las necesidades del individuo con las de la colectividad, «todavía es único e insuperado». Es evidente que esa Escuela fue capaz de atraer a algunos de los mejores artistas y arquitectos de la época (Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Malevich, Mies van der Rohe, van Doesburg, Oud o Johannes Itten) pero también fueron capaces de asumir planteamientos epocales como hiciera Gropius que aprendió de Peter Behrens cómo se podía modernizar el clasicismo en el contexto de una economía industrial. Como bien advierte Kenneth Frampton los principios del programa de la Bauhaus en 1919 habían sido anticipados por el programa arquitectónico de Bruno Taut para el *Arbeitsrat für Kunst*, publicado en 1918. Taut afirmaba que sólo se podría alcanzar una nueva unidad cultural por medio de un nuevo arte de construir, en el cual cada una de las disciplinas contribuiría a la forma final. «Entonces –escribía el arquitecto fascinado por lo cristalino– no existirían las fronteras entre las artes aplicadas y la escultura o la pintura. Todo sería una sola cosa: arquitectura». Estos arquitectos habían aprendido lecciones de los ingenieros que

construían puentes y no perdían de vista la referencia de la torre Eiffel. Querían, literalmente, «empezar desde el principio» o esa era la retórica que fueron capaces de imponer. Tenían conciencia, tal y como afirmara en 1928 Bruno Taut, de que «lo patético se muere» y, por tanto, era necesario desembarazarse de la nostalgia del pasado y afrontar una *nueva historia*, aunque fuera dando la espalda a la «tradicición».

Una nueva historia

Deyan Sudjic ha señalado que en la trayectoria de Walter Gropius hubo una vertiente lo bastante notable como para garantizarle el papel de pionero del movimiento moderno:

No fue su faceta de arquitecto, sino la de profesor. Fundó la Bauhaus, o como él y sus tipógrafos forofos de la caja baja preferían llamarla, la bauhaus; y la convirtió, en parte gracias a una imponente campaña publicitaria, en la escuela de arte y diseño más famosa del siglo XX. Puede que como escuela no fuera representativa de todo el espectro creativo del movimiento moderno, pero alcanzó un prestigio que no ha igualado ninguna institución educativa, ni antes ni después. Tras sucumbir a la Gestapo y cerrar las puertas de su centro berlinés, el mito de la Bauhaus no paró de crecer hasta proyectar su sombra sobre cualquier conversación de diseño. Generó una línea de producción de exposiciones y libros que ha ido ganando ritmo desde entonces.

Justamente hace cincuenta años, en 1968, se publicó en la Royal Academy un imponente catálogo sobre la Bauhaus de 658 páginas y treinta años antes se había producido el «desembarco» de Gropius en Estados Unidos, invitado a dirigir la School of Architecture de Harvard. Aunque al otro lado del Atlántico consiguió

reconocimiento y pudo diseñar edificios como el Harvard Graduate Center (1949) en el que integró obras de artistas como Miró, Herbert Bayer, Jean Arp o Albers, también cosechó críticas feroces como cuando construyó el tremendo rascacielos Pan Am encima de la Grand Station de Nueva York. El «Príncipe de Plata», como llamaba Paul Klee a Gropius, no fue precisamente bien recibido por Frank Lloyd Wright que, tal y como relata con satisfacción Tom Wolfe en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (1981), no quiso ni siquiera darle la mano un día que se cruzaron en Wisconsin donde aquél estaba construyendo una de sus primeras casas «usonianas». A pesar de las «resistencias» a las teorías y la práctica arquitectónica de los exiliados europeos, en Estados Unidos se asentaron *otras versiones* de la Bauhaus como sería el caso del Black Mountain College, inspirado por Joseph Albers en Carolina del Norte, o el Institute of Design fundado por Moholy-Nagy en 1938 en Chicago.

La historia de la Bauhaus, según advierte Sudjic, no tiene tanta miga como da a entender el mito. A pesar de sugerir una ideología coherente en sus declaraciones programáticas, en la práctica la Bauhaus nunca tuvo una posición común clara.

El programa de la escuela –escribe Sudjic– se presentaba como la encarnación del movimiento moderno, pero el propio Gropius reconocía la influencia de William Morris. Y Morris no sentía ningún aprecio por la era de las máquinas. La escuela se organizaba en buena medida como un gremio medieval, con maestros, oficiales y aprendices.

Como se establecía en el folleto «fundacional» de la Bauhaus, se trata de fundar, de nuevo el discurso enfático, «un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas». Desde la ciudad Dessau, que no era paradigmáticamente moderna, se proyectaron diseños que han influido durante medio siglo en los productos fa-

bricados por las economías avanzadas de medio mundo. Como apunta Sudjic, la Bauhaus, «un movimiento que parecía contar con el prestigio de lo históricamente inevitable», y su fría neutralidad dejaron una huella imborrable en tejidos, tipografía, mobiliario y cerámica.

Conviene recordar que Walter Gropius ocupaba un lugar francamente marginal en la famosa exposición del *International Style*, comisariada por Philip Johnson y Russell Hitchcock en el MoMA en 1932, frente a Mies van der Rohe y Le Corbusier que eran valorados como maestros indiscutibles. Si bien en 1938 se va a montar en ese mismo museo una exposición de la Bauhaus, será el monumental libro de Sigfried Giedion *Space, Time and Architecture* (primera edición publicada en 1941) el que opere como una auténtica «restitución». Para Giedion el trabajo de la Bauhaus sólo puede comprenderse desde las concepciones de la pintura moderna que formula un nuevo sentido del espacio. Comentando la Bauhaus de Dessau de Gropius señala que en ese edificio se hacen realidad dos empeños de la arquitectura moderna, pero no como fruto de los adelantos en la ingeniería, sino como realización consciente de las intenciones de un artista:

Hay una agrupación vertical y flotante de planos que satisface nuestra sensibilidad en favor de un espacio relacional, y hay una amplia transparencia que permite ver el interior y el exterior simultáneamente, de frente y de perfil, como en *La arlesiana* de Picasso, de 1911-1912: variedad de niveles de referencia, o de puntos de referencia, y simultaneidad; en resumen, la concepción del espacio-tiempo. En este edificio, Gropius va mucho más allá de lo que puede considerarse un logro únicamente constructivo.

Sin duda, Gropius tenía claro que lo que había que generar era un conjunto unificado de arquitectura plástica y pintura «que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices

como símbolo cristalino de una nueva fe». El grabado de Lyonel Feininger *La catedral de cristal* ilustraba el folleto original de la escuela. La fe de la Bauhaus tenía bastante de idolatría técnica. Gropius, en el programa de la Bauhaus, propone que el artista-arquitecto no solamente se pliegue a las estructuras del mundo industrial, sino también que participe activamente en él.

El intelectual, artista o arquitecto —apunta Roberto Masiero en *Estética de la arquitectura* (1999)—, asume una tarea crítica y guía de las masas y del sistema productivo mismo: puede y debe dirigir el paso de una fase artesanal, por naturaleza individualista, a otra industrial, colectiva, fundada sobre el trabajo y la investigación de grupo. Su mirada es la del utopista reformador social que busca la solución racional para todos los problemas planteados por la sociedad industrial.

El arte ya no mira al mundo, sino que lo produce, en un momento histórico en el que lo utópico estaba descarrilando hacia lo tiránico o, peor, se preparaban los días del *asesinato tecnificado*, de esa racionalidad que, literalmente, preparó el Holocausto.

En la Bauhaus no se desplegaba únicamente una racionalidad tecno-científica; en realidad, había de todo, incluso posiciones «visionarias» como la de Johannes Itten con sus excéntricos cortes de pelo y esa combinación de zoroastrismo y defensa de la dieta vegetariana. Itten impartía el *curso preparatorio* y, en cierto sentido, seguía los planteamientos del reformador educativo Georg Kerschensteiner y las ideas de John Dewey sobre el proceso de «aprender haciendo». Para Itten no bastaba con «la vuelta al oficio» ni con fusionar arte y arquitectura; meditando sobre el desastre sangriento de la Primera Guerra Mundial y tras un minucioso estudio de *La decadencia de Occidente* de Spengler, adentrándose en la filosofía oriental, las enseñanzas del Mazdeísmo persa y el yoga indio, llegó a la conclusión de que:

Debemos contrapesar la investigación científica y la especulación tecnológica, tan orientadas hacia lo exterior, con un pensamiento y una práctica dirigidas a nuestro interior.

Itten hizo que se incorporasen a la Bauhaus artistas como Schlemmer, Paul Klee, Georg Muche o Kandinsky, sosteniendo que había que fundamentar un nuevo *modo de vida* basado en la capacidad creativa. Era manifiesto el contraste polémico que surgió en la Bauhaus entre estas vías «místicas» y el racionalista anti-individualista que defendía, por ejemplo, Theo van Doesburg que en el texto titulado «Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar» (1923) subrayaba que los aprendices de esa escuela tenían pleno conocimiento de los procesos de producción y podían trabajar con máquinas, mientras que los obreros de las fábricas nunca van más allá del conocimiento de una de las fases del proceso: «Por tanto, la Bauhaus está intentado conscientemente entrar en contacto con empresas industriales existentes, buscando con ello el estímulo mutuo». Fue precisamente ese intento de reconciliar diseño artesanal y producción industrial lo que llevó a Itten a dimitir, siendo sustituido por László Moholy Nagy que orientó el curso elemental de trabajo con metal hacia el «elementarismo constructivista».

Bruno Zevi señaló que *De Stijl* fue el único intento de elaborar un código para la arquitectura moderna al propugnar una operación rigurosa generalizable:

Si el problema consiste —escribe en *El lenguaje moderno de la arquitectura* (1973)— en deshacer el bloque de la perspectiva, lo primero que debemos hacer es suprimir la tercera dimensión, descomponiendo la caja, escindiéndola en planchas. Nada de volúmenes. ¿Una habitación? No, seis planos: el techo, cuatro paredes, el suelo. Despeguemos las juntas, liberemos los tabiques: la luz penetra en los rincones oscuros, el espacio se anima. Es el

huevo de Colón, pero un decisivo empuje para la actividad arquitectónica. El hueco sigue siendo cúbico pero, iluminado de esta manera, parece completamente diferente.

La casa, la ciudad pueden transformarse en un panorama de planchas azules, amarillas, rojas, blancas y negras, como soñaba Mondrian. La *descomposición* es una invariante del lenguaje moderno que, en el caso del edificio de la Bauhaus proyectado por Gropius, tal y como Zevi recuerda, implica la desarticulación del volumen en tres cuerpos perfectamente diferenciados: los dormitorios, las aulas, el laboratorio vítreo. Son bloques programáticamente disonantes, relacionados en un sentido antitético con la perspectiva. No hay ningún punto de vista desde el cual se consiga captar el conjunto, no hay perspectiva privilegiada. Desde 1924, los productos y edificios diseñados en la Bauhaus comenzaron a ostentar un Estilo perfectamente reconocible, aunque Gropius y otros hayan negado la existencia de tal estilo.

Admitimos –escribe Reyner Banham en *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (1960)– que el estilo como tal nunca fue cultivado en la Bauhaus, pero las formas creadas para simbolizar el mundo en el cual se encontraba el *Bauhäusler* mostraban –como es natural– considerable unanimidad; el repertorio de formas regulares filebianas, retículas espaciales, acabados sintéticos pulidos y acabados naturales ásperos, el uso del acero y del vidrio, y la evolución de una forma tipográfica básicamente inspirada en *de Stijl*: todo ello convergía, a través de la constante repetición, para crear un estilo auténticamente unificado.

En un texto de los años sesenta, titulado «Funcionalismo hoy», Theodor W. Adorno señala que la crítica al ornamento es la crítica de lo que ha perdido su sentido funcional y simbólico, «y ya sólo es algo venenoso, algo orgánico en descomposición». El ornamento

sería, en última instancia una «impotencia vergonzosa», una suerte de ficción del Romanticismo venido a menos. Sin duda, aquí resuena todavía la prédica de Adolf Loos contra el ornamento al que equiparaba con un «delito» y su voluntad de regresar a una «artesanía decente», esto es, que utilizara las innovaciones técnicas sin pretender impostarse como «arte». Recordemos que la ornamentación, para Ruskin, era la parte principal de la arquitectura, al imprimir en un edificio ciertos caracteres venerables o hermosos, pero, por lo demás, innecesarios. Ya en 1892, Louis Sullivan manifestaba que el ornamento es un lujo intelectual, pero no un requisito esencial, llegando a proponer que los arquitectos se abstuviesen enteramente de usar ornamentos por un periodo de años, «a fin de que nuestro pensamiento pudiera concentrarse agudamente en la producción de edificios bien formados y elegantes en su desnudez». En esa estética de la *superficie desnuda* serán importantes las ideas de Van de Velde que consideraba que los ingenieros son los arquitectos de la modernidad; fascinado por el nuevo mobiliario inglés y por la construcción racional, defendía que se avanzara en una «sistemática eliminación del ornamento», algo en lo que viene a coincidir con la actitud «evangelizante» de Adolf Loos cuando atacaba al estilo vienés del *art nouveau* de la Sezession apuntando que «cuanto más bajo es el estándar de un pueblo, más profusos son sus ornamentos». Es, en cierto sentido, una *paradoja macabra* que un elemento estrictamente decorativo diseñado en la Bauhaus (esa institución que según sostenía el periódico nazi *Völkischer Beobachter* era «la catedral del marxismo, una catedral que, sin embargo, se parecía rematadamente a una sinagoga») como fue el papel pintado de Hannes Meyer, terminara siendo usado por el arquitecto Albert Speer para redecorar la sede de los nacionalsocialistas en Berlín, ofreciendo una elegancia «racional» a los perpetradores de un *verdadero delito*.

Contra lo ornamental y al servicio de la comunidad

Bajo la dirección de Meyer la versión de la Bauhaus se volvió cada vez más austera y materialista, llevando al funcionalismo a su conclusión lógica. En 1929 Hannes Meyer señaló que.

Todos los diseños creativos que nos facilitan la vida son un reflejo de la sociedad contemporánea; para nosotros, la construcción y el diseño son exactamente lo mismo, y son un proceso social, igual que lo es una «universidad de diseño». La Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico sino social.

Se trataba de asumir las necesidades vitales de la comunidad, partiendo, como apuntaba Meyer, del estudio más amplio posible de la vida popular:

Intentamos comprender el alma popular y conocer a esta comunidad tanto como sea posible. En tanto que diseñadores creativos, somos servidores de la comunidad. Nuestro trabajo es un servicio al pueblo. La vida aspira a la armonía. Crecer significa esforzarse por alcanzar el aprovechamiento armonioso de oxígeno + carbono + azúcar + almidón + proteína. Trabajar significa buscar la forma armoniosa de existencia. No buscamos un estilo o una moda Bauhaus. Ni una decoración a la moda de superficie plana dividida horizontal y verticalmente, toda envuelta en estilo neoplástico. No buscamos construcciones geométricas o estereométricas, ajenas a la vida y hostiles a la funcionalidad. No estamos en Tombuctú: nuestro diseño creativo no sigue los dictados del rito y la jerarquía. Despreciamos cualquier forma que se prostituye y se convierte en fórmula.

Del mismo modo que Loos despreciaba lo ornamental como algo asociado al «salvajismo» y a un estadio «primitivo» de la humanidad, Meyer nombra la ciudad de Tombuctú como un remoto

espacio de rituales y jerarquías de los que, sin ningún género de dudas, hay que desembarazarse, evitando una suerte de dominio aborígen irracional para asumir la perfección de lo mecánico.

El objetivo, tal y como se declaraba en el programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar, era «la obra de arte unitaria», esto es, el gran edificio en el que «no existan fronteras entre arte monumental y decorativo». En aquella escuela en la que (programáticamente hablando) no habría propiamente profesores y alumnos, «sino maestros, oficiales y aprendices», lo básico era el aprendizaje del oficio. Se trataba de evitar toda rigidez, «de dar prioridad a la actividad creadora», potenciando la libertad de la individualidad, pero basada en un riguroso estudio. Gropius animaba a que se estableciera un contacto amistoso entre maestros y aprendices fuera del trabajo, impulsando a todos para que se organizaran representaciones teatrales, conferencias, recitales de poesía, conciertos e incluso bailes de disfraces, desarrollándose así «un ceremonial alegre en estas reuniones». En aquella *comunidad de trabajo* no faltaba, por tanto, el ambiente festivo. Josef Albers señaló que:

Lo que ha hecho famosa a la Bauhaus es su método de enseñanza que consiste en arropar a los jóvenes para liberarlos. Esto es lo que ha hecho famosa a la Bauhaus, no sus lámparas ni sus muebles. Todos ellos están ya pasados de moda.

En la declaración de 1919 de los «principios» de la Bauhaus se establecía que era necesario un contacto con la vida pública, con el pueblo, a través de exposiciones y otros actos, pero sobre todo había que trabajar en la «elaboración conjunta de amplios proyectos arquitectónicos utópicos –edificios públicos y para el culto– realizables a largo plazo». Esa utopía fue rápidamente marchitándose no solamente por las dinámicas históricas sino por la escasa «consistencia» con la que había sido *diseñada*. Hannes Meyer consideraba que las reflexiones de Gropius acerca de la

relación entre arte e industria eran superficiales y estaban completamente determinadas por la estética.

Construir y crear –apuntaba Meyer– son una misma cosa, y constituyen un acontecimiento social. En cuanto colegio mayor de la creación, la Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico pero sí social. En cuanto ente creador, nuestra actividad está condicionada socialmente, y la sociedad compone el marco de nuestro trabajo.

En aquella ciudad de Dessau que fue durante la década de 1920 el epicentro del diseño, en noviembre del año 1931 el partido más votado en las elecciones municipales fue el nacionalsocialista que exigió la eliminación de las subvenciones a la Bauhaus. Los nazis sostenían que:

La desaparición de este llamado instituto de diseño significaría la desaparición del suelo alemán de una de las más prominentes manifestaciones del arte judeomarxista.

Tras la llegada de Hitler a la cancillería en abril de 1933 se precintó la escuela y una treintena de estudiantes fueron detenidos.

Tal vez –señala Deyan Sudjic– la cuestión más difícil que plantea la Bauhaus es por qué no ha habido después ninguna escuela con el mismo impacto.

Una «filosofía» de la arquitectura

Esa institución estuvo dirigida por tres de los principales diseñadores de la época y el edificio de Gropius materializaba una «filosofía» de la arquitectura, consolidando una imagen del «movimiento moderno». Pero también es cierto que toda aquella pedagogía volcada

a la formación artesanal quedó rápidamente obsoleta. William Morris se preguntaba por qué habríamos de ocuparnos del arte «a menos que todo el mundo pueda participar en él». Hace cuatro décadas Bruno Zevi apuntó que «la participación se convierte en un slogan» y en nuestra empantanada época, cuando la palabra «empoderamiento» no significa otra cosa que la decisión de *okupar* un espacio, el *participacionismo* está siendo sometido a ácidas críticas incluso por algunos de sus vertiginosos practicantes. Markus Mieszen no duda en advertir en *La pesadilla de la Participación* (2010) que en muchas prácticas aparentemente «outsiders» o retóricamente transdisciplinares lo que late es el más descarado de los *oportunistas*. Es manifiesto que la deriva de la arquitectura contemporánea no tiene nada que ver con la «comunidad de trabajo» de la Bauhaus y también, salvo en los proyectos de formalistas empecinados, ha dejado atrás las modelizaciones de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Superado el hechizo de la *banda de Moebius*, se viene a introducir en el seno de aquella forma de lo *concreto* (tan brillantemente abstracta como era evidente en las obras de Max Bill) una extrema conciencia de la catástrofe. Ya el Congreso Internacional de la Nueva Arquitectura (CIAM) de 1951 quería pensar *The core of the City*, justamente cuando el funcionalismo había colapsado. El núcleo, el corazón de una ciudad infartada, no había encontrado la perfección racional, sino que había degenerado en una completa monstruosidad. No dejaba de ser anómalo que Le Corbusier, aquél que venía a lanzar la promesa de que el automóvil se convertiría en un nuevo Partenón, defendiera la *royauté du piéton* y también sueñan delirantes los parlamentos de otros arquitectos que en ese mismo Congreso consideraron que la Piazza de San Marcos era el núcleo urbano modélico. Ciertamente, a mediados del siglo pasado, se tenía claro que la postura racionalista sobre la que descansaba el desarrollo de la arquitectura (funcionalista) moderna no era suficiente para afrontar los problemas epocales.

Nuestra época está «fundada» en la demolición del World Trade Center, un edificio planificado por Yamasaki (el mismo arquitecto que diseñó Pruitt-Igoe en 1955 que pasó a convertirse, para Charles Jenks, en el detonante del postmodernismo cuando fue demolido en 1972), un emblema *gemelar* (incluso podría decirse que «inquietante» en el sentido freudiano) de un poder que reveló dramáticamente su *grado cero*. La frase final de *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, cuando Tyler Durden, de la mano con Marla Singer, contempla la «romántica demolición» de los edificios, terminó por convertirse en el lema para el tránsito a un siglo convulso: «Me conociste en un momento extraño de mi vida». Suena *Where is my mind* de The Pixies y hasta se inserta «subliminalmente» un pene en una pornografía infantilizante. Si *La naranja mecánica* se filmó en una *new town* brutalista, la neo-esquizofrenia violenta de Fincher comienza habitando en apartamentos con muebles de IKEA. Cuando Stockhausen, literalmente, se precipitó a calificar las imágenes del atentado de las Torres Gemelas como una «obra de arte total» acaso tenía en mente que el ideal wagneriano estaba absolutamente arruinado. Los mismos diseñadores de la Bauhaus pretendieron dar continuidad al ideal hiper-estético de la *Gesamtkunstwerk* aunque pronto degradaron su entusiasmo utópico cristalino.

Gropius, en el texto que escribió, también en abril de 1919, para la «Exposición de arquitectos desconocidos» (organizada por el Arbeitsrat für Kunst) animaba a añadirles a los edificios cuentos de hadas «y construir con fantasía sin atender a las dificultades técnicas». La *logia moderna* de la Bauhaus tenía que edificar un espacio que articulara a la comunidad, una nueva catedral que estuviera a la altura de una idea regulativa del futuro.

La Bauhaus –recuerda Oskar Schlemmer en una carta escrita en 1922– se fundó en su día con la mirada puesta en la erección de

la iglesia o catedral del socialismo y los talleres se organizaron a la manera de las logias de los constructores de catedrales. De momento, el concepto de catedral ha pasado a segundo término, y con él algunas ideas bien definidas de tipo artístico. Actualmente la situación es tal que en el mejor de los casos nos hemos de contentar con pensar en la casa, quizá solamente podemos pensar [...] Ante las dificultades económicas actuales, nuestra tarea ha de ser la de hacer de pioneros de la sencillez, buscar la forma más simple para cada necesidad de la vida, y que al propio tiempo sea decorosa y sólida.

Aquella entusiasta llamada a construir la Catedral del Futuro, el ideal de la *Gesamtkunstwerk*, terminó concretándose, en 1923, en la «casa experimental», diseñada por Muche y Meyer, que era un ejemplo de radical austeridad, una *Wohnmaschine* en la que lo más innovador no sería otra cosa que el equipamiento del baño y la cocina con aparatos de serie.

Cada vez más alejados de aquel grabado de Feininger que colocaron en el folleto de la Bauhaus, sometidos a presiones políticas y dificultades económicas, con el totalitarismo a la vuelta de la esquina, aquellos arquitectos replegaron su «fantasía» sobre lo elemental. En el texto titulado «Experiencia y pobreza» (1933) Walter Benjamin, recordando que la cotización de la experiencia bajó hasta lo atroz entre 1914 y 1918, defendía (apelando, entre otros, a Paul Klee, Adolf Loos o Paul Scheerbarth) que era fundamental introducir un concepto positivo de barbarie al ser necesario comenzar desde el principio, empezar de nuevo, aprender a sostenerse con poco, «a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra». Esa necesidad de *partir de cero*, cuando la humanidad «se prepara para sobrevivir», fue sometida progresivamente al «amaneramiento» del *less is more*. Mies van der Rohe, en una entrevista en el *New York Herald Tribune* (28 de junio de 1959) tomó prestada esa expresión del poema *Andrea del Sarto* de Robert

Browning para hacer referencia a la necesaria «contención» en el diseño arquitectónico, esto es, la belleza solamente puede darse cuando se rechaza todo aquello que no es estrictamente necesario. Pier Vittorio Aureli ha mostrado, con enorme lucidez en su libro *Menos es suficiente* (2013), que esa ideología minimalista corre el riesgo de convertirse en una celebración cínica del espíritu de la austeridad y que tiene que ver con la emergencia de la figura fundamental de la economía neoliberal del «hombre endeudado». El ascetismo estético puede ser interpretado desde el triunfo (capitalista) de la ética protestante tal y como fuera tematizado por Max Weber. Giulio Carlo Argan señala que la apelación de la Bauhaus a la industria como camino de salvación de la humanidad tiene que ver con las ideas de Max Weber y de Troeltsch sobre la justificación del espíritu capitalista en la ética religiosa de la Reforma: «el trabajo industrial» como «ascetismo involuntario e inconsciente del hombre moderno»; el «sentido profesional» como un «obrar en el mundo sin divinizar la criatura, es decir, sin amar el mundo»; «la sociedad que no tiene metas ideales pero que concreta la espiritualidad humana en la claridad, en el orden, en el fatal progresar de su función».

Un destino transparente

Para Pevser una de las cualidades más importantes de Gropius es que, gracias al nuevo tratamiento del vidrio y el acero, se disuelve la separación entre interior y exterior: «la luz y el aire pueden pasar libremente a través de las paredes; el espacio cerrado ya no se diferencia, en esencia, del gran universo espacial que lo circunda». También Giedion considera que es la Bauhaus de Dessau el edificio que cumple de maravilla la exigencia de transparencia y penetración. Las paredes acristaladas materializan una suerte de *ideal*

moral de transparencia. Benjamin, en el texto anteriormente citado, señala que Scheerbart concede gran importancia a que sus conciudadanos habiten en alojamientos adecuados a su clase, esto es, en casas de vidrio, desplazables y móviles, tal y como entretanto han construido Loos y Le Corbusier:

No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen "aura". El vidrio es el enemigo número uno del misterio.

También, como añade Benjamin, es el enemigo de la posesión y viene a colocarnos como inquilinos de espacios en los que la «interiorización» se torna problemática:

Scheerbart con su vidrio –leemos en «Experiencia y pobreza»– y el grupo «Bauhaus» con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas.

Pevser no dudaba en lanzar las campanas (teórico-históricas) al vuelo para anunciar que Gropius ocupaba su lugar en la proce-sión que conduce desde el Románico y el Gótico, hasta el Renaci-miento de Brunelleschi y el Barroco de Borromini y Neumann:

La sensibilidad cálida y comunicativa de los grandes hombres del pasado quizá haya desaparecido, pero en ese caso, el artista que representa a nuestro siglo necesita ser frío ya que debe ser el frío intérprete de la producción mecanizada, frío para el diseño satisfactorio de anónimos clientes.

Ya no se hace visible la magia trascendente de las figuras de la santidad en las vidrieras sino que la claras paredes de vidrio modernas y los esqueletos de hierro que las sostienen están libera-das de toda especulación extramundana:

Es la energía creativa de este mundo –añade Pevsner pleno de emoción, arrebatado de optimismo– en que vivimos, trabajamos y al que queremos dominar, este mundo de ciencia y técnica, de velocidad y peligro, de ásperas luchas y de inseguridad personal, lo que se glorifica en la arquitectura de Gropius y, mientras éste sea el mundo y éstas sean sus ambiciones y problemas, será válido el estilo de Gropius y los demás pioneros.

El calor se había ido, casi definitivamente, de las cosas y aquella *transparencia-fría* elogiada en forma ditirámbica estaba acaso encubriendo su condición de «dispositivo de opacidad».

Cuando contemplamos las sillas y mesas de tubo de acero de Marcel Breuer que comenzaron a producirse a mediados de los años veinte comprendemos lo lejos que quedan aquellas otras sillas diseñadas por William Morris de una presencia tan «sólida» que, como llegó a decirse, incluso Barbarroja podría haberse sentado en ellas. Los métodos de producción de la Bauhaus fueron orientándose, especialmente en el periodo en el que Meyer fue el director, hacia un programa de diseño más «responsable en lo social». El mobiliario sencillo, desmontable y barato de madera contrachapada paso a tener un lugar preeminente, mientras se producía toda una gama de papeles pintados. La Bauhaus intentó *redecorar la vida* en un sentido más radical que IKEA aunque con resultados contradictorios. En 1948 Giedion trataba de vincular la racionalización del trabajo doméstico con la posibilidad de que los ciudadanos se entregaran a actividades lúdicas o, en términos más precisos, para vender la ideología del «ocio», esa ocupación difusa en asuntos que van más allá de lo meramente utilitario:

Ocio –escribe este decisivo historiador de la arquitectura moderna– significa tener tiempo. Tiempo para vivir. La vida sólo puede ser saboreada plenamente cuando actividad y contemplación, hacer y no hacer, constituyen polos complementarios,

como los de un imán. Ninguna de las grandes culturas ha dejado de apoyar este concepto.

Sabemos que el triunfo de la ideología de lo «orgánico» en arquitectura que se consolidó en los años cincuenta tiene que ver con el desencanto frente al maquinismo, pero también con la abismal toma de conciencia de que la mecanización había conducido al asesinato en masa perpetrado en los campos de concentración. Resulta amargo comprobar que la teoría de la arquitectura *después de Auschwitz* recurra al «tiempo del ocio» cuando se había comprobado que, por retomar a Goya, el sueño de la razón produce monstruos. Adorno, en sus consideraciones sobre «El funcionalismo hoy», advirtió sobre la condición irracional de lo pretendidamente funcional, cuando en su interior el proceso social «sigue transcurriendo, pese a la planificación, irracionalmente, sin planificación».

Buckminster Fuller señaló que la estética simplificada de la Bauhaus no era sino algo meramente superficial:

Quitó, como se quita una cáscara, los embellecimientos exteriores de ayer y colocó en su lugar novedades formalizadas de una cuasisimplicidad, toleradas por los mismos elementos estructurales ocultos de aleaciones modernas que habían permitido los ahora rechazados vestidos de las Beaux Arts [...] El nuevo estilista internacional colgaba todavía paredes desnudas de vasta y supermeticulosa mampostería, carentes de resistencia a la tracción, pero en realidad aprisionadas en ocultos marcos de acero sostenidos sin medios de apoyo visibles.

Lo que se tornaba *transparente* para Fuller era la «mera forma», el diseño racional convertido en *Estilo Internacional*, perdido todo el aliento utópico y disuelta la originaria *comunidad de trabajo*. Según Argan, la valiente y hasta conmovedora defensa de la industria que

hacia Gropius es algo más que una entusiasta apología de la técnica moderna en oposición al tradicionalismo persistente del artesano:

Es, en el plano teórico, la defensa de una industria, entendida humanísticamente como la exaltación del talento, contra el «fordismo» o el envilecimiento de la personalidad en el mecanismo de la producción, y –sobre el plano social– la defensa de una austera tradición de actividad productiva, de una conciencia o espiritualidad del trabajo industrial, contra la especulación improductiva y disociante.

William Morris partía del artesanado gótico para definir simplemente el trabajo como «el medio de que se vale el hombre para expresar su alegría en el trabajo». Morris anhelaba la barbarie para que con ella el mundo «pueda volver a ser bello y dramático», considerando que la producción mecánica es totalmente perjudicial. En una época propuso incluso la destrucción de las máquinas, aunque en sus últimos discursos fue bastante cauteloso y llegó a admitir que deberíamos tratar de convertirnos «en los amos de nuestras máquinas» y usarlas como «instrumentos para imponernos mejores condiciones de vida». Gropius retomó las meditaciones de Morris y, desde los horizontes sociales de la Werkbund, confió en las virtudes utópicas que surgían en el paso de la herramienta a la máquina.

En la primera página de su monografía sobre Walter Gropius (publicada en 1951), señala Giulio Carlo Argan que «su fe en el porvenir mejor del mundo esconde un escepticismo profundo, una lúdica desesperación». Todo el rigor lógico, todas esas funcionales evidencias formales, dejaban, en ocasiones, entrever un *espacio sombrío*. La Bauhaus, con su rígido racionalismo, desea crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que constructivamente forma la realidad. En cierto

sentido, Gropius, parece que hubiese querido reinstaurar en la Bauhaus el Jardín de Epicuro y, para ello, había que «partir de cero».

Era una frase –señala Tom Wolfe sarcásticamente– que se oía en todo momento. Gropius respaldaba cualquier experimento que se acometiese, siempre que fuese en nombre de un futuro limpio y puro.

No era nada sencillo volver a crear el mundo y especialmente cuando todo estaba sostenido en *el mito de la razón*. El mismo Argan señaló que el mito de la razón es el más hermético y amargo, «que lleva en sí los gérmenes de la duda y del desengaño». Walter Gropius tenía, en 1919, confianza en «todo el pueblo», esto es, en los trabajadores; en su opinión el intelectual burgués había demostrado que no sabía ser el sostén de una cultura alemana: «Capas nuevas de nuestro pueblo, subdesarrolladas intelectualmente, surgen de las profundidades. Son nuestra principal esperanza». Manfredo Tafuri señaló, con lucidez, que en la mística de la «Catedral del pueblo» se refleja una lectura milenaria y escatológica de la Revolución de Octubre:

En este sentido, no hay contradicción entre la fuga a la ciudad de Goethe –símbolo explícito de una nostalgia incurable por la totalidad, por la plenitud de la experiencia, por la integridad de los valores– y la atención (por lo demás, más que disimulada) por las nuevas investigaciones soviéticas.

Aquella internacional constructivista, esa Bauhaus que confiaba en el poder transformador del proletariado, fue desplazando sus intereses desde la vivienda del trabajador al rascacielos corporativo.

En el fresco de Giulio Romano en la Sala de los Gigantes del Palacio del Té en Mantua puede contemplarse el derrumba-

miento de los órdenes clásicos, unas columnas y el techo que se precipitan sobre cuerpos grotescamente «musculados», un drama de gesticulaciones manieristas que tiene algo de ridículo. El sueño cristalino de los gigantes de la arquitectura moderna generó una *ruina* que es, valga el oxímoron, una suerte de *manierismo ascético*. Se fue olvidando la utopía de «la catedral del futuro» aunque los historiadores entusiastas del «movimiento moderno» volvían la mirada, casi a la manera de Orfeo, hacia un *futurismo que no llega a edificarse*, esto es, hacia los diseños de Sant'Elia que proponía construir la ciudad «ex novo». El visionario «arquitecto» italiano, muerto en 1917, consideraba que en vez de catedrales había que construir la metrópolis, «semejante a una máquina gigantesca», hecha de hormigón de vidrio, sin pintura o escultura. También él hizo *profesión de fe* en los automóviles y, en cierto sentido, anticipó los planes de la Bauhaus, aquel laboratorio del oficio manual y la tipificación, al mismo tiempo una escuela y un taller. Breuer decía en broma que, de progreso en progreso, terminaremos por sentarnos sobre columnas de aire brotadas del suelo. Para los habitantes de una *época demolidora* ese sueño transparenta una ruina inevitable, conscientes de que «todo lo que es sólido se desvanece en el aire» o termina por aplastarnos como las columnas pintadas en el Palacio de Mantua. En el texto de 1923 sobre la Bauhaus señalaba Giedion que de entre todas las artes ninguna padece tanto como la arquitectura bajo nuestro desgarramiento, «en ninguna se revela tanto dolor y tan directamente la falta de una forma adecuada que nos pertenece». Lo cierto es que aquella «alegría en el trabajo» poetizada por William Morris y sistematizada por la Bauhaus, no termina por animar a los supervivientes de un mundo que, aunque dejó atrás aquel tremendo portón de Auschwitz con la consigna *Arbeit Macht Frei*, conoce su «destino transparente» que no es otra cosa que los *trabajos de mierda*. No estamos en Tombuctú, es inne-

cesario ornamentar el desastre y, lo peor de todo, es que cuando nos volvemos, como proponía Benjamin, «hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época» lo que encontramos no es el impulso para, con una *nueva barbarie*, transformar el mundo, sino que nos entregamos, como el protagonista de *El club de la lucha*, al fascinante placer «post-porno» de ojear el catálogo de IKEA.

F. C. F.

