

Texto 6: El peso de la técnica, la seriación y la planificación

- Benjamin, Walter. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. 1936.
- Gropius, Walter. Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus. 1926.
- Meyer, Hannes. Construir. Dessau, 1928.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
SEGUNDO SEMESTRE 2022
MARIO FERRADA A. PROFESOR
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

el progreso social y promover la vida democrática y social. Paulatinamente el urbanismo disfrutó de una valoración preferente con respecto a la arquitectura. Las soluciones al problema de la vivienda requerían intervenciones de mayor alcance, que sólo ofrecía el urbanismo.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Walter Benjamin

Este ensayo de Benjamin es uno de los primeros análisis sobre las condiciones del nuevo arte en la era de la técnica. La característica definitoria del arte moderno con respecto al anterior sería su progresiva pérdida de «aura». Concepto que engloba las esencias de la obra de arte anterior a la época industrial: su autenticidad, su singularidad, su peso cultural, histórico y religioso.

Con los cambios tecnológicos, la transformación de la obra de arte es radical. Por ejemplo, ya no se podrá prescindir de las manipulaciones mecánicas de la imagen plástica. Con la reproducción industrial, las leyes de recepción de la obra de arte se trastocan. Así el valor cultural sobre el que se producía la recepción del arte pierde fuerza, ya que ésta pasa a sustentarse en mayor medida sobre el valor expositivo.

En el análisis de las relaciones entre masas y arte, Benjamin presta atención a la influencia de la arquitectura, debido a las peculiaridades de su recepción distraída. Aunque el texto no se refiere exclusivamente a la arquitectura, es válido extrapolar a ella, algunas de las consideraciones que el autor hace sobre otros géneros artísticos, en especial —y de ahí el interés en incluir parcialmente este ensayo— aquellas consideraciones referidas a la arquitectura reproducible técnicamente, como es el caso de la vivienda masiva, programa arquitectónico de mayor interés en la época en que este ensayo fue escrito.

Walter Benjamin. Berlín 1892-Port Bou 1940. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en Discursos interrumpidos. I. Taurus. Madrid, 1973.

1

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros, ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones

muy distintos unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de producción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masas. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que

en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo XIX.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso de la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajada por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de la incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tanto el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso de la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: «Como el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así también estamos provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan». Hacia el año 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar en el que no sólo comenzaba a

convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Nada resulta más instructivo para el estudio de ese estándar que referir dos manifestaciones distintas, la reproducción de la obra artística y el cine, al arte en su figura tradicional. [...]

5

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la «cella». Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo. Y si quizá la capacidad exhibitiva de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su

naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde, tal vez, se reconoce en cuanto accesoria. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y el cine proporcionan las aplicaciones más útiles de ese conocimiento. [...]

12

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan. La comparación con la pintura sigue siendo provechosa. Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas.

Ocurriré que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo en cambio la arquitectura, como lo estuvo antaño el epos y lo está hoy el cine. De suyo no hay por qué sacar de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, aunque sí pese sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales y en contra de su naturaleza, ha de confrontarse con las masas de una manera inmediata. En las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción. Y así el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica. [...]

14

Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena. La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva. Y así las extravagancias y crudezas del arte, que se producen sobre todo en los llamados tiempos decadentes, provienen en realidad de su centro virtual histórico más rico. Últimamente el dadaísmo ha rebotado de semejantes barbaridades. Sólo ahora entendemos su impulso: el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine.

Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así

lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son «ensaladas de palabras» que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público.

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha enten-

dido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movilizadas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda en seguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje, por así decirlo, moral en que lo retuvo el dadaísmo.

15

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se lleve a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. Duhamel es entre ellos el que se ha expresado de modo más radical. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas. Le llama «pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones...», un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbraba ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en “star” en Los Ángeles». Ya vemos que en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Pero debemos preguntarnos si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine.

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto

que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la dispersión y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su primera historia. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a sus reglas. El epos, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recep-

ción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica; ésta tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).

También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse en la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino también, porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.

BAUHAUS DESSAU. PRINCIPIOS DE LA PRODUCCIÓN DE LA BAUHAUS

Walter Gropius

El cambio de profesorado en el curso introductorio de la Bauhaus, de Itten y Muche por Moholy-Nagy y Albers, suele mencionarse como el síntoma de una transformación más profunda que afecta no tan sólo a los artistas y a los métodos pedagógicos de la escuela sino también a la arquitectura europea en general, de la cual la Bauhaus fue reflejo y síntesis. Suele también esquematizarse diciendo que en la Bauhaus este cambio significa el paso del expresionismo al elementarismo. Sin embargo, más allá de tendencias e influencias artísticas, lo que refleja este escrito de 1926 —una vez ya establecida la escuela en los nuevos edificios de Dessau, contenedores de este cambio— es el compromiso por parte del director, de ir hacia la producción y la funcionalidad una vez superados ciertos determinismos formales. Los talleres serán ahora laboratorios de la industria del diseño. La experimentación artística personal singular deberá ser creación de objetos, utensilios y arquitectura estándar, al servicio de las necesidades sociales.

Walter Gropius. (Berlín 1883-Boston 1969). Hoja impresa publicada por la Bauhaus de Dessau en marzo de 1926: «Bauhaus. Dessau Grundsätze der Bauhausproduktion». Una variante de este escrito apareció en el volumen VII de la colección «Libros de la Bauhaus» *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* [nuevos trabajos de los talleres de la Bauhaus] *Neu Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. (Bauhausblucher núm. 7.) Albert Langen. Munich, 1926. Traducción española en U. Conrads: *op. cit.*, en S. Marchán; *op. cit.*, también en: Hans U. Winkler: *La Bauhaus, op. cit.*

La Bauhaus quiere aportar su contribución al desarrollo contemporáneo del problema de la vivienda, desde el utensilio doméstico más sencillo hasta la casa habitable acabada en todos sus detalles.

Con la convicción de que todo lo que forma parte del mobiliario y enseres domésticos tiene una relación racional con el conjunto, la Bauhaus se propone determinar, por medio de un trabajo sistemático de investigación, teórico y práctico, tanto en el aspecto formal como económico y técnico, la forma de cada objeto, fundándose en sus funciones y sus condicionamientos naturales. El hombre moderno, que no lleva vestidos del pasado sino que viste al modo moderno, precisa también de habitaciones modernas, adecuadas a él y a su tiempo, con todos los objetos de uso cotidiano que estén a la par con las exigencias de nuestro tiempo.

Un objeto se define por su naturaleza. Para que un objeto —un recipiente, una silla, una vivienda— pueda funcionar de una manera apropiada, ante todo se ha de indagar su naturaleza: ha de conformarse del todo con su

finalidad, es decir, ha de realizar de una manera práctica sus funciones, y ha de ser duradero, económico y «bello». Este estudio de la naturaleza del objeto y la consideración de todos los métodos de producción modernos, de las técnicas de construcción y de los materiales, determinan la aparición de formas que, apartándose de la tradición, a menudo resultan insólitas y sorprendentes (piénsese, por ejemplo, en las transformaciones formales que se han producido en el campo de la calefacción y de la iluminación).

El individuo que se dedica a la proyectación de formas nuevas sólo si no pierde nunca de vista sus progresos, descubriendo nuevos materiales y nuevos métodos de construcción, puede adquirir la capacidad de establecer una relación viva entre objetos y tradición, desarrollando a partir de aquí una nueva actitud frente a la técnica: Aceptación decidida del ambiente vivo de las máquinas y de los vehículos. Figuración orgánica de los objetos basada en su propia ley vinculada al presente, sin embelecimientos románticos ni extravagancias.

Limitación a formas y colores fundamentales típicos, comprensibles para todos.

Simplicidad en la multiplicidad, economía de espacio, materia, tiempo y dinero.

La creación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social.

Las exigencias de la mayor parte de los hombres sustancialmente son las mismas. La casa y los objetos de uso doméstico corresponden a una necesidad general y su proyectación está más vinculada a la razón que al sentimiento. La máquina que realiza una producción en serie de objetos estandarizados es un medio eficaz para liberar al individuo, mediante la utilización de energías mecánicas —vapor y electricidad—, del trabajo material que sería preciso para satisfacer sus necesidades vitales, y proporcionarle objetos, producidos en serie, que son más económicos y de mejor calidad que los que se hacen a mano. No hemos de temer que la producción en serie ejerza una violencia sobre el individuo, ya que gracias a la competencia el número de modelos que existen siempre es tan elevado que el individuo conserva la posibilidad de elegir el modelo que más le convenga.

Los talleres de la Bauhaus son esencialmente laboratorios en los que se realizan y se perfeccionan continuamente modelos, típicos de nuestro tiempo, hasta que son aptos para la producción en serie.

La Bauhaus formará en estos laboratorios un nuevo tipo de colaboradores de la industria y del artesanado, que hasta ahora no existía; estos hombres dominarán igualmente los aspectos técnicos y formales de la producción. El objetivo de crear modelos estándares que satisfagan todas las exigencias económicas, técnicas y formales, exige una selección de las mejores inteligencias, las más abiertas a la experiencia más vastas, instruidas tanto en la práctica técnica básica como en el conocimiento exacto de los elementos de figuración formal y mecánica, así como de sus leyes estruc-

turales. La Bauhaus sostiene la opinión de que el contraste entre la industria y el artesanado se caracteriza por el hecho de que la industria aplica la división del trabajo, en cambio el artesanado conserva el carácter unitario de éste, y no porque se utilicen instrumentos distintos. Pero el artesanado y la industria se acercan cada vez más. El artesanado del pasado ha sufrido hondas transformaciones; el artesanado del futuro quedará absorbido en una nueva unidad de trabajo productivo, en la que se le confiará la búsqueda y la experimentación que han de preceder a la producción industrial. Las investigaciones de carácter especulativo llevadas a cabo en los talleres-laboratorio crearán modelos estándares para el trabajo productivo de las fábricas.

Los modelos estándares elaborados en los talleres de la Bauhaus se producirán en serie en fábricas externas, que mantendrán una colaboración con los talleres.

Por ello, la producción de la Bauhaus no significa una competencia para la industria y el artesanado, sino que más bien les proporciona un nuevo factor productivo. La Bauhaus lanza a la vida productiva y económica hombres dotados de capacidades creativas y de experiencia práctica que realizarán el trabajo de preparación que necesariamente ha de preceder a la producción en la industria y el artesanado.

Los objetos producidos según modelos suministrados por la Bauhaus tendrán un precio bajo, porque se utilizarán todos los métodos modernos, económicos, de la estandarización (producción en serie a cargo de la industria) y por la venta en grandes cantidades. De todas maneras se intentará evitar el peligro de la mengua de los productos, en los materiales o en la ejecución, con respecto a los modelos.

La Bauhaus lucha, contra los sucedáneos descreditorios, contra el trabajo de nivel mediocre y contra el diletantismo en el campo de las artes aplicadas, por un nuevo trabajo de calidad.

CONSTRUIR

Hannes Meyer

Hannes Meyer, profesor de arquitectura de la Bauhaus, a partir de 1927, y director de la misma hasta 1930, intentó oponer al formalismo geométrico prevaleciente en la escuela, una mayor tendencia hacia la racionalidad y la técnica industrial de la construcción. Esta tendencia hacia nuevos métodos de proyectación se vería apoyada por ciencias auxiliares como la sociología, la psicología o la economía. Sin embargo, la racionalidad y la técnica no eran fines en sí mismos para la arquitectura que proponía Meyer. Eran sólo medios al servicio de la arquitectura. Tras la fe ciega, casi ingenua, hacia la «cientificidad» del proceso proyectual patente en el manifiesto que se reproduce, hay un propósito más elevado: conseguir una arquitectura que responda adecuadamente («biológicamente») para permitir así una completa realización de la vida. A notar una precisión terminológica: Meyer no usa el término arquitectura. Lo ha sustituido por construcción (construir) tratando así, de eliminar toda connotación artística a algo que para él es «sólo organización social, técnica, económica y psicológica»

Hannes Meyer. (Basilea 1889-Lugano 1954.) «Bauen» en el periódico Bauhaus. Dessau, año II, núm. 4, 1928. Traducción española en Hannes M. Wingler, op. cit., y S. Marchán, op. cit.

Construir

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: (función por economía).

Por tanto, ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular.

Toda vida es función y, por lo tanto, no es artística.

La idea de la «composición de un puerto» es absolutamente ridícula.

Pero, ¿cómo se proyecta el planeamiento de una ciudad?, o ¿los planos de un edificio?, ¿composición o función?, ¿¿¿arte o vida???

Construir es un proceso biológico. construir no es un proceso estético

La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción:

hormigón armado
ripolín
corcho prensado
resinas sintéticas
materiales porosos

woodmetall
goudron
vidrio armado
amianto
colas en frío

madera contrachapada
hormigón celular
torfoleum
trolite
aluminio

caseína
silicona
goma sintética
cuero sintético

euboolith
viscosa
eternit
caucho
yute

vidrio curado
madera sintética
xelotekt
tombak

Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada forma, la estructura del edificio, el color de los materiales y la textura de las superficies nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida (ambiente acogedor y prestigio no constituyen los «leit-motiv» en la construcción de la casa).

(¡Para el primero se mira al corazón humano y no a las paredes de la vivienda...!)

(¡El segundo proviene de la actitud del dueño de la casa y no de su alfombra persa!)

La arquitectura como «materialización de las emociones del artista» no tiene justificación alguna.

La arquitectura como «continuación de la tradición constructiva» significa dejarse arrastrar por la historia de la construcción

Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, dar forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce patria, es la expresión de una tendencia internacional del pensamiento arquitectónico. el internacionalismo es la ventaja de nuestra época. la construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas.

1. Vida sexual
2. Costumbres en el dormir
3. Animales domésticos
4. Jardinería
5. Higiene personal
6. Protección contra la intemperie
7. Higiene en la casa
8. Manutención del automóvil
9. Cocina
10. Calefacción
11. Asoleo
12. Servicios

Estas necesidades constituyen los únicos factores que hay que tener presentes en la construcción de una vivienda. examinemos la rutina diaria de cada habitante de las viviendas y tendremos el diagrama exacto de las varias funciones del padre, de la madre, del niño, del recién nacido y de los otros habitantes. examinemos las interacciones entre la casa y sus habitantes y el exterior: cartero, pasante, visitante, vecino, ladrón, deshollinador, lavandera, policía, médico, empleada, compañera de juego, empleado del gas, obrero, enfermo, repartidor. examinemos la relación de los seres humanos y animales con el jardín, y los efectos recíprocos entre seres humanos, animales domésticos e insectos que plagan la casa. comprobemos las variaciones térmicas anuales del suelo. calculemos según estos datos la pérdida de calor a través de los suelos y la profundidad de los cimientos. la naturaleza geológica del subsuelo del jardín determina su capilaridad y establece si es o no necesario hacer un drenaje. calculemos la inclinación de los rayos

solares durante el año, en relación con el grado de latitud del terreno y, basándonos en ello, construyamos la zona de sombra proyectada por la casa sobre el jardín, la exposición al sol de las ventanas del dormitorio; calculemos la intensidad de la luz diurna sobre el lugar de trabajo en el interior de una habitación y confrontemos la conductividad térmica de las paredes exteriores con el porcentaje de humedad exterior. los movimientos de aire en una habitación calefaccionada no nos serán ya desconocidos. deben considerarse con el máximo cuidado las relaciones ópticas y acústicas con las viviendas de los vecinos. conociendo las inclinaciones atávicas de los futuros habitantes de la casa hacia determinados tipos de madera, escojamos, para revestir el interior de esta casa estandarizada y prefabricada, abeto rojo, rígido álamo, exótico o kumé, arce satinado. el color es únicamente un medio para obtener deliberadamente un efecto psicológico o bien una señal de reconocimiento. el color nunca debe usarse para simular varios tipos de materiales. allá donde el color parece psicológicamente indispensable, incluyamos en nuestros cálculos su grado de reflexión de la luz. el cuerpo de la casa es para nosotros un «acumulador de calor solar»... evitemos, pues, el blanco para los acabados de la casa.

La nueva casa es una unidad prefabricada que debe montarse sobre el lugar y, como tal, es un producto industrial y, por tanto, obra de especialistas: economistas, estadísticos, higienistas, climatólogos, ingenieros industriales, expertos en estándares... expertos en calefacción y ¿el arquitecto?... ¿era un artista, y se convirtió en un especialista de la organización!

la nueva vivienda es una obra social. elimina el desempleo parcial en la industria de la construcción durante las temporadas de poco trabajo y el odio hacia los proyectos de emergencia para aliviar el desempleo. organizando racionalmente los trabajos caseros, el ama de casa se libera de la esclavitud de la casa; organizando racionalmente los trabajos de jardinería, el dueño de la casa se libera del peligro de caer en el diletantismo. la nueva vivienda es prevalentemente una obra social (como cualquier norma DIN) porque es el producto industrial estandarizado de un grupo anónimo de inventores.

Además, como una de las formas finales en las que se concreta el bienestar público, el nuevo barrio residencial es una obra conscientemente organizada que pone en juego las energías de todos y en la que los esfuerzos individuales y colectivos se unen en una causa común. Lo moderno en la nueva construcción no son las cubiertas planas y la división horizontal y vertical de sus fachadas, sino su relación directa con la existencia humana. Se consideraron cuidadosamente las tensiones de los individuos, de los sexos, de los vecinos, de la comunidad y las condiciones geofísicas.

Construir es la organización de los procesos vitales.

Construir es sólo en parte un procedimiento técnico. El diagrama económico son las directrices que determinan el es-

quema del proyecto de la construcción.

Construir no es ya una tarea individual, en la que se realizan las ambiciones arquitectónicas.

Construir es un trabajo conjunto de artesanos e inventores. Únicamente el que sabe dominar los procesos vitales trabajando en colaboración con los demás puede considerarse realmente un buen constructor.

Construir, si antes representaba un negocio individual (favorecido por la desocupación y por la escasez de viviendas), ahora es una empresa colectiva de toda la nación.

construir es sólo organización: organización social, técnica, económica, psicológica