WALTER GROPIUS

¿QUÉ ES ARQUITECTURA?
ANTOLOGÍA DE ESCRITOS

WALTER GROPIUS

¿QUÉ ES ARQUITECTURA?
ANTOLOGÍA DE ESCRITOS

Joaquín Medina Warmburg (edición)

EDITORIAL
REVERTÉ

© Joaquín Medina Warmburg, 2018

Traducción:
© María Santolo y Joaquín Medina Warmburg,
con la colaboración de Carola Herr, 2018

Textos originales de Walter Gropius:
© Bauhaus Archiv Berlin

Todos los textos de Gropius incluidos en este libro, salvo `El objetivo de la Logia de Constructores', se publicaron anteriormente en *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias* 1908-1934, edición de Joaquín Medina Warmburg (Barcelona: Reverté, 2018).

Imágenes de la cubierta: Bauhaus-Archiv Berlin, The Associated Press

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2018
Isbn: 978-84-946066-9-4
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
reverte@reverte.com · www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 25621-2018
Impresión:
1472

Índice

Presentación Walter Gropius, arquitecto integral 7

1908 Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia 13

1910 Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente 19

1910 Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria 25

1913 Evolución de la arquitectura industrial moderna 45

1914 El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística 53

1919 ¿Qué es arquitectura? 59

1919 El objetivo de la Logia de Constructores 61

1919 Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar 67

1919 La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura 73

1923 Idea y constitución de la Bauhaus Estatal..... 89

1925 Arquitectura internacional 113

1925 Fundamentos de la Nueva Arquitectura 117

1926 ¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista? 127

1926 El gran kit de construcción..... 131

1928 El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria..... 137

1929 Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana) 147

1930 ¿Edificación baja, mediana o alta?..... 163

1934 Balance de la Nueva Arquitectura 183

Biografía Walter Gropius (1883-1969)..... 207

Presentación

Walter Gropius, arquitecto integral

Joaquín Medina Warmburg

¿Qué es arquitectura? La pregunta, planteada en la Alemania de 1919, distaba mucho de ser sólo retórica. No lo era, desde luego, en boca de Walter Gropius, quien a sus 36 años estaba siendo testigo del derrumbe del sistema de valores de la sociedad guillermina. Criado en una familia de la alta burguesía berlinesa y educado en el militarismo prusiano, Gropius retornó de la I Guerra Mundial tan condecorado como curado de espanto. El fracaso de su corto y turbulento matrimonio con Alma Mahler contribuyó a un panorama desolador también en lo personal. Pese a carecer de un título académico, el amplio y merecido reconocimiento cosechado tempranamente gracias a obras como la fábrica Fagus (1911) o la fábrica modelo de la Exposición de la Werkbund en Colonia (1914) abrió a Gropius la puerta a la actividad docente y de paso le ofreció una oportuna salida profesional en aquel momento de incertidumbres políticas y crisis económica. Su concepción de la Bauhaus abarcó un proyecto educativo nacido de las urgencias de aquel presente y a la vez una audaz proyección hacia el futuro, aventurada en la transformación del mundo con los medios de la escuela activa y la gran arquitectura. Pero para alcanzar aquella realidad futura, la arquitectura moderna debía trascender los tradicionales límites disciplinares del ejercicio profesional y aspirar

a constituir un arte omnímodo de alcance total. Haciendo suyo el ideal wagneriano de la obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*), Gropius hizo un llamamiento en 1919 a derribar los muros y las convenciones sociales que separaban al arte de la vida.

Resulta fácil rastrear los orígenes del empeño totalizador de Gropius: se remontan a sus comienzos como colaborador en el estudio de Peter Behrens en 1908 y al entorno de la asociación Deutscher Werkbund, donde a partir de 1907 se dieron cita creadores, intelectuales, empresarios y políticos comprometidos con el programa de una acción integral que otorgara a la producción industrial alemana el valor añadido de la alta *Kultur*: una cultura trascendente que dejaba atrás la mera civilización técnica para espiritualizar el trabajo y las mercancías alemanas. El declarado imperialismo del proyecto devino obsoleto tras la derrota de 1918. En cambio, el anhelo de integración se transformó y continuó vigente, adaptado a las nuevas condiciones, en manos de jóvenes creadores que —como el arquitecto Bruno Taut— habían reclamado antes de la guerra una «dictadura de los artistas» y ahora formulaban promesas de redención colectiva mediante un arte de alcance cósmico. Animados por la experiencia rusa, estos creadores concibieron el Consejo de Trabajadores del Arte (Arbeitsrat für Kunst) como una suerte de sóviet de los oficios artísticos, en el que Taut y Gropius asumieron la dirección junto al crítico Adolf Behne. Había llegado el momento de postular el advenimiento de un 'estado popular libre' y de recuperar el verdadero arte: aquel que no había sufrido aún el efecto alienante de las convenciones burguesas, la falsedad de los sucedáneos y de la formación académica o la división del trabajo industrial. Junto a Otto Bartning, Gropius reclamó entonces con vehemencia la vuelta a los oficios artesanales y a los talleres de constructores medievales (*Bauhütte*) que habían creado las grandes catedrales góticas. En ellas se hacía patente la síntesis alcanzada por medio de una voluntad de creación colectiva y transcendente. El arrebato redentor patente en escritos como el manifiesto fundacional de la Bauhaus bebía de fuentes tan diversas como la fraternidad masónica o el socialismo del movimiento inglés Arts & Crafts. Su denominador común residía en

aquellos años —y lo seguiría haciendo en el caso de Gropius— en el valor simbólico atribuido al «gran edificio común» como obra de arte integral y supraindividual, que restituiría al pueblo su vida auténtica. Expresado en términos menos arcaicos: a partir de 1919, Gropius entendió que la arquitectura podía y debía ser un arte político capaz de transformar la sociedad.

Gropius continuaría explorando las posibilidades arquitectónicas del utópico «gran edificio común» a lo largo de toda su trayectoria intelectual y profesional. De ella es deudor, por ejemplo, su proyecto para un Teatro Total (1928) que Gropius desarrolló para el dramaturgo Erwin Piscator, el adalid del teatro político en la República de Weimar. Juntos concibieron una «máquina espacial» para la catarsis social por medio de la inmersión en una experiencia estética integral de luz, sonido y movimiento que fundía el teatro, la danza, el cine y la música, que cuestionaba las tradicionales barreras arquitectónicas que separaban a actores y espectadores, ilusión y realidad, arte y vida. Para Gropius, el papel social del arquitecto era similar al de un dramaturgo o un director de orquesta: alguien capaz de sumar facultades e integrar voluntades en pos de un objetivo creativo común. Era la antítesis del arquitecto académico, resignado en su rol subalterno, degradado a mero dibujante sin relevancia alguna en los procesos de transformación social. No sería por el dibujo —una componente artesanal del oficio que Gropius despreciaba abiertamente— por lo que el arquitecto moderno asumiría el papel de un *primus inter pares* en los procesos discursivos de diseño característicos del *team work*, el trabajo en equipo necesario para dar respuesta a la creciente complejidad y especialización en las tareas arquitectónicas y urbanísticas.

La recurrencia en el ideario de Gropius de nociones como la de una arquitectura integral cuestionan las habituales periodizaciones que asignan determinados temas a etapas con un principio y un fin claramente definidos: por ejemplo, la arquitectura industrial como una preocupación exclusiva de los tiempos de la Werkbund, la redención social como un tema ligado al expresionismo de la Bauhaus en Weimar o la objetividad funcional como un enfoque propio de los años de Dessau. Contradiciendo tales

compartimentos estancos de la historiografía, la lectura de los escritos y las conferencias de Gropius revela una sorprendente constancia de los temas y de sus juicios. También en esto hizo gala de una voluntad de integración rayana en un sincretismo acomodaticio. Por lo general, fue incorporando con el tiempo nuevos argumentos sin descartar las nociones previas, adaptándolas a las condiciones cambiantes. Valga de ejemplo el caso de las referencias orientalistas a las que recurrió desde que en 1907-1908 realizara un iniciático viaje a España, en el transcurso del cual descubrió el gótico mudéjar del castillo de Coca. El argumento orientalista se tornó resentimiento antieuropeo tras la derrota de 1918, sirvió para ilustrar el ideal de las formas geométricas elementales en Dessau y aun en los años 1950 valió para explicar la funcionalidad como núcleo esencial de la arquitectura. La misma recurrencia y los mismos procesos de transformación e integración acompañaron a temas tan dispares como el americanismo o la internacionalidad, la prefabricación de las viviendas o el valor supraindividual de la arquitectura moderna.

El centenario de la Bauhaus vuelve hoy a poner en el foco de nuestro interés la figura de su fundador y cabe preguntarse por la actualidad de las ideas de Gropius. ¿Tenemos hoy razones más pertinentes que la efeméride para leer a Gropius? ¿Y cuál sería modo contemporáneo de hacerlo? Si en 1919 Gropius soñó con restituir el sentido social de la arquitectura en el contexto de un 'estado popular libre', hoy los populismos constituyen la principal amenaza de las democracias liberales; si en 1919 confió en reformar la educación artística desde la base artesanal del taller, hoy las escuelas de arquitectura y diseño se apresuran a instalar costosos talleres de fabricación digital; si en 1919 pretendió que la clave de la creatividad se encontraba en una pureza prístina y espontanea anterior a cualquier contaminación académica, desde hace al menos medio siglo preferimos valorar la complejidad cultural de los edificios y artefactos de nuestro entorno sin necesidad de ver en ella un lastre histórico ni mucho menos un impedimento a la creación. La reducción didáctica sigue siendo un instrumento válido para el aprendizaje, pero como concepción del mundo hace tiempo que

el ideal pedagógico de la Bauhaus ha quedado obsoleto y constituiría hoy irremediablemente un anacronismo.

Está fuera de discusión que la aportación de Gropius a la construcción intelectual de la modernidad fue fundamental. En sus escritos y conferencias supo plantear muchos de los temas que, pese al profundo cambio de las condiciones y de nuestros juicios, nos siguen ocupando. Pero en nuestra lectura no podemos hoy obviar el denso bagaje crítico que venimos acumulando desde hace décadas. Debemos ser conscientes del contexto en el que surgieron las ideas de Gropius y de los objetivos que persiguió con ellas, para así poder distinguir entre su pertinencia pasada y la actual. Al preguntarnos por su actualidad, debemos ser igualmente conscientes de las periódicas apropiaciones del capital simbólico de la Bauhaus que —con a menudo contradictorios objetivos políticos, culturales o comerciales— jalonaron la historia de su recepción. En definitiva, la presente selección de escritos aspira a divulgar el ideario del fundador de la Bauhaus sin la intención de instrumentalizar o monumentalizar su figura y su legado. En el centenario de la legendaria escuela de entreguerras, no está de más aclarar que la Bauhaus fue mucho más que sólo Gropius, pero también que Gropius —arquitecto integral— quiso ser más que sólo la Bauhaus.

Colonia (Alemania), septiembre de 2018

1908

Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia

En su diario español, Gautier opina muy acertadamente que Europa acaba en los Pirineos. Ciertamente, aún hoy se conserva en el fondo de la vida y del sentir de los españoles un carácter moro, y los signos sensibles de su cultura pretérita muestran en gran parte la influencia de los intrusos musulmanes, que durante casi ocho siglos dominaron la historia del país. Los musulmanes se convirtieron en maestros de los españoles en todas las ciencias y las artes, sentando con su inteligente educación la base del imperio global de Carlos V, en el que no se ponía el sol. Su expulsión de la Península Ibérica fue una alocada crueldad de la historia universal, que supuso la decadencia para vencedores y vencidos, pues sus esencias se habían fundido ya inseparablemente.

Los españoles, negados por sí mismos para el arte monumental, pusieron las grandes tareas arquitectónicas –casi sin excepción– en manos del espíritu creador extranjero; supieron trasplantar a su patria a artistas de los países vecinos. Las tendencias artísticas

---

Versión original

"Betrachtungen über die Architektur des spanischen Castells Coca bei Segovia", manuscrito fechado en la navidad de 1908; se conserva en el Gropius Archive de la Houghton Library, Harvard University; existe otra versión, probablemente anterior pero sin fecha, conservada en el Bauhaus Archiv, Berlín.

medievales, provenientes de todos lados, se dieron cita aquí. Hoy encontramos obras musulmanas, italianas, francesas, holandesas y alemanas en un variopinto desorden. Los musulmanes conservaron frente a Occidente su vigorosa idiosincrasia. Sólo la irresponsable indiferencia de los modernos españoles explica que, prácticamente en general, el conocimiento de las obras musulmanas en la Península se limite a la Alhambra. Estas obras se encuentran desperdigadas por todo el país, hasta en el norte. Otras obras magníficas de épocas posteriores –creadas para patronos cristianos, extraños testigos de aquella cultura híbrida europeo-oriental– son poco conocidas por la historia del arte.

Una joya de este tiempo es el castillo de Coca en Castilla la Vieja, en los yermos alrededores de Segovia. Al extranjero raramente le es dado verlo, pues el viaje resulta bastante penoso. El tren para sólo de noche en la solitaria estación de Coca. Se camina de madrugada por una miserable carretera con sombríos bosques de pino a ambos lados. En un desfiladero, el camino tuerce fuertemente a la izquierda y se interrumpe súbitamente el arbolado, abriéndose el espacio a una vista que conmociona. Un pesado puente de piedra se recuesta sobre el cauce seco del río Voltoya. Más allá se extiende, yermo y desarbolado, el páramo estéril hasta el horizonte suavemente ondulado. A mano izquierda, junto al río, se elevan bruscamente del suelo las tremendas ruinas de ladrillo del castillo de Coca: una imagen que hace estremecer, como las obras del verdadero gran arte; la obra de un genio cuya voluntad, devenida forma, perdura, reclamando reconocimiento imperiosamente. Aquel genio no nació de rodillas.

El cauce del Voltoya se une pocos pasos río arriba con el Eresma. Su delta constituyó desde antiguo una posición estratégica. Aquí se situaba Cauca, la capital del pueblo ibérico de los vacceos. Los romanos tendieron de río a río una imponente muralla, que se mantuvo a lo largo de los siglos. Sobre su costado occidental descansa el castillo. La planta responde a la disposición típica de un castillo cristiano medieval en Occidente. El cuerpo central contiene el complejo residencial; en una esquina se eleva la colosal torre de vigía. Una ancha franja de almenas recorre perimetralmente el

1910

Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente

El concepto de 'voluntad artística' [*Kunstwollen*] fue acuñado por Alois Riegl. Riegl fue el primero en reconocer en la obra de arte el resultado de una voluntad artística determinada y consciente de su finalidad, que se impone en su pugna contra el uso práctico, los materiales y la técnica. En oposición a esta idea se halla la llamada –teoría de Gottfried Semper–, que toma la obra de arte por un producto mecánico de estos tres factores.

La obra de arte consumada depende de la feliz conjunción y del equilibrio entre dos extremos de la voluntad artística humana. Las corrientes artísticas históricas ponen de manifiesto un eterno oscilar entre dos polos: el principio artístico antiguo-oriental y el barroco-indogermánico.[1] Al primero obedece el orden sencillamente diferenciado, el que sucede al caos; al segundo, en cambio, corresponde la diferenciación en exceso, la que vuelve a acercarse al caos. En el centro se ubica el equilibrio óptimo, la diferenciación suprema: la Antigüedad griega.

Versión original

"Über das Wesen des unterschiedlichen Kunstwollens im Orient und im Okzident", manuscrito inédito fechado en 1910, Bauhaus Archiv, Berlín.

1. Entiéndanse ambas cosas en sentido amplio, no como categorías histórico-estilísticas.

La profunda razón de ser de este dualismo radica en un inmemorial contraste de los instintos raciales, en la distinta sangre. Animados por un intrínseco rechazo a lo subjetivo en la obra de arte, los pueblos antiguo-orientales destacaban intuitivamente lo sensorialmente perceptible, mientras que los pueblos indogermánicos de Occidente consideraban fundamental la empatía individual, la dimensión moral de la obra de arte. Mientras estos últimos otorgan prioridad a la corporeidad tridimensional generadora de sombras –que requiere de capacidad cognitiva subjetiva en mayor grado que el plano–, el oriental evita la tercera dimensión precisamente en pos de mayor evidencia. Que la comprensión de la corporeidad supone realmente un acto subjetivo considerablemente más complejo queda probado por el proceso óptico-fisiológico (sensorial) de la visión.

En el ojo humano se proyecta el mundo de los objetos como una imagen plana sobre la retina. Pero debido a que esta imagen plana –el tal llamado 'campo visual'– conlleva una representación indeterminadamente limitada, el ojo únicamente es capaz de evaluar las dimensiones reales, pero sobre todo la profundidad y las distancias entre los objetos, sobre la base de conclusiones comparativas; concretamente a partir de las experiencias acumuladas por el sentido del tacto. «El sentido del tacto» –escribe Riegl– «nos da la primera referencia fiable de la existencia de cambios en profundidad, pues la múltiple ramificación de sus órganos permite un control simultáneo en diferentes puntos. Pero ya la percepción de las alteraciones en profundidad sobre la superficie, y definitivamente su cierre en la forma circular plenamente tridimensional,[2] exigen recurrir a la capacidad intelectual en mucha mayor medida que en la construcción de la noción del plano a partir de la percepción aislada de estímulos puntuales.»

La sucesión de términos dimensionales es: 0, punto; 1, línea; 2, plano; 3, cuerpo y espacio. Con cada eslabón de esta cadena disminuye la evidencia de la percepción al mismo tiempo que aumentan las exigencias a la capacidad intelectual subjetiva. El

2. O acaso del espacio vacío, habría que añadir (a modo de incremento).

1913

Evolución de la arquitectura industrial moderna

En el ámbito conjunto del comercio y de la industria se ha despertado, sin duda, además de la exigencia de perfección técnica y científica, un anhelo de belleza de la forma exterior. No sólo en la fabricación de objetos utilitarios, sino también en la construcción de máquinas, vehículos y fábricas que sirven a una finalidad puramente práctica, se tienen en cuenta desde el principio puntos de vista estéticos en relación con la compacidad de la forma, con los colores y con la elegancia de la impresión global. Aparentemente, ya no basta la mejora material del producto para poder salir victorioso en la competencia internacional. El objeto, igualmente excelso en todos los sentidos en cuanto a la técnica, ha de estar impregnado de ideas espirituales, de forma, con el fin de asegurar su preeminencia entre la multitud de productos de la misma índole. Por consiguiente, el conjunto de la industria se encuentra hoy ante la tarea de ocuparse seriamente de cuestiones artísticas. El fabricante debe procurar cuidadosamente eliminar la mácula del sucedáneo de su mercancía y otorgarle también los nobles atributos del producto artesanal, además de las ventajas de la producción

---

Versión original
"Die Entwicklung moderner Industriebaukunst", en *Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1913), páginas 17-22.

mecánica. Es entonces cuando alcanza su perfecta realización la idea originaria fundamental de la industria, a saber: la sustitución del trabajo manual por medios mecánicos.

El antiguo artesano reunía en una sola persona tres ámbitos de trabajo: los del técnico, el comerciante y el artista. Mientras la colaboración del artista se consideró superflua, el producto mecánico debió seguir siendo un sustituto de menor valor del producto artesanal. Pero muy paulatinamente se van reconociendo en los círculos comerciales los nuevos valores que el trabajo espiritual del artista aporta a la industria. Se intenta, pues, garantizar de entrada, en un mejor conocimiento, la calidad artística del producto mecánico e involucrar al artista ya en la invención de la forma que ha de reproducirse. A partir de esto se forma una comunidad de trabajo entre el artista, el comerciante y el técnico que, organizada conforme al espíritu de la época, quizá pueda hallarse en condiciones de sustituir a la larga todos los factores del antiguo trabajo individual, que se ha perdido. Y es que el artista posee la capacidad de insuflar alma al producto muerto de la máquina; su fuerza creadora continúa viviendo en él como fermento vivo. Su colaboración no es un lujo ni un añadido bienintencionado, sino que ha de devenir un componente imprescindible en la obra total de la industria moderna. Aún se tiende a subestimar el valor de la fuerza artística, cuya manifestación material no es reconocible de inmediato por el fabricante, la mayoría de las veces inexperto en cuestiones estéticas. No basta con contratar a delineantes de adornos, que a cambio de un reducido salario deben producir 'arte' durante siete u ocho horas diarias, para plasmar sus diseños más o menos insulsos en miles de ejemplares y diseminarlos a lo largo y ancho del mundo. No se obtienen tan fácilmente diseños de madurez artística. Así como la invención técnica y la dirección comercial reclaman cabezas independientes, la invención de nuevas formas de expresión dotadas de alma demanda la fuerza del artista, la personalidad artística. Justamente las ideas más geniales son lo suficientemente buenas y valiosas como para beneficiar, por medio de la reproducción industrial, no sólo al individuo aislado, sino al gran público. Se ha revelado ya en la práctica que es corto

1914

El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística

Al arte de las pasadas décadas le faltaba un foco moral y, por tanto, la condición vital para un desarrollo fecundo. En aquella época de preparación exclusivamente material, no había ningún ideal espiritual de validez lo suficientemente general como para que el artista creador pudiese obtener, más allá de nociones egocéntricas, un presupuesto ampliamente comprensible. En todos los campos de la vida espiritual las opiniones estaban divididas, y el arte –que siempre quiere representar los fenómenos espirituales de su época– era el fiel reflejo de esta intrínseca dispersión. El problema fundamental de la forma devino un concepto desconocido. El craso materialismo encontró su plena correspondencia en la sobrevaloración de la finalidad práctica y del material en la obra de arte. Por la cáscara se olvidaba el núcleo. Aunque también hoy prevalezca aún una concepción material de la vida, son innegables los inicios de una fuerte y unitaria voluntad de cultura. En la medida en que las ideas de la época trascienden la materialidad, empieza a resurgir también en el arte el anhelo de una forma unitaria, de un estilo. Los hombres vuelven a comprender que la voluntad formal

---

Versión original

"Der stilbildende Wert industrieller Bauformen", en *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1914), páginas 29-32.

constituye siempre el elemento determinante del valor en la obra de arte. Mientras los conceptos espirituales de la época sean todavía inciertos y oscilantes, carentes de un firme objetivo unitario, al arte también le faltará la posibilidad de desarrollar un estilo, es decir, de integrar la voluntad creadora [*Gestaltungswille*] de muchos en *una* sola idea. En nuestros días, tales ideas comunes de relevancia mundial comienzan lentamente a liberarse del caos de las nociones individualistas. En las inmensas tareas de nuestra época, consistentes en solucionar la organización de la totalidad de las comunicaciones –el completo trabajo material y espiritual de los hombres–, se encarna una formidable voluntad social. La solución de esta tarea mundial constituye cada vez más el centro ético del presente y de este modo el arte vuelve a tener una materia espiritual para la representación simbólica en sus obras.

Si ahora la voluntad creadora comienza a actuar precisamente donde las ideas de esta época se condensan en conceptos comúnmente comprensibles, es lógico que el arte moderno se dedique preferentemente a aquellas tareas que, dada su propia esencia, están estrechamente conectadas con esas ideas y que se plantean a partir de sus demandas más modernas. Los primeros rastros evidentes de un florecimiento suelen manifestarse en las obras de arquitectura. Y es que el arte del arquitecto tiende igualmente un puente hacia la vida práctica; debe acometer sus demandas espirituales y materiales antes de poder transmutarlas en forma rítmica. Pero el fundamento de nuestra época lo determinan el comercio, la técnica y las comunicaciones. De ahí que las modernas tareas de construir estaciones de tren, fábricas y vehículos cautiven al verdadero creador de formas –el que no es un mero decorador– con mayor intensidad que los problemas arquitectónicos tradicionales, ya que justamente en el núcleo de estas nuevas tareas su fantasía puede desplegarse de un modo más autónomo. Precisamente se trata de crear para estos edificios del presente –que han de servir a las comunicaciones, a la industria y al comercio– formas de expresión definitivas (tipos formales) a partir de las nuevas premisas técnicas y espaciales. Por un lado, la técnica, con sus modernos materiales e ideas constructivas, permite un dominio cada vez más audaz

1919

¿Qué es arquitectura?

¿Qué es arquitectura? ¡Pues la expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre, su fervor, su humanidad, su fe, su religión! ¡Eso fue antaño! ¿Pero quién entre los que vivimos en nuestro tiempo, maldito a causa de las finalidades prácticas, comprende aún su esencia omnímoda y espiritualizadora? ¡Y atravesamos nuestras calles y ciudades y no gemimos de vergüenza ante tales desiertos de fealdad! Seamos, en cualquier caso, conscientes: estas imitaciones grises, vacías e insulsas en las que vivimos y trabajamos aparecerán más tarde ante el mundo como vergonzante testimonio del desmoronamiento intelectual de nuestra generación, que ha olvidado el único gran arte: edificar. No nos envanezcamos, en nuestro engreimiento europeo, de que los miserables actos arquitectónicos de nuestra época puedan modificar este cuadro desolador. Todas nuestras obras son sólo fragmentos, creaciones nacidas de la finalidad práctica y la necesidad que no calman el anhelo de un mundo de la belleza radicalmente nuevo,

---

Versión original

"Was ist Baukunst?", incluido junto a textos de Bruno Taut y de Adolf Behne en un panfleto publicado con motivo de la Exposición de Arquitectos Desconocidos del Consejo de Trabajadores del Arte, celebrada en Berlín en abril de 1919; publicado asimismo en la revista *Weimarer Blätter* (Weimar), 1919, número 9, página 220.

de un renacimiento de aquella unidad espiritual que se manifestó en las maravillosas realizaciones de las catedrales góticas. Ya no sentimos esa unidad. Pero aún nos queda un consuelo: la idea, la elaboración de un pensamiento arquitectónico candente, audaz y avanzado que colmará una época más afortunada, ciertamente por venir. ¡Artistas, derribemos de una vez los muros que alzó entre las 'artes' nuestra deformadora cultura escolar, para volver a ser todos constructores! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente el nuevo pensamiento arquitectónico. Pintores y escultores, derribad las barreras que os separan de la arquitectura y construid con nosotros, luchad con nosotros para conseguir el objetivo final del arte: la concepción creadora de la catedral del futuro, que volverá a abarcarlo todo en una sola entidad: arquitectura, escultura y pintura.

Pero las ideas mueren al transigir en compromisos. Por ello debemos establecer una clara separación entre el sueño y la realidad, entre anhelos cósmicos y trabajo cotidiano. ¡Arquitectos, escultores, pintores, debemos todos volver al artesanado! Pues no existe un 'arte como profesión. Los artistas son artesanos en el sentido más primigenio de la palabra y sólo en raros momentos de estado de gracia, ajenos a su propia voluntad, puede florecer el arte inconscientemente en la obra salida de sus manos. Pintores y escultores, retornad también al artesanado, destruid los marcos del arte de salón que encierran vuestros cuadros, entrad en los edificios, bendecidlos con quimeras cromáticas, cincelad ideas sobre los muros desnudos y construid en la fantasía, despreocupados de los problemas técnicos. La gracia de la fantasía es más importante que toda la técnica, que siempre cede a la voluntad creadora [*Gestaltungswille*] de los hombres. En efecto, hoy aún no hay arquitectos. Somos sólo anticipadores de aquéllos que un día volverán a merecer el nombre de arquitectos, pues 'arquitecto' significa 'Señor del Arte, que convertirá desiertos en jardines y erigirá maravillas que llegarán al cielo'.

1919

El objetivo de la Logia de Constructores

Una gran arquitectura omnímoda sólo es posible si su época ha alcanzado previamente la unidad espiritual; además, requiere una estrecha relación con su entorno [*Umwelt*] y con el *hombre vivo*. Se ha de configurar armónicamente al hombre antes de que el artista le pueda elaborar un bello atuendo. Una vez que las ideas y las formas de vida de la casta intelectual se han fundido hasta componer una unidad reconocible, pasan a constituir la base espiritual para el artista creador. El espíritu clarividente de éste selecciona de entre todos los fenómenos espirituales aquéllos más recurrentes y los configura rítmicamente. El artista creador necesita un *dogma* comprensible para todos, con el cual dirigirse *a todos;* cuando se ve obligado a extraer exclusivamente de su propio Yo aislado el bagaje metafísico que requiere su vocabulario artístico, queda abocado a un retraimiento solitario y, en suma, no obtiene resonancia.

El artista actual vive sin dogmas en un tiempo de disolución. En él se halla espiritualmente solo. Las viejas formas están quebrantadas, el mundo endurecido se ha relajado, el viejo espíritu humano ha sido derribado y se encuentra en plena transformación. Flotamos en el espacio y no conocemos aún el nuevo orden.

Versión original
"Das Ziel der Bauloge", escrito mecanográfico, Bauhaus Archiv, Berlín.

Los que vivimos ahora no lo conoceremos. Nuestra obra puede consistir solamente en preparar la unidad futura de un armónico tiempo posterior. Quizás el artista vivo haya sido convocado más bien a *vivir* la obra de arte, antes que a producirla; y de este modo, gracias a su nueva humanidad, de su nueva *forma de vida,* tal vez esté destinado a erigir las bases espirituales que el arte por venir considera necesarias. Hace falta una *comunidad en lo espiritual* para todo el pueblo, pero ésta debe empezar por los artistas.

Únicamente mediante una estrecha colaboración y compenetración del conjunto de las diversas ramas del arte se puede alcanzar una orquestación polifónica, la única merecedora de ser calificada como arte. *Ars una, species mille*. Al arquitecto le ha correspondido de siempre el papel de director en esta orquesta. Arquitecto (ἀρχιτέκτων), es decir, señor del arte. Sólo él mismo puede elevarse a esta condición de señor del arte, su primer servidor, guardián sobrehumano y organizador del conjunto de su vida integral. El arquitecto de antaño no era ya el hombre creativo universal y el poderoso maestro en el conjunto de las disciplinas artísticas, como lo había sido su antecesor medieval; dejó de estar asentado en el presente. Edificar pasó de arte de la creación omnímoda a mera carrera universitaria. El arquitecto perdió el vínculo natural con sus Hermanos, los pintores y los escultores, y en consecuencia también su distinguido cargo de Venerable Maestro en la casa del arte.

En el estado popular [*Volksstaat*] habrá de restablecerse el reconocimiento público de alto cargo del arquitecto. Él mismo lo forzará mediante aquella elevada humanidad que está por encima de las contingencias cotidianas, así como gracias a su ferviente interés por la obra común. En cuanto el espíritu del arquitecto se ocupe de los problemas de pintores y escultores tan apasionadamente como de los propios de la arquitectura, también las pinturas y las esculturas se impregnarán nuevamente de espíritu arquitectónico. Hay que redimir a las 'artes' de su ensimismamiento autocomplaciente para convertirlas de nuevo en irrenunciables elementos constitutivos de la gran arquitectura. Del mismo modo que las catedrales góticas surgieron del contacto personal entre artistas de diferente grado en los talleres de constructores medievales, el

1919

Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar

¡El fin último de toda actividad artística es el edificio! Adornarlo fue en el pasado la tarea más ilustre de las artes visuales, que eran integrantes indisolubles de la gran arquitectura. En la actualidad, estas artes se encuentran en un estado de aislamiento autocomplaciente, del que solamente quedarán redimidas mediante una colaboración consciente de todos los que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender nuevamente a conocer y a comprender la compleja articulación del edificio, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán volver a conferir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

Las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de alcanzar esta unidad; ¿¡cómo podrían haberlo hecho, si el arte no se puede enseñar!? Esas escuelas deben volver a fundirse con el *taller.* Este mundo de delineantes de adornos y de decoradores –que solamente son capaces de dibujar y de pintar– ha de volver a ser por fin un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente dentro de sí el amor por las actividades artísticas inicia su carrera, como antaño, aprendiendo un oficio artesano, entonces el 'artista'

Versión original
Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, panfletos publicados en Weimar en abril de 1919.

improductivo ya no se verá condenado en el futuro a practicar un arte imperfecto, porque sus habilidades pueden aprovecharse en el campo del artesanado, en el que podrá realizar unas obras excelentes.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver al artesanado! Pues no existe un 'arte como profesión'. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. *El artista es una potenciación del artesano.* La gracia del cielo –en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad del artista– hace que el arte florezca inconscientemente en la obra salida de sus manos. *Pero lo que es esencial para todo artista es la base artesanal.* Ahí está la fuente originaria de la configuración creativa.

¡Así pues, constituyamos un nuevo *gremio de artesanos,* pero sin la presunción divisora de clases, que quiso erigir un muro arrogante entre artesanos y artistas! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente la nueva arquitectura del futuro, en la que todo estará *en una entidad:* arquitectura *y* escultura *y* pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.

Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar

La Bauhaus Estatal de Weimar ha surgido por la unificación del *antiguo Instituto Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia y la antigua Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado de Sajonia*, con la agregación de una sección de arquitectura.

Objetivos de la Bauhaus

La Bauhaus tiene como objetivo la reunión de todo el quehacer artístico y *la reunificación de todas las disciplinas del taller artístico* (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía) en una nueva arquitectura, de modo que sean elementos indisociables. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es *la obra de arte unitaria (el gran edificio),* en la que no hay límite entre arte monumental y decorativo.

La Bauhaus preparará a arquitectos, pintores y escultores de todos los grados y según sus respectivas capacidades para que

1919

La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura

Señoras y señores, tengo el honor de tratar ante ustedes las cuestiones cuya solución será decisiva para nuestro futuro desarrollo cultural en las áreas de la industria y del comercio. Permítanme por lo pronto exponer una retrospectiva general, antes de entrar en el análisis práctico acerca de qué vías parecen hoy adecuadas para tender los puentes necesarios entre el arte, la industria y la artesanía, a efectos de lograr su interpenetración y fecundación recíprocas.

Cuando un hombre ha de superar una dura enfermedad, por medio del dolor y la necesidad alcanza una comprensión superior de un estadio moral más elevado. En tal situación se encuentra actualmente Alemania. A quienes lo comprenden, el fracaso les ha conducido a dejar de buscar con lupa entre sus vecinos a los culpables de los acontecimientos y a comenzar por lo que a ellos mismo les compete. Esta conciencia de una razón implacable consigo misma, que busca siempre la responsabilidad en el propio yo, es una buena y fructífera disposición del ánimo, de cuya atmósfera puede brotar el tallo de una nueva organización productiva.

Versión original

"Die Überwindung des europäischen Krämertums: Voraussetzung für eine Kultur", escrito mecanográfico de una conferencia pronunciada en 1919, 17 hojas, Bauhaus Archiv, Berlín.

Es cierto que hemos trabajado mucho en Alemania después de la guerra, quizá más que el resto del mundo, pero nuestro trabajo se ha orientado en su mayor parte hacia fines no esenciales: se ha orientado a hacer dinero, al enriquecimiento material de la vida, en lugar de hacerlo al enriquecimiento espiritual. No ha sido por afán malicioso; es que no hemos sabido hacerlo mejor. Pero así desaprendió el alemán lo mejor que hay en él, la profundidad espiritual, y se convirtió en un hombre de mundo y *businessman* muy superficial, pero sin tener el talento de ese hombre de mundo, como lo poseen los ingleses. Probablemente nadie puede hoy señalar con seguridad la causa de esta generalizada pérdida de nivel que, desde luego, no sólo se da entre nosotros, sino que se percibe en mayor o menor grado en todo el mundo civilizado. Todo ello responde a las vicisitudes de nuestro tiempo. Con la muerte paulatina de las ideas religiosas se descompuso también el fundamento moral de la comunidad. Pero en igual medida se redujo la fuerza de configuración, la fuerza constructiva y creadora de forma que posee el pueblo trabajador. En cambio, en todas las clases y los estamentos sociales aumentó poderosamente el espíritu comercial y, por último, en parte degeneró en una crematística usuraria que puso en riesgo el verdadero y sólido espíritu del comerciante. Cada vez se fueron embotando más el sentimiento de responsabilidad del individuo y el amor por su propia obra. La viva singularidad personal se perdió en el laberinto de organizaciones muertas que han crecido hasta lo grotesco. En lugar de los sentimientos de belleza y ternura –que se fueron hundiendo–, surgió aquella fatal devoción por el poder y lo material, que nos ha de conducir del abismo espiritual al económico. Pues también las cosas espirituales se volvieron materiales. Se confundió la acumulación de saber con la educación cultural y el verdadero cultivo de la sensibilidad perdió valor. Sobre todo se inflamó sin límites, con el fárrago del saber y la erudición académica, la más peligrosa enfermedad de Europa: la arrogancia. Hoy debería asaltarnos el vértigo en momentos de clarividencia, al ver cómo toca fondo nuestro pseudocristianismo europeo. Con altanería, con gestos irreverentes de supremacía, el europeo se arroga actualmente un juicio fatuo

1923

Idea y constitución de la Bauhaus Estatal

Comienza a reconocerse la idea del mundo actual, pero su figura es aún confusa y poco clara. La vieja imagen dualista del mundo, la del yo en oposición al universo, se desvanece; en su lugar surge la noción de una nueva unidad del mundo, que entraña el absoluto equilibrio de todas las tensiones de oposición. Este conocimiento de la unidad de todas las cosas y los fenómenos –que comienza a despuntar– aporta a todo trabajo de creación un sentido común, que está profundamente enraizado en nosotros mismos. Ninguna cosa es ya en sí. Cada creación se convierte en la alegoría de un pensamiento que –desde nosotros– insta a la configuración; cada trabajo se torna la manifestación de nuestra esencia interior. Sólo un trabajo semejante conserva un sentido espiritual. El trabajo mecanizado no tiene vida; es el quehacer de la máquina muerta. Pero mientras la economía y las máquinas continúen siendo fines en sí mismas en lugar de medios que liberen progresivamente las fuerzas espirituales del peso del trabajo mecanizado, el individuo aislado seguirá privado de libertad y la sociedad seguirá careciendo de un orden. La solución no depende de las mejoras de las condi-

---

Versión original

"Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses" , en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (Múnich y Weimar: Bauhausverlag, 1923), páginas 7-18.

ciones de vida exteriores, sino de que el individuo aislado modifique su actitud interior respecto de la obra. De ahí que la voluntad de conversión al nuevo espíritu sea de una importancia decisiva para la nueva tarea constituyente.

El sentimiento del mundo de cada época cristaliza claramente en sus edificios, ya que sus logros –espirituales y materiales a la vez– encuentran en ellos una expresión visible y son signos certeros de su unidad o disgregación. Un espíritu constructivo vivo –que se enraíza en la vida entera del pueblo– abarca todos los ámbitos de la creación humana, todas las 'artes' y técnicas. De ser un arte omnicomprensivo, edificar ha degenerado en una disciplina académica. En su confusión ilimitada, es un reflejo del viejo mundo disgregado; en esto, se perdió el lazo de unión entre todos los que participan en la obra.

Muy lentamente se están formando los nuevos elementos constituyentes. La idea toma la delantera, y a ella le sigue paulatinamente el desarrollo de la forma arquitectónica, que está sujeta al enorme dispendio de medios técnicos y materiales, así como al influjo de unas nuevas espiritualidades en la conciencia del creador, resultado de largas elucubraciones. El arte de edificar depende de la posibilidad de colaboración por parte de una multiplicidad de creadores, ya que sus obras simbolizan el espíritu del conjunto, en mayor medida que la obra aislada individual –y en oposición a ella– o que la obra como signo de tipo coral. Ocuparse del arte de edificar y de sus diversos campos de creación es, pues, un asunto vital para el pueblo entero. No se trata de un lujo. La extendida opinión que considera el arte como un lujo es la consecuencia nociva del espíritu del pasado, que aislaba los fenómenos (*l'art pour l'art*) y les sustraía con ello la vida común. El nuevo espíritu constructivo requiere desde la base nuevos requisitos para el trabajo creador. La 'academia' es la herramienta de este espíritu del pasado; trajo el desangramiento del conjunto de la vida laboral –industria y artesanado– del hombre artístico, y esto condujo a su completo ensimismamiento. En épocas de plenitud, por el contrario, el conjunto de la vida laboral del pueblo –en lo relativo a la creación– fue fecundado por el hombre artístico: porque

1925

Arquitectura internacional

Arquitectura internacional es un libro ilustrado de arquitectura moderna que quiere ofrecer de modo sucinto un panorama de la labor de los principales arquitectos modernos de los países cultos [*Kulturländer*] y divulgar el actual estado del desarrollo de la creación arquitectónica.[1]

Las obras reproducidas –tras una cuidadosa selección– tienen, además de sus singularidades individuales y nacionales, rasgos comunes y concordantes en todos los países. Este parentesco –que cualquier lego en la materia puede apreciar– es un signo que apunta al futuro, precursor de una voluntad creadora general de condición fundamentalmente nueva, que cuenta con representantes en todos los países cultos del planeta.

En el pasado inmediato, el arte de construir sucumbió a una concepción sentimental, estético-decorativa, que fundaba su propósito en el empleo formalista de motivos, ornamentos y molduras –mayoritariamente de culturas pretéritas– que recubrían los volúmenes del edificio, sin una necesaria relación intrínseca. El

---

Versión original

Internationale Architektur, ‚Bauhausbücher', volumen 1 (Múnich: Albert Langen, 1925).

1. Para dirigirse al público en general, el editor se ha limitado a reproducir imágenes de exteriores. Las plantas tipo y los espacios interiores se mostrarán en un próximo volumen.

edificio se convirtió en un soporte de formas decorativas exteriores, muertas, en lugar de ser un organismo vivo. En este declive se perdió la relación natural con el progreso de la técnica, con los nuevos materiales y las nuevas construcciones. El arquitecto, artista sin dominio de las posibilidades técnicas, quedó atrapado en un esteticismo académico, cansado y preso de las convenciones, y se le escapó de las manos el diseño de los edificios y de las ciudades. Este devenir formalista, reflejado en la rápida sucesión de 'ismos' de las décadas pasadas, parece haber llegado a su fin. Una nueva y esencial idea arquitectónica se expande simultáneamente en todos los países cultos. Se extiende la conciencia de una viva voluntad creadora que, enraizada en la totalidad de la sociedad y en la vida, engloba todos los ámbitos de la creación humana en una finalidad unitaria, que adopta el edificio como principio y fin. Como consecuencia de esta transformación y profundización del espíritu y de sus nuevos recursos técnicos, surge una forma arquitectónica transmutada. Esta forma no se justifica por sí sola, sino que surge de la esencia de la obra, de la función que debe cumplir. La pasada época del formalismo invertía ese principio natural por el cual la esencia de una obra determina su técnica y ésta, a su vez, su forma; olvidaba lo esencial y lo causal, centrada como estaba en la superficialidad formal y en los medios para su representación. Pero el nuevo espíritu creador –que lentamente comienza a imponerse– vuelve sobre el porqué de las cosas: para diseñar un objeto –ya sea un mueble o una casa– de tal manera que funcione correctamente –un envase, una silla, una casa– se explora previamente su esencia. La investigación acerca de la esencia de un edificio remite tanto a los límites de la mecánica, la estática, la óptica y la acústica, como a las leyes de la proporción. La proporción atañe al mundo espiritual, mientras que el material y la construcción son sus soportes. La proporción, ligada a la función de cada cosa, da testimonio de su esencia y la pone en tensión, otorgándole una vida espiritual propia más allá del mero valor utilitario. De entre una variedad de posibles soluciones equivalentes en lo económico –puesto que no hay una única solución para cada tarea arquitectónica– y dentro de los límites que le impone su época, el individuo creador

1925

Fundamentos de la Nueva Arquitectura

Para su completo despliegue, el arte necesita de una época en la que imperen condiciones favorables. La descomposición cultural de la época precedente no le fue propicia. Se obtuvieron logros notables, pero no existió un impulso unitario; las mentes creadoras no llegaron a tener repercusión; el arte era un concepto aislado sin conexión con la vida; la técnica, indispensable para el arte, seguía su propio derrotero y buscaba solamente la utilidad. Al tomar nuevamente conciencia de esta reciprocidad, los artistas recuperaron y cultivaron la voluntad de afrontar sus tareas de modo integral. Ahora los artistas se apresuran a retornar al taller tratando de restablecer contacto con el trabajo manual; la dictadura del lápiz ha llegado a su fin. Sin embargo, nos encontramos en los inicios de este movimiento. Todavía no se ha alcanzado una fusión completa del arte con las demandas de la economía y la construcción. El arte se ha distanciado de esa idea sentimental de las artes aplicadas que trata de embellecer los utensilios mediante añadidos formales; ya se ha reconocido la insuficiencia de esos adornos superficiales. Quienes lideraron la oposición, sin

---

Versión original
"Grundlagen für Neues Bauen", *Österreichs Bau- und Werkkunst* (Viena), 1925-1926, número 1, páginas 134-147.

embargo, se equivocaron al acentuar excesivamente el carácter formal de las cosas, violentando así su esencia. Se fraguó así un formalismo que incluía elementos demasiado subjetivos como para servir de fundamento a una concepción unitaria de las tareas artísticas. Un paso en falso en la otra dirección fue la estética ingenieril, que imaginaba que se podían crear obras de arte en el ámbito de la técnica, olvidando así que el técnico debe trabajar solamente con el intelecto, mientras que el motor psíquico de un artista es la pasión. En contraposición a ello, la nueva idea de la arquitectura –que pretende llevar a la satisfacción integral de las demandas de la vida y del arte– parte de la función de las cosas, de su esencia intrínseca, y del tipo de persona para el cual van destinadas. De este modo se consiguen elementos tipo para la creación en el mundo visual, que tienen relación con la naturaleza humana, de manera similar a los que quedaron establecidos en el campo musical por medio de *El clave bien temperado,* de Johann Sebastian Bach, que ha descompuesto todo el conjunto de los tonos en un espectro finito. De una claridad semejante son los elementos fundamentales de los que disponemos ya aisladamente en el campo de la técnica. La Bauhaus, originariamente en Weimar y ahora en Dessau, busca desarrollar esos fundamentos de forma sistemática. Así como en la industria eléctrica y en la ingeniería mecánica ya se fabrican múltiples componentes normalizados, y al igual que este mismo principio ha conducido a felices resultados en la carpintería, su aplicación a la arquitectura promete un éxito similar. La arquitectura dispondría así, en cierto modo, de un gran kit de construcción, de un conjunto de elementos constructivos tipo y de módulos residenciales con los cuales cada cual podría componer la casa que necesita con un sentido integral. Las demandas de la unidad arquitectónica y las de la economía quedan satisfechas en la misma medida, sin que por ello haya que preocuparse por el peligro de la uniformidad, que tristemente aflora en los barrios suburbanos ingleses, donde todas las casas son iguales. Las inagotables posibilidades de variación de estas unidades recurrentes ofrecen suficiente campo para que se plasme la individualidad y para conferir al conjunto esa inasible expresión

1926

¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?

Nos hemos ido acostumbrando gradualmente al hecho de que el creador artístico vaya a la escuela del inventor y constructor técnico. El movimiento antidecorativo –que se abrió camino como una bendición de la época– irrumpió en los talleres industriales y prestó atención a los procesos de trabajo en la fabricación de productos funcionales. La campaña en contra de la concepción formalista está en marcha desde hace veinte años, pero ¡qué escasos son aún los logros de los pioneros de este movimiento! Precisamente, las ideas unívocas y evidentes necesitan más tiempo para su realización. Esto se debe a su origen radical, es decir raigal, que las hace válidas no sólo en un ámbito restringido, rápidamente asimilable, sino para la vida en su conjunto.

Con todos los métodos de análisis anatómico y de concepción sintética e integral, una generación entera de artistas se ha lanzado con ímpetu a resolver el problema de la creación desde su misma raíz y en todas sus modalidades, y a concienciar a la masa sorda e indiferente acerca de las conclusiones de sus investigaciones. A saber: que el problema de la creación artística no es una cuestión

---

Versión original
"Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?", *Die Form* (Berlín), 1925-1926, número 6, páginas 117-122.

de lujo espiritual, sino parte integral de la vida misma. De modo que ese problema se puede resolver sólo teniendo en cuenta las propiedades fisiológicas, elementales, del hombre y de la naturaleza que lo rodea, y no tiene absolutamente nada que ver con factores restrictivos de origen material, nacionales, o estético-formalistas. La revolución del espíritu artístico nos trajo el *conocimiento elemental;* la revolución de la técnica, la herramienta para la nueva creación. Hoy en día, todos los esfuerzos van dirigidos hacia la interpenetración de dos círculos espirituales: por un lado, hacia la liberación del hombre creador de su neurasténico retraimiento ultraterreno, gracias a su relación con las saludables realidades del mundo fabril; y por otro lado, hacia la relajación y la expansión del espíritu rígido, estrecho, orientado casi *solamente* hacia lo material, de sus líderes económicos.

En virtud de su espíritu más integral, el artista debe conservar la delantera que había tomado en este debate espiritual. Sólo el contacto permanente con los procesos de la producción, en su más amplio sentido, le proporcionará una visión global de todo el conjunto de la configuración. De aquí proviene su interés por el proceso de formación de productos técnicos y por la evolución orgánica de sus métodos de fabricación. El artista ha reconocido las premisas que comparten su propio ámbito de creación y el del ingeniero: cada cosa está determinada por su esencia. Para configurarla de tal modo que funcione correctamente, debe investigarse cuál es su esencia, pues debe satisfacer perfectamente su finalidad, esto es, cumplir en la práctica sus funciones, ser duradera y barata, y tener una buena forma. Para satisfacer estos requisitos debe lograrse 'el mayor efecto con la menor cantidad de recursos'. Al resolver preguntas y cuestiones de orden material, nuestra época, dominada por la técnica, ha tomado rápidamente conciencia de esta antigua ley, que rige la obra del técnico. La eficacia se impone más lentamente en los asuntos espirituales, puesto que requiere más conocimiento y mayor disciplina intelectual que la economía en sentido material. Aquí se encuentra el punto crucial entre civilización y cultura. Este punto ilustra la diferencia esencial entre, por un lado, el producto de la técnica y la economía material (el

1926

El gran kit de construcción

La 'racionalización en la construcción' se ha convertido hoy en la consigna que está en boca de todos, pero todavía nos encontramos en las etapas iniciales de su aplicación. Los pioneros entre los arquitectos modernos han roto completamente con la antigua concepción decorativa de su profesión y han comprendido que sólo en el más estrecho contacto con los avances de la técnica y de la economía pueden dar a las ciudades y viviendas la configuración veraz, eficiente y digna de nuestro tiempo. Sin tener en cuenta que de ese modo de pensar surgen formas a menudo inusuales y sorprendentes que se apartan de la tradición, esos arquitectos intentan resolver en sus aspectos técnicos, económicos y artísticos –de raíz y de modo sistemático– la importante cuestión de la vivienda y el urbanismo modernos.

La vivienda humana es un asunto de necesidad masiva. En Alemania el 85 por ciento de las viviendas son pequeñas. A sus habitantes hoy ya no se les ocurre hacerse el calzado a medida, sino que adquieren productos de *stock* que satisfacen la mayoría de las necesidades individuales gracias a unos métodos de fabri-

---

Versión original
"Der große Baukasten", *Das neue Frankfurt* (Fránkfurt del Meno), 1926, número 2, páginas 25-30.

cación ya perfeccionados. Estoy convencido de que la próxima generación encargará también su vivienda en un almacén. El modo en que aún hoy construimos ciudades y edificios es casi idéntico al de la Edad Media, en contraposición a la producción de los innumerables objetos de uso cotidiano que actualmente nos suministra la industria mecanizada, mejores y más baratos que los de la producción manual de antaño. Es absurdo el temor a que el artesanado quede menoscabado como consecuencia del acercamiento de la construcción a la industria, puesto que, en primer lugar, un proceso tan natural de desarrollo se realizará paulatinamente, y además siempre habrá tres grupos de artesanos indispensables para la economía: el artesano excelso (para los objetos de lujo y alta calidad), el artesano industrial y el artesano reparador. La demanda económica más elemental consiste en satisfacer nuestras necesidades del modo más eficiente, es decir, con el menor gasto de dinero, salario y material, mediante una creciente racionalización organizativa. ¡Este impulso conduce a la máquina, a la industria!

La escasez de alojamientos en toda Europa ha alcanzado tales dimensiones que la construcción de viviendas tiene asegurada la mejor coyuntura durante más de una década. Este hecho es una garantía para el despliegue de formidables energías en la racionalización de la construcción. Arquitectos, ingenieros y economistas deben solucionar conjuntamente el problema; en primer lugar, reconocer claramente sus tareas.

La tarea del arquitecto

Definir un plan general: '¿cómo queremos vivir?', a partir de análisis sociológicos de las necesidades residenciales. Elaboración de planos precisos de los diferentes tipos de casas. Organización eficaz de las plantas y aplicación de todos los recursos modernos de la técnica. Constatación de las necesidades de espacio. Solución del problema de la casa ampliable, para hacer posible su futura extensión con el aumento del número de hijos. Estandarización métrica de plantas y alzados en función de elementos naturales de medida.

1928

El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria

El desarrollo actual del sector de la construcción no debe suscitar duda alguna acerca de que en este ramo de la economía, hasta ahora reservado casi exclusivamente al artesanado, operan fuerzas dirigidas a introducir métodos de producción industrial y fabril. Es del todo comprensible que los círculos del artesanado, así como gran parte de los arquitectos, se muestren contrarios a la progresiva influencia de estos nuevos métodos, ya que temen una reducción de su propio campo laboral a consecuencia de esta reorganización de la economía. Es hora de aclarar si la oposición a este movimiento de industrialización tiene sentido y es razonable y si puede conducir a alguna meta; o si más bien la corriente del desarrollo económico y técnico avanzará en perjuicio de los opositores. El proceso de reorganización en el sector de la construcción está completamente vinculado al que ya se ha efectuado en otros numerosos campos de la producción humana, a partir de la introducción de las fuerzas mecánicas y sus refinadas herramientas, las máquinas. Ninguna mente que piense de modo objetivo en

---

Versión original
"Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie", en Fritz Block (edición), *Probleme des Bauens* (Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1928), páginas 202-214.

términos económicos volvería hoy a cometer un error como el del conocido crítico inglés John Ruskin, que hizo llevar sus productos artesanales a Londres en un carruaje, por un camino que corría paralelo a las vías del tren, como protesta contra la máquina.

El hecho económico más elemental consiste en satisfacer nuestras necesidades del modo más eficiente, es decir, con el menor gasto de dinero, trabajo y material, gracias a un nivel de organización en constante aumento. Este impulso condujo a la máquina, a la división del trabajo y a la racionalización, conceptos imprescindibles para nuestra economía y que para la construcción tienen la misma importancia que para cualquier otra rama de la actividad humana. Que aún no dominemos este nuevo recurso y que a causa de ello el individuo se sienta amenazado no constituye una objeción válida en contra de su necesidad. Pero cuanto más nos impulse la razón a mecanizar nuestro trabajo, tanto más necesarios serán el cuidado y el cultivo de la creatividad en cada individuo, porque toda mecanización puede tener en último término un único sentido: liberar a los hombres del trabajo material para satisfacer sus necesidades vitales, de modo que el espíritu y la mano queden disponibles para realizar tareas más elevadas. Si la mecanización fuese un fin en sí misma, se echaría a perder lo más importante: la naturaleza humana viva y plena, el individuo y lo indivisible, hasta devenir una fracción de naturaleza. Aquí hunde sus raíces la lucha entre la antigua cultura artesanal y la nueva cultura de la máquina. Es imprescindible que la nueva era desarrolle, a partir de lo artesanal y lo mecánico, una nueva obra orgánica. ¿Dónde radica lo que separa ambas culturas? No en la herramienta –porque la máquina es sólo una potenciación gradual de las antiguas herramientas artesanales–, sino en la *unidad* de trabajo, en el primer caso, y en la *división* de trabajo, en el segundo. Por tanto, el artesano actual tampoco orienta su lucha contra de la máquina –cuyo sentido y valor reconoce–, sino que le mueve el temor a perder su independencia. El artesano, genuino transmisor de la cultura medieval, era técnico, artista y comerciante en una misma persona; el proceso de la obra recaía, de principio a fin, en *una sola* mano; por su parte, el trabajador industrial habitual hoy en día

1929

Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)

El conjunto del trabajo realizado en el sector de la construcción de viviendas durante los años de posguerra muestra que el desarrollo de la vivienda mínima ha llegado a un punto muerto, como resultado, evidente, de que no se prestó suficiente atención a las profundas modificaciones en la estructura social de los pueblos, que reclaman fijar nuevos objetivos para la forma y el tamaño de las unidades de vivienda requeridas. La constatación de estas modificaciones en la sociedad humana debe ser el punto de partida del trabajo de este congreso. La comprensión del desarrollo reglado de los procesos vitales del hombre (biológicos y sociológicos) debe conducir a precisar la tarea. Únicamente a partir de esta base se deduce la segunda parte del trabajo: un programa práctico para la realización de la vivienda mínima.

En la edición de este año, el congreso trató la cuestión de la vivienda mínima en distritos urbanos; por ello, debió ocuparse esencialmente del carácter de la población industrial urbana.

Versión original

"Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung (für die städtische Industriebevölkerung)", conferencia leída en el II Ciam, celebrado en Fránkfurt a finales de octubre de 1929. Publicado en: *Die Wohnung für das Existenzminimum* (Fránkfurt: Englert & Schlosser, 1930), páginas 17-27.

La historia sociológica es la historia de la progresiva diferenciación del género humano desde el estado salvaje hasta la civilización, pasando por la época de la barbarie. El difunto sociólogo alemán [Franz] Müller-Lyer –cuyos resultados científicos se toman aquí como referencia– distingue cuatro grandes épocas del Derecho en la sociedad humana:

1. la época de las relaciones de parentesco, con el Derecho del clan;
2. la época familiar, con el Derecho de familia;
3. la época individual, con el Derecho del individuo;
4. la futura época cooperativa, con el Derecho cooperativo.

En esta sucesión se verifica el desarrollo por fases del progresivo perfeccionamiento social. La consideración detallada de este desarrollo por fases es útil para el trabajo del congreso, porque su regularidad conforme a ciertas leyes aclara que determinados fenómenos de la sociedad actual, vistos por muchos como una decadencia regresiva, representan más bien –desde el punto de vista de su desarrollo histórico– un progreso de la sociedad que se va diferenciando.

En la época primitiva, el individuo constituye solamente un miembro de la sociedad; su actuación es puramente social. Aún no se ha despertado el individuo.

El primer individualismo incipiente se pone de manifiesto en la subyugación de la mujer por el hombre. Surge la familia patriarcal, que se mantiene hasta la formación de nuestro estado industrial moderno.

A la subyugación de la mujer le sigue la esclavización del hombre por parte del soberano. La diferenciación entre señores y siervos libera a la clase gobernante para que pueda dedicarse a tareas culturales más elevadas. Al pueblo se le educa para el trabajo, pero se reprime el derecho del individuo.

Al imperio de la violencia del estado bélico le sigue el imperio del dinero del estado industrial. En ambas formas estatales gobierna la clase de los propietarios; la masa se empobrece. El estado industrial, fruto del creciente conocimiento científico,

1930

¿Edificación baja, mediana o alta?

Mi ponencia del año pasado acerca de los fundamentos sociológicos para las viviendas mínimas urbanas deducía, a partir de la estructura interna de la actual familia de trabajadores industriales y de la progresiva socialización de las antiguas funciones familiares (relativas a la autoridad, la educación y la economía doméstica), la necesidad de establecer, en bloques de viviendas en altura, grandes organizaciones domésticas para la población industrial urbana. El año pasado, el congreso decidió aplazar hasta el año siguiente el tratamiento más minucioso de esta cuestión crucial, puesto que ya se adentra en el campo urbanístico. En el orden del día de la edición de este año se ha incluido el muy controvertido tema 'Edificación baja, mediana y alta', es decir, la pregunta *¿qué alturas de edificación son racionales en la disposición urbanística de las viviendas populares?* Para aclarar el planteamiento de esta cuestión, parece oportuno circunscribir primero, con mayor precisión, el concepto 'racional'. Corresponde al congreso oponerse de manera rotunda a esa concepción ampliamente extendida que identifica lo racional

---

Versión original

"Flach-, Mittel- oder Hochbau?", conferencia pronunciada en el III Ciam, celebrado en Bruselas en noviembre de 1930. Publicada originalmente en: *Rationelle Bebauungsweisen* (Fránkfurt: Englert & Schlosser, 1931), páginas 26-47.

con lo económico. Racional significa literalmente 'conforme a la razón', de modo que en nuestro caso también comprende, junto a las exigencias económicas, sobre todo las psicológicas y sociales. Las premisas sociales de una política de vivienda saludable son indudablemente más importantes para la vida que las económicas, puesto que la economía en su sentido pleno es sólo un medio para alcanzar un fin, no un fin en sí mismo. Toda racionalización tiene sentido solamente si tiene por resultado *enriquecer la vida,* o sea, traducido al lenguaje de la economía, si conserva ese 'bien' precioso que constituyen las energías del pueblo.

La siguiente frase, extraída de las *Directivas alemanas para la construcción de viviendas* del año 1929, da cuenta de la concepción válida hoy en día acerca de cuál es la altura de los edificios que se considera conveniente en la edificación de viviendas urbanas:

> Las viviendas deben disponerse en edificios que cumplan con las normas higiénicas actuales, y en especial deben garantizar una iluminación y ventilación suficientes. *La mejor respuesta a estas exigencias es la edificación baja* en sentido amplio. Hay que aspirar a la *casa unifamiliar con jardín.* Si las condiciones del lugar exigen un edificio más alto, debe limitarse a *un máximo de tres alturas* en ciudades medianas y a *un máximo de cuatro alturas* en ciudades mayores. Sólo puede excederse este límite en ciertos casos puntuales, excepcionales, de grandes ciudades, aunque incluso en ese caso debe buscarse la reducción de las alturas mediante una recalificación por zonas, especialmente en los distritos suburbanos.

La tendencia observada aquí –que debería ser análoga a la concepción mayoritaria en otros países, aunque sea menos acentuada– surge en primer lugar a partir de la saludable exigencia fundamental de *reducir la densidad de población en las ciudades,* que ha aumentado demasiado, principalmente como consecuencia de la especulación del suelo. Es competencia del estado, en beneficio del interés gene-

1934

Balance de la Nueva Arquitectura

Si como arquitecto en ejercicio –cuya tarea primordial es construir– me atrevo aquí, en el marco de la 'Asociación de los amigos de la nueva arquitectura', a hacer este *balance de la nueva arquitectura,* es tan sólo porque desde hace veinticinco años estoy inmerso, con mi propia obra, en las luchas culturales, experimentando todos los altibajos.

Ahora ya podemos aportar pruebas de que las manifestaciones de la nueva arquitectura se desarrollaron, lógica e indefectiblemente, como consecuencia de las condiciones espirituales, sociales y técnicas de la época; no emanaron de los caprichos presuntamente modernos de unos cuantos arquitectos ávidos de novedad. Fue necesario un cuarto de siglo de serias y profundas luchas para que surgiese la nueva forma arquitectónica, que tan numerosas y fundamentales modificaciones exhibe en su estructura con respecto al pasado.

Pero en esta época de agitación política en Europa, aflora con especial intensidad la confusión de las ideas acerca de esta 'nueva arquitectura'. Es un hecho que el propio fenómeno formal que

---

Versión original

"Bilanz des Neuen Bauens", manuscrito de una conferencia pronunciada en Budapest el 5 de febrero de 1934, y más tarde en Praga y Zúrich, Bauhaus Archiv. Publicado en *Technische Rundschau* (Berna), 30 de noviembre de 1934, páginas 1-3 y 26-28.

nosotros, los arquitectos modernos, llamamos la 'nueva arquitectura' ha recibido en los distintos países calificaciones completamente contradictorias entre sí. Por eso, para los legos no está claro que se trate siempre de la misma cosa cuando en Alemania se habla del 'bolchevismo arquitectónico'; en Rusia, del 'estilo occidental burgués'; y en Italia, del 'estilo fascista oficial'. Así, en una carta abierta a los prefectos de Milán, con ocasión de la Trienal celebrada en la primavera de 1933, el ministro de Cultura ensalzaba desde Roma con estas palabras la misma cosa que en algunos círculos alemanes se describe como 'bolchevismo': «La llamada 'arquitectura racionalista' del siglo XX ya no debe combatirse, sino más bien considerarse *el* estilo fascista moderno.» Mientras tanto, en Rusia se ha vuelto a las fachadas con columnas y a los motivos clasicistas. Por así decirlo, el fascismo construye hoy en estilo bolchevique; y el bolchevismo, en estilo fascista. Entonces, ¿quién tiene razón? El espíritu de la 'nueva arquitectura', ¿es fascista o bolchevique? Plantear esta cuestión resulta, naturalmente, engañoso, ya que en *todos* los países cultos –con independencia de cuál sea el signo político en uno u otro– se ha ido produciendo paulatinamente un avance de la arquitectura. De hecho, los mismos grados de desarrollo de la arquitectura que el observador puede descubrir en los distintos países dependen mucho más del estado de desarrollo espiritual y técnico del país en cuestión que de su propia estructura política.

Querría describir la situación actual en la arquitectura moderna más o menos así: se ha impuesto un nuevo fundamento de la arquitectura, acorde a la época de la técnica. El formalismo de los estilos muertos ha quedado hecho pedazos. Se ha vuelto al pensamiento, a la honestidad de la idea. La antigua indolencia del público en relación con todas las cuestiones arquitectónicas ha sufrido una sacudida; su interés personal por la arquitectura como una cuestión tocante a la vida cotidiana, que concierne *a todos,* se ha incrementado en amplios círculos. En Europa se reconocen claramente los rasgos de este desarrollo.

Pero el avance se ha topado con obstáculos: con manifiestos, teorías y dogmas desconcertantes; con dificultades técnicas, inten-

Walter Gropius (1883-1969)

1883
El 18 de mayo nace en Berlín Walter Gropius, tercero de los cuatro hijos del arquitecto y consejero municipal de obras públicas Walther Gropius y su esposa Manon, hija del político prusiano Georg Scharnweber. La familia pertenece a la alta burguesía ilustrada y cuenta ya con una notable tradición de reconocidos arquitectos, entre los cuales destaca el clasicista Martin Gropius (1824-1880), tío-abuelo de Walter Gropius.

1903
Inicia sus estudios de arquitectura en la Escuela Técnica de Múnich.

1904-05
Tras un único semestre, interrumpe sus estudios para recibir un año de formación militar voluntaria en el 15° Regimiento de los Húsares de Wandsbeck (Hamburgo).

1906-1907
Retoma la carrera de arquitectura, esta vez en la Real Universidad Politécnica de Berlín-Charlottenburgo, pero tras cuatro semestres la abandona definitivamente sin titulación tras fracasar en asigna-

turas centrales como el dibujo. Sin embargo, realiza ya primeros edificios rurales e industriales para parientes y conocidos en Pomerania.

1907-1908
De septiembre a abril viaja por España en compañía de Helmuth Grisebach, amigo de la infancia e igualmente arquitecto en ciernes. En su viaje visitan el castillo de Coca, al que Gropius le dedica sus primeros escritos. Comienza a estudiar intensamente las cerámicas vidriadas, llegando a trabajar en una fábrica de azulejos en Sevilla. A raíz de esta actividad conoce a Karl Ernst Osthaus de Hagen, quien se convierte en su mentor.

1908-1910
Por recomendación de Osthaus, entra a trabajar en el estudio del pintor, diseñador y arquitecto de formación autodidacta Peter Behrens como director de proyectos como la casa Kuno en Hagen. Adolf Meyer y Ludwig Mies van der Rohe figuran entre sus compañeros. A finales de 1908 viaja a Inglaterra en compañía de Behrens.

1910
Aprovechando que el estudio de Behrens asesora artísticamente a la Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft (AEG, Compañía General de Electricidad), Gropius le presenta a su director Emil Rathenau una propuesta para la creación de una sociedad limitada para la producción industrial de casas prefabricadas, una idea que retomará en varias ocasiones a lo largo de su carrera. Tras desavenencias con Behrens funda su primer estudio en Potsdam-Neubabelsberg con Adolf Meyer como colaborador asalariado. Durante las vacaciones estivales en un sanatorio de Dobbiaco (Italia) conoce a Alma Schindler Mahler –la joven esposa del compositor Gustav Mahler– y se convierte en su amante.

1911
Entre sus primeros encargos figura el de una fachada de vidrio para la fábrica de hormas de zapatos Fagus, en Alfeld an der Leine, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2011.

La fábrica y el apoyo de Osthaus instalan a Gropius en la cúpula de la asociación Deutscher Werkbund, que reúne a destacados artistas, arquitectos, intelectuales, empresarios y políticos comprometidos con una nueva cultura industrial alemana.

1912-1914
Nuevamente por mediación de Osthaus, se convierte en responsable de los anuarios de la Werkbund, que en sus ediciones de 1913 y 1914 incluyen dos textos fundamentales de Gropius sobre la moderna arquitectura industrial. A este tema le dedica una exposición de casos ejemplares, incluida una serie de silos norteamericanos y argentinos, que se muestra también en 1914 en la fábrica modelo de la Werkbund, realizada por Gropius junto a Adolf Meyer para la feria de la asociación en Colonia. La exposición se clausura prematuramente tras el estallido de la I Guerra Mundial.

1915
Contrae matrimonio con Alma Mahler, fruto del cual nace al año siguiente Alma Manon Gropius (1916-1935). Participa en la guerra como oficial en diferentes divisiones de infantería en Francia y Bélgica, resultando herido en un ataque de artillería. Recibe diversas condecoraciones, incluida la Cruz de Hierro de Primera Categoría en 1918. Desde Bélgica intercambia primeras ideas pedagógicas con el artista y arquitecto belga Henry van de Velde, quien le propone como su sucesor en la dirección de la Escuela de Artes y Oficios en Weimar.

1918
En el contexto revolucionario de posguerra funda y dirige junto a Bruno Taut y Adolf Behne el Consejo de Trabajadores del Arte, donde Otto Bartning desarrolla planes para la reforma de la educación artística sobre una base artesanal.

1919
Tras largas negociaciones con el Gobierno de Turingia, se inaugura en abril la Bauhaus Estatal de Weimar (Staatliches Bauhaus

Weimar) bajo la dirección de Gropius y siguiendo sus conceptos pedagógicos centrados en la formación artesanal.

1920
Divorcio de Alma Mahler Gropius. Retoma su oficina de arquitectura en colaboración con Adolf Meyer: juntos realizan proyectos como la Sommerfeld en Berlín (1920-21).

1923
Contrae matrimonio con la periodista Ilse Frank (1897-1983) –en adelante Ise Gropius–, a quien había conocido ese mismo año en Hannover. La Semana de la Bauhaus hace balance de los primeros años de andadura de la escuela con una exposición y un libro con el fundamental texto de Gropius "Idea y constitución de la Bauhaus Estatal".

1925-1926
Publica en Múnich el libro *Internationale Architektur* (Arquitectura internacional, 1925) como primer tomo de los *Bauhausbücher*, la serie de 14 monografías de la Bauhaus. Tras desavenencias con los responsables políticos de Turingia, traslada la Bauhaus a Dessau, donde se erigen hasta 1926 una nueva sede de la escuela, así como casas para los maestros y el director.

1927
Participa con dos casas unifamiliares en la exposición "Die Wohnung" de la asociación Deutscher Werkbund, ambas realizadas en la Colonia Am Weissenhof de Stuttgart.

1928
A comienzos de febrero dimite del cargo de director de la Bauhaus para concentrarse en el ejercicio profesional en su nuevo 'taller de arquitectura' berlinés, el Bauatelier Gropius. Propone a Hannes Mayer como su sucesor en Dessau. Visita por primera vez los EE. UU. en un viaje de vacaciones y estudios.

1929

Forma parte del gremio de expertos que asesora a la RFG, Sociedad de Investigaciones del Reich para la Economía en la Construcción y la Vivienda. En octubre participa en el II Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en Fráncfort, donde pronuncia una conferencia sobre "Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)".

1930

Publica en Múnich el libro *Bauhausbauten Dessau* (Edificios de la Bauhaus en Dessau), volumen 12 de los *Bauhausbücher*. Tras la marcha de Hannes Meyer de Dessau, Gropius propone a Mies van der Rohe como nuevo director de la Bauhaus, de quien espera que contribuya a la despolitización de la escuela. En el III CIAM, celebrado en Bruselas, pronuncia la conferencia "¿Edificación baja, mediana o alta?" y asume la vicepresidencia de los congresos. Tras 22 años vuelve a viajar a España invitado a pronunciar su conferencia "Arquitectura funcional" en San Sebastián, Bilbao y Madrid.

1931

Tras haber conocido a la intelectual argentina Victoria Ocampo en Berlín un año antes, publica artículos en el primer y tercer número de la revista *Sur* (Buenos Aires, 1931). Franz Möller, un colaborador del Bauatelier Gropius en Berlín, se traslada en plena crisis económica a la capital argentina e instala el Estudio Gropius-Moller. Con la ayuda de Ocampo y la embajada alemana logra captar primeros encargos. Varios de ellos, como el de una ciudad balnearia en Chapadmalal (1932), son desarrollados desde Berlín, donde escasea el trabajo.

1932

Viaja a Barcelona para participar en la reunión preparatoria del IV CIAM y pronuncia conferencias. El Bauatelier Gropius proyecta una caseta de vacaciones y fin de semana prefabricada por encargo del empresario barcelonés Alberto Rosa.

1934
Participa en la exposición berlinesa *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* (pueblo alemán – trabajo alemán) con la "Sección de metales no férreos". Tras cerrar definitivamente el Bauatelier Gropius en Berlín, emigra a Inglaterra con autorización oficial de la Cámara de Cultura del Reich y funda un estudio de arquitectura para colaborar con Maxwell Fry.

1935
Fallece en Viena su hija Manon Gropius a la edad de 19 años. Publica en Londres el libro *The New Architecture and the Bauhaus*.

1936
Tras el fallecimiento de la hermana de Ise, adoptan a su hija Beate (llamada Ati, 1926-2014).

1937
El 17 de marzo llega a los Estados Unidos de América para instalarse como profesor de arquitectura de la Universidad de Harvard en Cambridge, Massachusetts. Desde su nueva posición organiza la emigración a los EE. UU. de sus allegados de la Bauhaus, como Lázló Moholy-Nagy, Herbert Bayer o Marcel Breuer. Con Breuer inicia una colaboración profesional, fruto de la cual es la Casa Gropius en Lincoln (1938).

1938
Es nombrado director (*chairman*) del Departamento de Arquitectura de la Graduate School of Design (GSD) de Harvard. El Museum of Modern Art de Nueva York dedica una exposición monográfica a la Bauhaus durante los nueve años de la dirección de Gropius (1919-1928). Él mismo se encarga de comisariar la muestra y el catálogo junto a Herbert Bayer e Ise Gropius.

1941-1942
Tras dar por finalizada su colaboración con Breuer, funda junto a Konrad Wachsmann la General Panel Corporation para poner

finalmente en práctica su idea de una sociedad dedicada a la prefabricación industrial de casas, que son comercializadas como Packaged House System. La empresa fracasa económicamente.

1944
Obtiene la nacionalidad estadounidense. Inicia una intensa labor como asesor externo de estudios norteamericanos.

1945
Publica en Chicago el libro *Rebuilding Our Communities*.

1946
Crea en Cambridge el estudio The Architects Collaborative (TAC), centrado en el *team work* y los procesos discursivos de diseño. Gropius fue socio hasta su fallecimiento, realizando proyectos en varios continentes.

1947
Viaja a Alemania por encargo del gobierno militar de los EE. UU.

1948
Asume la dirección de los CIAM hasta 1950, así como de la Comisión III – 'Reforma de la enseñanza' hasta 1953.

1949
Viaja a Cuba para pronunciar conferencias en la Escuela de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos de La Habana.

1952
En junio dimite del cargo de director del Departamento de Arquitectura de la GSD de Harvard. Propone con éxito a José Luis Sert como su sucesor. En octubre viaja a Ciudad de México para participar en el Congreso Panamericano de Arquitectos. Publica en Nueva York el libro *Architecture and Design in the Age of Science*.

1953
A invitación de Paul Linder, un antiguo alumno de la Bauhaus en Weimar, viaja a Lima, donde pronuncia conferencias, es declarado huésped ilustre de la Municipalidad y recibe el título de profesor honorario por la Universidad Nacional de Ingenieros.

1954
Llegando desde Lima, inaugura en enero una exposición sobre su obra –con catálogo de Sigfried Giedion– en el marco de la Bienal de Arquitectura de São Paulo, que le galardona con el Gran Premio. Ese mismo año viaja a Japón, donde visita la Villa Katsura en Kioto, a la que le dedicará en 1960 el libro Katsura: Tradition and *Creation in Japanese Architecture*. En Nueva York publica el libro *The Scope of Total Architecture* (*Alcances de la arquitectura integral* en su edición argentina de 1956).

1955
Pronuncia el discurso inaugural de la nueva sede de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, proyectado por Max Bill, antiguo alumno de la Bauhaus.

1961
Su último viaje a España le lleva a Ibiza, donde establece contacto con el pintor y arquitecto Erwin Broner.

1968
Publica en Nueva York el libro *Apollo in the Democracy: The Cultural Obligation of the Architect*. En diciembre viaja por primera y única vez a Argentina para colaborar a iniciativa de Amancio Williams en el proyecto para la nueva Embajada de la República Federal de Alemania en Buenos Aires, donde vuelve a encontrarse con Victoria Ocampo.

1969
En mayo acude a la inauguración en Stuttgart de la gran exposición conmemorativa del cincuentenario de la creación de la Bauhaus. Dos meses más tarde, el 5 de julio, fallece en Boston a la edad de 86 años.