

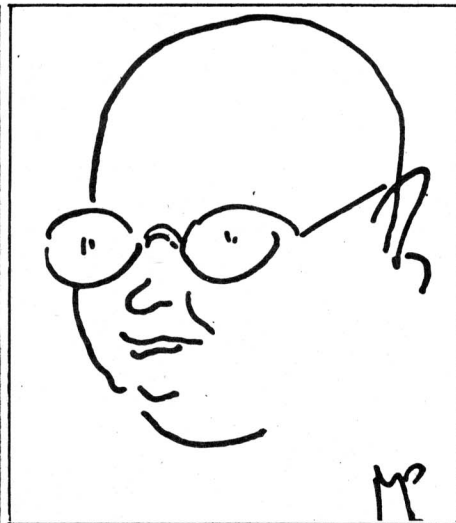
Un tándem: Gropius - Hindemith

El ámbito dentro del cual están inmersas las actividades de la cultura y especialmente del arte en la época de los años veinte y preferentemente los años que siguen a la posguerra ofrece un manantial inexcusable de materiales de estudio y de repensamiento que muy difícilmente va a dejarnos en situación cómoda. Por el contrario esta época (1918-1925) produce constantes intromisiones en la actualidad y los nuevos enfoques de estudio, gracias a la perspectiva temporal, amplían una cultura de la cual todavía nos alimentamos en sobreabundancia.

Este es el caso de un artículo aparecido en la revista *Contraespacio* (1) donde a través de una extraordinaria y excesivamente densa inmersión en el trabajo llevado a cabo por dos "profesionales" del arte en la Alemania weimariana, Hindemith y Gropius, nos elucida de forma comparativa, la similitud de las labores de estos dos artesanos de la cultura. El autor del citado artículo, G. Zaccaro, establece una línea metodológica de estudio que canto en alabanzas, ya que, dentro de nuestro ambiente histórico-artístico-arquitectónico aparece como "tierra de nadie": me refiero al análisis, a la lectura ambivalente, que dentro de los sectores musicales y arquitectónicos existe y que debido a la falta de formación musical, pasa completamente desapercibida en nuestra geografía.

No es la primera vez que la labor efectuada por Gropius en la escuela Bauhaus vuelve a ser analizada. La presentación de Dal Co al texto (2) donde se recogen los artículos de H. Meyer puede servir de indicación. Pero no es tan sólo hacia el camino gropiusiano donde se dirigen estas líneas, sino hacia una revisión de la obra de Hindemith, y nivelando esta revisión hacia alguna de las directrices del pensamiento gropiusiano.

Hindemith, junto con Darius Milhaud, pertenece a la segunda generación neoclásica y de la que Adorno indica que "terminaron en un neoadademicismo rutinario, pero así y todo digno de respeto". Socialmente, la obra de Hindemith va destinada a un auditorio pequeño-burgués, a diferencia de Strawinsky, por ejemplo, que se dirige a la alta burguesía. Este neoadademicismo que Adorno cita podemos situarlo, en Hindemith, a partir de los *Lieder* "Das Marienleben" (op. 27 sobre texto de R. M. Rilke), donde liberado de la carga y del grito expresionista que representaba para él su primera juventud -con obras como "El



Asesinato, esperanza de las mujeres" (op. 12 sobre texto de Kokoschka) o bien el "Sancta Susanna" (op. 21 sobre texto de Stramm)- adquiere ya la maestría técnica y la alegría del artesano que le conduce a escribir una obra brillante y virtuosa, desde el punto de vista del *proffesorenmusik*. Queriendo romper con el cromatismo de su juventud y con el bagaje expresionista e irracional heredado de Wagner y de Malher, Hindemith se lanza hacia la inspiración brahmsiana, creyendo firmemente que su arte es una cuestión de artesanos y de técnicos y que el irracionalismo de su obra inicial fácilmente puede ser superado u olvidado.

El Expresionismo se presentaba en esta época como un atentado a la forma tradicional, "come una violenta spugna sull'aura musicale" (G. Zaccaro). El Expresionismo era el cimiento que unía todos los elementos y que daba sentido a la comunidad. El trabajo de Schönberg era la investigación a ultranza a partir de "lo nuevo". Hindemith, por el contrario, en 1923 entra dentro de la temática de la "Nueva Objetividad", la cual le impele hacia una dirección esencialmente artesana. Retorna a la línea de Bach y pone a la vez entre paréntesis la experiencia expresionista y romántica. Hindemith persigue con esta vuelta atrás la superación de la dimensión aurática a través de la suspensión de la misma. Y suspender el aura, como W. Benjamin nos indica (3), significa trabajar de forma laboriosa en una disciplina, pero también con un material esterilizado, como si la huella del tiempo no hubiera recorrido las obras anteriores a la época presente. Significa también, trabajar sin otras consideraciones que las de la época de formación del material, la época de fundación. Suspender el aura quiere decir trabajar con un material en el que las incrustaciones que el tiempo le han imprimido desaparezcan; significa, en sentido estricto,

anular la historia. En el caso de la música, implica que el sonido que ha llegado hasta mí, rebosante de experiencias, lo esterilice, lo aisle, sin darme cuenta que "aquel" sonido original ya no existe. Suspender el aura -un absurdo histórico-quiere decir apoyar al especialista que "hace arte" en su taller, recluso, y cuya metodología es, esencialmente, racionalista.

Pero todavía hay más. El retorno a Bach que Hindemith preconizaba como una vuelta al "Objetivismo Absoluto", también es falso, ya que, el flujo primordial de la obra bachiana es de calibre romántico (4).

Todos estos aspectos los comenta Hindemith con Gropius durante esta época. En la fundación de la Bauhaus y en las proclamas iniciales ya se descarta la posibilidad de fundar una escuela experimental (5). El constructor más que el artista tiene cabida en la nueva escuela. A las preguntas que el expresionista Taut hace: ¿Existe una arquitectura actual?, ¿Existen arquitectos?, Gropius responde: "Convertíos todos en constructores".

La racionalidad que Gropius desarrolla, su positividad, no es otra que "deducir de la pura lógica del pensamiento determinaciones formales de validez inmediata" (6). El proceso constructor-artesanal bajo el cual Gropius va a trabajar no es estrictamente el decimonónico, a saber: aquel por el cual un objeto se elabora pacientemente, alterando incluso su diseño a medida que avanza su trabajo, sino que intentará elaborar los objetos bajo las nuevas condiciones de productividad (cuantitativamente) y de mercado (cualitativamente).

Al encuentro de la "teoría de la materia" y de la "teoría de la forma" de la Bauhaus sale el standard. La característica primordial de éste es la productividad acelerada, en serie. Bajo las nuevas condiciones -la sociología en

este caso es esencial-, los objetivos, el diseño y la creatividad toman nuevos rumbos. Frente a una producción en serie ya no puede hablarse de la pieza "original", la autenticidad a la que hacía referencia anteriormente se disuelve en todos los objetos producidos y, por tanto, ninguno ostenta la exclusividad. El aura que envolvía una obra de arte, su aquí y su ahora, se volatiliza. Según Argan, "un texto poético no pierde su valor sólo por el hecho de ser reproducido miles de veces". De acuerdo. Pero ¿y en el caso de una obra maestra de la pintura, las reproducciones de la Mona Lisa tienen el valor de la auténtica? Una grabación discográfica ¿es el concierto "auténtico" o bien es una posibilidad de aproximación al concierto inalcanzable?

En el standard no puede gozarse o contemplarse la "singularidad" de un objeto, o la carga histórica con que anteriormente se presentaba. Ahora, un objeto "es usado con la finalidad y la precisión funcional que el mismo impone" (7).

Respecto al expresionismo las cosas también son bastante claras. Durante los primeros años de la Bauhaus, Gropius encarga a Itten la responsabilidad del curso preliminar.

El profesor Itten está ligado desde su juventud con los círculos culturales y expresionistas de Viena. Conoce personalmente a Alma Schneider y es en el círculo vienés de esta dama donde conoce a los artifices del Expresionismo austríaco. Itten está imbuido de filosofía oriental y lleva a término con sus alumnos actividades de tipo "extraño". Sus lecciones conducen a las primeras contradicciones entre el director de la escuela (Gropius) y los propios estudiantes. Como indica Dal Co, "fueron precisamente los cursos preliminares de Itten los que revelaron las primeras contradicciones del proyecto de Gropius, descubriendo el vínculo con la ideología artesana decimonónica" (8).

En 1923, Itten es alejado de la Bauhaus y es este mismo año cuando Hindemith compone los Lieder "Das Marienleben", primera exposición de la vuelta atrás del compositor. El ambiente expresionista en la escuela es rechazado y con la incorporación de Van Doesburg, sacerdote del acercamiento técnico a la arquitectura, se termina esta primera época.

El cambio de rumbo de la Bauhaus se produce también durante este año de 1923, cuando la Asamblea Legislativa de Turingia pide a Gropius una demostración de la obra realizada.

J. Isart Alemany

(1) "Controspazio" nº 2, julio-agosto, 1977.

(2) H. Meyer, El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos, ed. G.Gili.

(3) W. Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos I, ed. Taurus.

"Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la imagen de una Virgen medieval, no era auténtica en el tiempo en que fue hecha: lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes". Así pues: "la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica". En este sentido, Benjamin define el concepto de aura como: "La manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)".

(4) T. W. Adorno, Defensa de Each contra sus entusiastas en Prismas, ed. Ariel.

(5) "Los compositores buscan protección en todo lo que está garantizado por lo antiguo y afirman que ya están hartos de lo que el lenguaje de la incomprensión llama experimentos" T. W. Adorno, Filosofía de la nueva música, ed. Sur, Buenos Aires.

(6) G. C. Argan, W. Gropius e la Bauhaus, ed. Einaudi.

(7) G. C. Argan, op. cit.

(8) H. Meyer, op. cit.

Proyecto para la Festa de Treball de Rafael Cáceres, Ricardo Pédigo y Tomás Rodríguez

1. La Fiesta.

En Italia y en Francia tienen ya años de tradición las fiestas que promueven el PCI y el PCF en barrios, pueblos y ciudades del territorio nacional: son las fiestas de "l'Unità" y de "l'Humanité", sus respectivos órganos de prensa centrales. Su razón de ser es que renten al máximo, tanto política como económicamente.

El medio para conseguirlo es darles un atractivo político, cultural y lúdico. Su espectacularidad varía en cualidad y cantidad según las ocasiones. Su imagen pública se

la dan su historia y sus símbolos, en general un desordenado despliegue de rojo, hoces y puños.

En Catalunya, al igual que aquéllos de Italia o Francia, el PSUC convoca la fiesta, bajo el nombre de su órgano periódico: "treball". Escasos meses de legalidad no son suficientes para proporcionar una experiencia propia, y el planteo es moderado y cauto, reduciendo al mínimo los riesgos y los gastos. Música, canciones, baile, comida y bebida. Posters, recuerdos y símbolos. Libros y discos. Mítnes y debates. Proyección restringida de películas y una exposición retrospectiva sobre la historia de "treball". Ni delegaciones extranjeras, ni recepciones a personalidades políticas, ni espectaculares pantallas. La fiesta, pues, dependerá en gran parte del entusiasmo de los asistentes.

2. Del Palacio Nacional a la Plaza de España, pero menos.

El marco de la fiesta será el monumental recinto de la Exposición, con su estudiada perspectiva central de avenidas, plazas, palacios, cascadas, escaleras y fuentes. El Palacio Nacional, en el foco de la perspectiva, invita a acceder a él a pesar de la distancia y de la pendiente, virtualmente disminuidas por la escala monumental de la intervención.

Sin embargo, nosotros no podremos seguir esa invitación: nuestro camino quedará cortado al no poder disponer de la plaza del Marqués de la Foronda porque en ella se desarrolló, en los mismos días, un certamen floral. Con ello hemos perdido el lugar idóneo para colocar el auditorio al aire libre, con el escenario en la parte baja de la cascada. Desgraciadamente, el terreno disponible quedará así fragmentado y muy reducido. Si las previsiones más optimistas sobre el número de asistentes a la fiesta se cumplieran, sería muy difícil evitar que ésta se colapsara.

3. La intervención de la arquitectura: poner orden y dar una imagen.

a. Objetivos.

- En un espacio tan reducido, debían distribuirse con gran precisión y economía las actividades, cuidando particularmente que las aglomeraciones no impidieran la circulación por el resto del recinto.

- Por otra parte, la intervención debía ser simple y clara, dando una imagen unitaria, limitando los símbolos y adecuándose a la escala del marco, sin intentar competir con la fuerza indiscutible de su monumentalidad. Por el contrario, deberían ganarse para la imagen del conjunto, integrando en la