



ARTE Y VIVIENDA. LA BAUHAUS Y LA MODER

NIDAD Pau Pedragosa

Doctorando en Filosofía (UB) y Estudios Superiores de Arquitectura (UPC)

Arte y vivienda. La Bauhaus y la modernidad (Resumen)

El tema de este artículo es entender qué papel juega la vivienda en un siglo marcado por las transformaciones científicas, técnicas, sociales y económicas más profundas que nunca ha habido. Para ello analizamos la escuela de arte de la Bauhaus, el intento más serio y continuado de redefinir y renovar el concepto de arte y de arquitectura para adecuarlo a las exigencias de los nuevos tiempos. El objetivo de la Bauhaus fue transformar una sociedad escindida entre lo *privado*, el *interior* (la vivienda, el espacio vital) y lo *público*, el *exterior* (la sociedad, el espacio del trabajo) y convertirla en una sociedad orgánica a través de la *obra de arte total*. Si bien la pretensión de la Bauhaus fracasó en su conjunto, sí que nos lega una cierta actitud de trabajo colectivo y organizado (orgánico) mediante la cual la arquitectura puede hoy en día proponer un tipo de espacio, el espacio vital, que no sea sólo el del interior de la vivienda, sino un espacio existencial que supere la distinción entre privado y público, interior y exterior.

Art and housing. The Bauhaus and the modernity (Summary)

The purpose of this article is to understand the role of the housing in a century defined for the scientific, technological, social and economical deepest transformations ever done. Therefore, we analyze the school of art of Bauhaus, which have represented the most serious and regular effort to adapt and to renovate the concept of art and architecture of the twentieth century to modern times. Bauhaus pretended to change a divided society between *private*, *interior* (the house, the living space) and *public*, *exterior* (the society, the working space) and tried to transform it into an organic society through the *total work of art*. The aim of Bauhaus failed, but it does leave us, as a legacy, a certain *attitude of collective and organized work*, through which the architecture could create nowadays a sort of space, the *living space*, which is not only the inner space of the house but an existential space that overcomes the distinction between private and public, interior and exterior.

La vivienda de nuestro tiempo

"La vivienda de nuestro tiempo aún no existe. Sin embargo la transformación del modo de vida exige su realización"[\[1\]](#)

Esta frase la escribía Mies van der Rohe en el programa de la Exposición para la Construcción celebrada en Berlín en 1930, justo al inicio de su labor como director de la Bauhaus en la que sería su última etapa y la que la historiografía de la Bauhaus caracteriza precisamente como etapa de decadencia[\[2\]](#), tras once años de existencia desde que fuera fundada en 1919 por Walter Gropius, y apenas tres años antes de su cierre definitivo y forzado por la Gestapo en 1933. Si según Mies es necesaria un nuevo tipo de vivienda, entonces la vivienda que ahora hay no es la de nuestro tiempo,

¿Cuál es la vivienda que hay que no se corresponde con "nuestro tiempo"? ¿Cuál es la transformación del modo de vida propio de "nuestro tiempo"? Y, sobre todo, ¿cuál o qué es "nuestro tiempo"?

Veintidós años más tarde y desde la distancia de su exilio americano Gropius hará balance del proyecto de la Bauhaus como respuesta a esa "transformación del modo de vida" que se percibió de forma patente a principios del siglo XX. Gropius describe ese tiempo, en primer lugar, por contraposición a lo que había antes de ese cambio: "Cuando la sociedad no se había disgregado y el arte y la arquitectura se desarrollaban orgánicamente como partes legítimas de la vida diaria de la gente"[3], y a continuación añade el cambio que caracteriza lo propio de nuestro tiempo:

"Con el advenimiento de la edad de la *ciencia*, con el descubrimiento de la *máquina*, esta forma establecida de nuestra sociedad se hizo pedazos poco a poco [...] el hombre *moderno* ha desarrollado una especie de mentalidad estadística, una concepción mecánica basada en la cantidad antes que en la calidad y rindiéndose a la eficacia en lugar de desarrollar una nueva fe [...] ¿Pero que sucede con las artes? Este es el siglo de la ciencia; el artista es el hombre olvidado, casi ridiculizado y considerado como un miembro superfluo y lujoso de la sociedad"[4].

Haremos a continuación un breve análisis de la Modernidad para comprender las raíces de la situación de nuestro tiempo, tal como la describe Gropius, y veremos luego cual fue la respuesta de la Bauhaus a esa situación.

Breve análisis filosófico de la modernidad

La máquina y el mercado

Esto que Gropius y Mies perciben en el período de entreguerras como un hecho ya patente y que en unas pocas décadas será ya algo obvio, son las consecuencias últimas de la Modernidad, cuyo origen se remonta al siglo XVII. Brevemente podemos analizar los rasgos de la Edad Moderna en los siguientes términos[5].

Descartes reduce la diversidad de lo ente a pura *continuidad extensa*; todo lo existente es susceptible de medición, cálculo y, por tanto, de modificación y fabricación; todo es visto como artefacto o *máquina*. Pero no todo. El alma humana es equiparada a la substancia infinita (Dios) con la actividad también infinita que hay en el alma, es decir, con la *libertad*. El hombre es visto por primera vez como un ser libre y responsable de sus actos. Se consolida el esquema dualista: la *res cogitans* "interior" que incluye la libertad y la *res extensa* "exterior" ámbito de la necesidad mecánica (mundo sujeto a leyes científicas).

Esta nueva posición ontológica es lo que define la Ciencia Moderna cuyo principio podemos formular como la exhaustiva calculabilidad -reducción a expresión matemática- de todas las cosas. El fin de la concepción geocéntrica del universo con Copérnico y Kepler acaba con los "espacios naturales" de "arriba" (cielo) y "abajo" (tierra) y la tierra es vista como un astro más entre otros en cuya superficie *habitable* desaparecen los espacios privilegiados, todos los lugares son mesurables y la superficie de la tierra se convierte en *espacio geométrico uniforme*. La medición del espacio conlleva también el cálculo de los movimientos de los astros y el establecimiento del tiempo como sucesión de *puntos-ahora* que uniformiza los periodos naturales (estaciones del año; la invención de la electricidad culminará el proceso con la nivelación del día y la noche) y mide por igual la vida de los hombres y la duración de las cosas. La uniformidad y nivelación, definitorio de lo moderno, abre por primera vez el *mercado*: *Planificación del espacio* para llevar a las ciudades (la Metrópolis, el nuevo espacio de la Modernidad) la materia bruta que necesita y la *regularización del tiempo* para la producción de *mercancías*. Pues, en efecto, si las cosas son siempre, por principio, *reducibles a* expresión matemática, entonces cualquier cosa es una mercancía, es decir, *reducible a* dinero, máxima expresión de lo numérico.

Las interioridades ética y estética

Pero frente al mundo *exterior* convertido en máquina hay esa libertad infinita *interior* del hombre, que es labase de la *ética* y del *arte*. Si el hombre de su piel hacia fuera está ya "perdido" la ética pretende salvar su interior mediante la autonomía que garantiza su libertad. Pero en su interior se halla también el último refugio de la naturaleza reprimida, como si la vida huida de la *extensio* hubiese ingresado en el interior del hombre, animal al fin y al cabo: los instintos e impulsos que asemejan el hombre al animal son también lo que lo individualizan diferenciándolo de los otros hombres. Salvar la dignidad moral del hombre supone, sin embargo, reprimir los instintos (el resto de naturaleza que aún quedaba) en nombre de la libertad universal e igual a todos: el otro debe ser tratado como un fin en sí mismo y no como medio (como ocurre en el ámbito de la producción donde el hombre es una pieza del engranaje del mundo-máquina). Las personas morales que obran por deber (Kant) son iguales entre sí pues han eliminado lo específico de cada uno, pero entonces ocurre que si ya nada diferencia a unos de otros, entonces simplemente *todos* somos iguales o, lo que es lo mismo, *nadie* es. La ética, la libertad, el interior del hombre, lo que hace hombre al hombre, su humanidad, el Humanismo, parece sucumbir también a la pura uniformidad de la *extensio* cartesiana: a la Máquina y al Mercado. El dualismo parece disolverse a favor de la exterioridad: el mundo queda reducido a una extensión disponible de materia prima para la producción de mercancías y a un espacio planificado que permite la circulación de las mercancías alrededor del hombre libre, pero libre sólo lo es a condición de dejar de ser hombre, este o aquel individuo concreto, para ser el hombre abstracto, igual, que produce en base a un trabajo igualmente abstracto medible por el tiempo también abstracto del capital, y convertido, así, él mismo, en mercancía sujeta a la Máquina del Mercado.

Pero queda todavía otra interioridad: la del arte. Baumgarten, fundador de la estética (del griego *aísthesis*, sensación) define-frente al ámbito científico-técnico que reduce lo ente a función matemática y lo convierte así al modelo de la producción técnica- otro ámbito que, si bien inferior, irá alcanzado su propio grado de validez. Desde Descartes y hasta Kant, la filosofía fue reduciendo el ámbito de la sensibilidad a la razón: las cualidades secundarias (consideradas meramente "subjetivas": color, sabor, sonido, tacto) fueron reducidas a las cualidades primarias (las propiamente objetivas: figura, extensión, tamaño, movimiento) y éstas a entidades matemáticas elaboradas por el entendimiento, facultad del *yo* encargada de analizar (separar, discriminar) cosas (*Gegenstände*) y de sintetizar o juzgar (componer, reconstruir) esas cosas convirtiéndolas en objetos (*Objekte*). Todavía por encima del entendimiento, la facultad de la razón ordena y organiza los juicios mediante principios y hace de la realidad una gran composición o artefacto.

La estética pretende respetar las sensaciones sin reducirlas a los esquemas lógicos del entendimiento: este color o este sonido se nos entrega en una *vivencia* y es preciso mantenerse en ella sin definirla en términos matemáticos (tal o cual longitud de onda). El arte se convierte en *expresión* de la vivencia del artista valorada por el *gusto* del espectador. El arte nos permite *saber* qué es este fenómeno *concreto* sin remitirnos a la razón científico-técnica pero que es, sin embargo, un saber: La "verdad" de lo sensible que es previa a la intervención de los esquemas lógicos del entendimiento[6]. De este modo el arte permite "salvar" al individuo de la tiranía de la Máquina y del Mercado. El arte se convierte en un refugio de la hostilidad del mundo exterior, en una cosa privada, un juego[7] lúdico al margen de la vida "seria" del trabajo productivo y de la ciencia rigurosa. Esto ocurre justo después de la Revolución Francesa: la intimidad protegida y acolchada de la conciencia estética es la vida privada del hogar burgués.

"Bajo Louis-Philippe hace su entrada en el escenario histórico el hombre privado (*Privatmann*). Para el hombre privado, el espacio vital (*Lebensraum*) se encuentra por primera vez en oposición a los locales de trabajo. El primero se constituye en interior [...] El hombre privado, que en su despacho sólo tiene en cuenta realidades, pide del interior que le distraigan las ilusiones. En la disposición de su ambiente privado, rechaza sus preocupaciones. [...] El interior es el asilo donde se refugia el arte." [8]

La Bauhaus y las vanguardias

Autonomía del arte y obra de arte total

Este rodeo por los caminos entrecruzados de la Modernidad nos da una visión del tono gris en que ha quedado teñido el mundo ¿Qué salida queda? Pues queda el arte pero sólo como refugio, en la vida privada, donde el hombre recupera su particularidad y sus valores como individuo que la ética "universalista" le había quitado. El interior, la vivienda, es el refugio donde se recupera el orden perdido de las cosas, sólo en el interior cálidamente tapizado y protegido de la intemperie el hombre moderno puede reconciliarse consigo mismo pero a costa de huir del mundo.

Pues bien, esta es justo la vivienda que Mies denuncia, la vivienda que hay que no se corresponde ya con nuestro tiempo. En adelante, esto es, a partir de las vanguardias históricas (desde finales del XIX hasta la Segunda Guerra Mundial), el intento de la arquitectura y del arte será el de ensanchar los límites de la protectora vivienda hasta ocupar el entero espacio del mundo. Tal es el proyecto de las vanguardias y de la Bauhaus en concreto: el arte no debe ser un refugio, el hombre no debe *habitar* el mundo sólo en casa, sino que debe hacer del mundo su casa. El nombre para esta pretensión es la *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

Esto podemos decirlo todavía de otro modo[9]. El arte está separado de la *praxis vital*, de la existencia cotidiana regida por los principios de competitividad, beneficio y rendimiento, en definitiva, del trabajo alienante y embrutecedor o, más genéricamente, de la razón instrumental o racionalidad de los fines donde las cosas no son nunca tal como se presentan (precisamente lo que el arte reivindica para sí, como hemos visto, al quedarse en la sensibilidad -las cosas- previamente a la acción racionalizadora del entendimiento -que convierte las cosas en objetos-), sino que son medios para un fin, en definitiva, las cosas, en esa *praxis vital*, son siempre *reducibles a* expresión matemática, a número, en definitiva, al dinero: Las cosas son mercancías, incluido el hombre, trabajador en la cadena de montaje; tal era el principio ontológico de la Modernidad. En la medida en que el arte está rigurosamente separado de esa *praxis* puede el hombre experimentarse a sí mismo como hombre, como fin y no como medio, lo que la ética reivindicaba. Esta condición de estricta distancia del arte respecto de la vida (o de la sociedad o del trabajo) es la denominada *autonomía del arte*[10]. Pues bien, los movimientos europeos de vanguardia pueden definirse como un ataque al status de autonomía del arte, lo cual no quiere decir que intenten integrar el arte a esa *praxis*, sino, por el contrario, *reorganizar* (volver orgánico lo que está mecanizado, funciona como una máquina) a partir del arte una *nueva praxis vital*, este es el sentido de la obra de arte total. La pretensión de las vanguardias es en gran medida contradictoria pues si bien sólo un arte que se aparta completamente de la vida puede preparar la formación de un orden mejor, en la medida en que está completamente separado de ella, en que es arte puro, sólo arte y nada más (*art pour l'art*), pierde, entonces, la capacidad de intervenir en ella. Esta contradicción se ha hecho patente cuando al anular la distancia entre el arte y la vida, el arte se ha convertido en industria de la cultura, producto de consumo, mero entretenimiento (el cine es el caso ejemplar). Pues bien el proyecto de la Bauhaus encarna a lo largo de sus catorce años de existencia esa contradicción, en ella está en juego el grado de unión o escisión entre arte y vida.

La Bauhaus: la obra de arte total

La Bauhaus fue fundada por el arquitecto Walter Gropius (1883- 1969) en Weimar el año 1919. El instituto, que tenía categoría de escuela superior de arte (*Kunsthochschule*), se propuso el objetivo de construir la obra de arte total arquitectónica. "El fin de toda actividad plástica (*bildnerische Tätigkeit*) es la construcción (*Bau*)!"[11], escribe Gropius en abril de 1919 en el manifiesto programático del Instituto Estatal. Se constituirá así un nuevo gremio de artesanos que construirán juntos la edificación del futuro formada por la arquitectura, la escultura y la pintura.

"La idea espiritual-religiosa más grande debe encontrar finalmente su expresión cristalina en una gran obra de arte total... y esa gran obra de arte de la totalidad, esa catedral del futuro, brillará con su luz llena hasta en las cosas más pequeñas de la vida cotidiana"[12]

El intento de recuperar la unidad de arte y vida remite no en vano a la catedral gótica, la última obra de arte premoderna. La catedral es la única obra de arte que integra en sí todas las artes: escultura (figuras cristianas), pintura (vidrieras, frescos y tablas), música (el órgano) y poesía (lectura de la Epístola y del Evangelio durante la misa); y vertebrando igualmente el espacio político pues en las celebraciones todos los estamentos sociales están representados y jerárquicamente ubicados en los diferentes lugares de la catedral según su rango. Pero no sólo eso, no sólo el pueblo está representado, sino que el pueblo mismo ha erigido la catedral, contribuyendo todos a su construcción[13].

La Bauhaus busca también la obra de arte colectiva, del pueblo: "arte del pueblo y para el pueblo". Volver orgánica la sociedad mecanizada y escindida en piezas supone un pueblo, una comunidad, en la que todos los miembros colaboren en la tarea de construir una nueva vida que no se diferenciará ya del arte. Entonces, este es el propósito utópico inicial de la Bauhaus, la vivienda, la casa, desaparecerá como refugio de los valores del individuo, como lugar opuesto a otros, pues el ocio dejará de ser lo opuesto al trabajo, lo privado lo opuesto a lo público, y la casa estará en todas partes, será cualquier lugar.

El arte y la máquina, una nueva unidad. La nueva objetividad

¿Cómo se desarrolló en concreto esta pretensión de la Bauhaus? La tarea básica consistía en reconciliar los impulsos artísticos del hombre y la industria, superar esa "dualidad insoportable"[14]. La Bauhaus no pretende formar sólo artistas, sino hombres creativos que encuentren en los cursos teóricos del Instituto investigaciones de la forma (*Formlehre*) (cursos impartidos por artistas de vanguardia, los mejores pintores abstractos disponibles en Alemania: Klee, Kandinsky, Feininger, Johannes Itten) y en los talleres lugares donde trabajar de manera productiva y rentable, realizando encargos reales para la industria (*Werklehre*). La dualidad se incorpora en el seno mismo de la Bauhaus para disolverla orgánicamente mediante una educación integral basada en el trabajo en equipo (esa misma unidad orgánica se refleja arquitectónicamente en el edificio de la Bauhaus de Gropius en Dessau, cuyos espacios funcionales -aulas, talleres, viviendas de los estudiantes, despachos- se articulan de manera fluida). La idea fundamental es la de utilizar el arte como medio didáctico para preparar hombres capaces de imprimir a los productos industriales una nueva forma. Ni el arte es sólo una creación pura, pues supone siempre un dominio técnico del material del que se trate en cada caso, ni la industria es pura técnica mecánica, pues la construcción de una máquina plantea un problema creativo, de diseño. La nueva pedagogía de la Bauhaus, basada en el trabajo en grupo, comunitario, orgánico, produce un cambio fundamental: el trabajo artístico no tiene como fin sólo la invención de una forma, sino la modificación, mediante esa nueva forma, del curso de la vida cotidiana en cuanto abarca a la producción de objetos de uso cotidiano (un jarro, una silla, una casa) e implica así el entorno en el que viven todos los hombres.

Para ello se trata de crear los prototipos formales de productos que deberán después producirse industrialmente.

"Una cosa está determinada por su esencia. Para formarla de tal modo que funcione bien -un jarro, una silla, una casa- debe investigarse primero su esencia; pues debe servir perfectamente a su fin, es decir, debe cumplir su función práctica y ser durable, económica y "bella"[15]

La importancia de la forma es central, a este fin se orientaban los cursos de artistas como Klee y Kandinsky que buscaban las leyes de la forma a partir del material.

"Los esfuerzos del Bauhaus se encaminan a curiosear en el material y abrir la vida oculta de lo amorfo. Los objetos muertos adquieren fisonomía y vida. Despierta el ritmo absoluto de las cosas"[16].

Así se establece la *nueva objetividad* (*Neue Sachlichkeit*): dar forma al material a partir de él mismo y no a partir de las ocurrencias o "genio" del artista individual. Ahora bien, y esto es esencial, esta nueva objetividad no es la de la ciencia (que impone una forma lógica al material), sino la del arte,

entendiendo por arte ya no la interioridad genial del artista, ya no es la estética de la vivencia de la que ahora se trata, ya no se trata del arte autónomo o puro, sino del arte que se inserta en la vida para transformarla.

Con el término *Sachlichkeit* debe entenderse que la composición de un objeto no depende de la arbitrariedad del artista, sino de la cosa misma, de tal manera que la forma del objeto determine su contenido (*Sachlichkeit*), la forma de una cosa es la ley para su composición o formación (*Gestaltung*). La contradicción que venimos rastreando, inherente al dualismo, se muestra aquí claramente: atenerse a criterios "objetivos", es decir, provenientes de la cosa misma que se quiere producir, no son los criterios arbitrarios, subjetivos, del artista-productor, pero tampoco deben ser los criterios funcionales provenientes de la industria que satisface necesidades sociales, en cuyo caso haríamos sólo productos de uso. Todo el esfuerzo de la Bauhaus está animado por esta contradicción que no es otra que la que define al arte moderno: el arte es siempre libre, puro, no puede estar al servicio de nada y, sin embargo, se le exige que transforme la sociedad insertándose en la vida. Cumplir el objetivo de la Bauhaus supondría conseguir producir objetos creados exclusivamente según un principio autónomo, interno a la cosa misma, que, además, tendrían un uso, una aplicación a la vida. Tal sería la unidad perdida entre arte y vida.

¿Cómo debe entenderse esta nueva objetividad?. Ella debe constituir los prototipos para la industria para que ésta los produzca en serie, es decir, hay que concebir el estándar.

"*Standard* significa actualmente la adopción consciente de formas tipificadas, de esos objetos simplificados y prácticos que encierran una fusión de lo mejor de sus formas anteriores. El producto verdaderamente *standard* es el resultado de un largo proceso combinando un máximo de ingenio de muchos individuos junto a los mejores y más económicos medios técnicos de mecanización. Sin embargo, la simple repetición mecánica no crea por sí un *standard*. El proceso mecanizado de la máquina debe ser constantemente renovado por la acción creadora, es decir, por el artista [...] la racionalización que muchos imaginan ser el principio cardinal del diseño actual, es solamente su agente purificador"[\[17\]](#).

El Estándar es un objeto simplificado y práctico que contiene lo mejor de sus formas anteriores, y que está precedido por una eliminación de los elementos no esenciales, de todo lo arbitrario y superfluo, resultado de un trabajo en equipo. La creación de una forma "objetiva" implica pues el trabajo colectivo e histórico.

La vivienda: la máquina de vivir

Pero recuperemos ahora la vivienda, la casa, tal como la habíamos dejado, la vivienda refugio del burgués, lugar propio del arte. Si el arte ya no es privado, si ya no es la interioridad (genial o puramente arbitraria), entonces ¿Cómo es la vivienda que se corresponde al nuevo estatuto del arte público, colectivo, "del pueblo y para el pueblo"? Si bien se ha criticado mucho a la Bauhaus por no haber prestado a la arquitectura toda la atención que el propio manifiesto exigía, sí que se hicieron algunas propuestas. Gropius compromete su escuela en una serie de intervenciones arquitectónicas concretas, pero no sólo un mueble o un edificio aislado, sino el ambiente construido del que forma parte integrante cualquier producto: desde una silla a una casa y a un barrio. La vivienda tuvo un papel protagonista y se quiso convertir en un producto estándar para reducir sus costes montando la casa con elementos susceptibles de fabricarse en serie industrialmente: de aquí nace toda la investigación sobre la prefabricación. No se estandariza toda la vivienda, sino sus partes o elementos, de manera que puedan formarse, combinando, los distintos tipos de vivienda[\[18\]](#) y, a partir de estos tipos estandarizados y su combinación, formar también barrios y, finalmente, ciudades. La Bauhaus inició un camino que se desarrolló en el tiempo con los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), los arquitectos de la *Existenzminimum*, etc.

¿Ha cambiado en algo el estatuto de la vivienda como refugio, cobijo de la vida privada? Se han hecho variaciones de tipos de vivienda y luego se han multiplicado y repetido hasta ocupar todo el

espacio urbano, pero entre la vivienda burguesa del siglo XIX y la racionalización iniciada con la Bauhaus no hay ruptura, el modelo sigue siendo el mismo: la vivienda como custodia de los valores, como retirada de la vida, como protectora matriz. No sólo hay continuidad, sino que ésta se ha acentuado pues la estandarización ha provocado precisamente lo que se quería evitar: en vez de dar una nueva forma más humana, más artística, al mundo mecanizado; en vez de conseguir que la casa esté en todas partes sacando el interior al exterior hasta llenarlo completamente; se ha conseguido justo lo contrario, se ha hecho entrar la máquina en el arte, en la propia casa: la vivienda es una "máquina de vivir" como popularizará en esa misma época Le Corbusier. Hay que entender "máquina" no sólo como imagen visual (aunque también: las casas del movimiento Moderno se parecen y se inspiran en la imagen de las máquinas: barcos, coches...), sino como estructura consistente en el acoplamiento de piezas separadas y que se mueven de acuerdo a movimientos que se transmiten de pieza a pieza poniendo en marcha todo el sistema[19]. No en vano la técnica artística más usada por las vanguardias históricas es la del *montaje*. El montaje de piezas es indefinido, integra ámbitos de escala cada vez mayor y la tendencia de la obra es la de ocupar todo el espacio: se crea un estándar y después, mediante combinatoria, ensamblaje, se extiende por el espacio: el mueble, la vivienda, el barrio, la ciudad... la *Metrópolis*[20]; sin fin determinado, pues no hay criterio de determinación: el mundo es pura *extensio* geométrica indiferente, puro continuo matemático.

El arte y la vivienda después de la Modernidad

"La vivienda de nuestro tiempo aún no existe", escribe Mies apenas tres años antes del cierre de la Bauhaus, cuando ésta ha hecho ya casi todo su recorrido, pues con Mies la Bauhaus pierde su impulso innovador y se transforma en una convencional escuela de arquitectura cuyo único interés es precisamente el de tener a Mies como director y profesor. El balance de la apuesta de la Bauhaus no parece ser muy bueno. Las contradicciones que quiso reconciliar siguen existiendo incluso hoy en día y quizás de manera más aguda. Sin duda alguna el proyecto Bauhaus no fue un fracaso total, se inventó el diseño industrial y se consiguieron ciertas cotas de humanización de las ciudades y de las viviendas. Si fracasó fue por la desmesurada ambición de transformar la sociedad mediante una obra de arte total que unificara arte y vida. ¿Resulta pues imposible, por utópica, esa pretensión? El problema consiste en resolver el dualismo que determina nuestra manera de pensar moderna. Ya en la Bauhaus se intentó resolverlo mediante el concepto de nueva objetividad que no significa, como normalmente consta en las historiografías, "racionalismo" o "funcionalismo" arquitectónico, sino dar forma al material a partir de él mismo (*sachlich*, con contenido, algo "objetivo" en contraposición a "subjetivista" en el sentido de mis opiniones o mi arbitrio) y no a partir de las ocurrencias del productor; atenerse a la cosa misma que implica, como hemos dicho más arriba, una actitud de trabajo colectiva e histórica. Pues bien, "ir a las cosas mismas" es lo que propone la fenomenología filosófica abriendo la posibilidad de una modo de pensar que supere el dualismo ontológico.

A nuestro entender Heidegger rompe definitivamente con esta dualidad o, más exactamente, que se ha rotode suyo al final de la metafísica occidental, cuya historia (o mejor: cuyo destino) comienza en Grecia y acaba en el siglo XIX con Hegel y Nietzsche. Las consecuencias de la manera "metafísica" de pensar que domina la historia de occidente son la ciencia y la tecnología (la tecnociencia, como se denomina hoy en día) cuyo dominio se extiende ya por toda la tierra.

"El final de la Filosofía se muestra como el triunfo de la instalación manipulable de un mundo científico-técnico, y del orden social en consonancia con él. "Final" de la Filosofía quiere decir: comienzo de la civilización mundial fundada en el pensamiento europeo-occidental"[21].

Se trataría ahora de preparar una nueva tarea al pensar que evitaría el dualismo de los "dos mundos" que se reproduce por todas partes: el interior o el sujeto (la mente) y el exterior o el objeto (el mundo, que incluye mi cuerpo), que se repiten, a su vez, en el mundo interior (afectos -interior, subjetivo- y pensamiento -exterior, objetivo-) y en el mundo exterior (propiedades científicas -exterior, objetivo- y valores éticos y estéticos-interior, subjetivo). Esta preparación toma indicaciones, a nuestro entender, del arte, en la medida en que es el único fenómeno que en la Modernidad presenta problemas por no dejarse entender a partir del dualismo, como lo prueban las ya agotadas estéticas que reproducen este

esquema, a saber, la estética de la vivencia y sus variantes (estética de la recepción), cuyo origen se remonta precisamente al nacimiento, moderno, de la estética, con Baumgarten y Kant y la estética del genio. No en vano Gadamer parte, en su concepción de la hermenéutica, de la experiencia del arte y, en concreto, de la crítica a la estética de la vivencia[22], para ganar el concepto de comprensión "*Verstehen*", previo a la escisión dual entre sujeto y objeto.

Lo más sugerente que se puede extraer de Heidegger en vistas a comprender el arte y la arquitectura y, con ella, el problema que plantea la vivienda, es la concepción del espacio. El hombre no es un sujeto frente al mundo de objetos, sino que es "ser-en-el-mundo", que ya no es una mera relación de dos "cosas" (hombre y mundo), sino una estructura. El hombre no está en el mundo con su cuerpo (como un cuerpo en el espacio), ni tampoco es éste, el cuerpo, la piel exterior del "alma"; el hombre no está en el espacio como lo están, en principio, las sillas o las casa o los planetas, sino que el hombre *existe en* el espacio y este "existir en" quiere decir que el hombre *abre* espacio o *espacia* (*räumen*), en el doble sentido que Heidegger da a este término: Por un lado "espaciar" es colocar o poner algo en su sitio (*einräumen*) y, por otro lado, despejar, arreglar, hacer sitio a algo (*aufräumen*). Para poner algo en su sitio previamente hay que haber hecho sitio, hay que haber despejado un ámbito. No se dispone nunca previamente de un espacio, sino que éste tiene que abrirse paso. Que el hombre espacia quiere pues decir que *da lugar al espacio*, le hace sitio[23].

Un lugar surge con una construcción, por ejemplo, un puente establece un lugar determinado y, a partir de él, se abre un espacio también determinado por las lejanías y cercanías: se articulan sitios alrededor de la construcción según su lejanía. Este es el *espacio intermedio* (*stadion* en griego, *spatium* su traducción latina). A partir del espacio intermedio formado por los sitios ensamblados por el lugar que erige la construcción puede tomarse ésta como mera marca o punto de referencia (y el puente deja de ser propiamente puente y se convierte en mero punto, una marca en el terreno) y medir a partir de ella las lejanías o cercanías con *distancias*. El *spatium* se convierte en *extensio*. El hombre habita sólo el *spatium*, no la *extensio* y, en este sentido, es razonable llamar *espacio vital* a este espacio intermedio o *spatium* en contraposición al espacio racional de la *extensio* que el hombre no habita, sino que meramente ocupa[24].

Más arriba decíamos que el arte no debe ser un refugio, el hombre no debe *habitar* el mundo sólo en casa, sino que debe hacer del mundo su casa. La vivienda del hombre es el mundo pero no en el sentido de colonizar la superficie de la tierra con ciudades; el mundo sólo se puede colonizar cuando el espacio está ya abierto de un cierto modo, esto es, como extensión geométrica que nivela los lugares. Pero previo a este modo derivado de abrir (modo "moderno") hay un significado más original de espacio, el espacio vital, que no uniformiza los lugares, sino que da lugar, concede sitios. Un espacio vital no es un espacio diferente que la arquitectura pudiera alguna vez construir pero que todavía no puede por no disponer de nuevas técnicas o materiales de construcción que lo permitiesen. Bien al contrario el espacio vital no depende de nuevas tecnologías, sino que espacio vital *ya* lo hay aunque siempre lo pasemos por alto tan absorbidos como estamos en nuestras preocupaciones diarias de la "vida seria" del trabajo productivo. El espacio vital sólo se gana mediante un cambio de actitud que muestre un trato atento con las cosas que nos rodean en oposición a la actitud imperante manipuladora y calculadora que no se atiende a las cosas en sí mismas, sino que las domina reduciéndolas a otra cosa (a fórmula matemática, a medio para un fin). Una actitud de ese tipo, que disponga al hombre para habitar, es la que la arquitectura puede propiciar. Aquí es donde la Bauhaus se yergue como ejemplo histórico a seguir, no en cuanto a plantearse la tarea de volver a intentar crear la obra de arte total, sino en cuanto a la actitud *colectiva e histórica* que quiere establecer una *nueva objetividad*.

Notas

[1] Van der ROHE, M. *Die Form*, n. 7, 1931, p. 241.

[2] Vid. WICK, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 1993, p. 35.

[3] Vid. GROPIUS, W. *Arquitectura y planeamiento*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1958, p.41. (Original: *Architecture and design in the age of science*. New York: The Spiral Press, 1952.

[4] *Íbid.* p.42 (La cursiva es nuestra)

[5] DUQUE, F. *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal, 2001, pp. 40-49.

[6] Kant contrapone al juicio científico (Juicio determinante) el juicio de gusto estético (Juicio reflexionante), que es condición de posibilidad del primero y, así, ontológicamente previo. Cfr. KANT, I. *Primera Introducción a la "Crítica del Juicio"*. Madrid: Visor, 1987, pp. 49-55.

[7] El arte como juego está ya definido en Kant (juego libre de la imaginación) y lo amplía Schiller otorgándole rango ontológico como la "manera de ser" esencial tanto de la obra de arte como del hombre, el cual "sólo es enteramente hombre cuando juega"; la educación estética permite al hombre ganar su humanidad: aprender a jugar. SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1999, Carta XV9.

[8] Vid. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften. Das Passagen -Werk*. Band V·1. Herausgegeben von R. Tiedemann. Frankfurt (am Main); Suhrkamp, 1982, p. 52.

[9] Vid. BÜRGER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1997, pp. 103-105.

[10] Vid. MENKE, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997, p. 23. "Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción"

[11] Vid. GEELHAAR, Ch. *Paul Klee und das Bauhaus*; Köln, 1972, p. 9.

[12] *Idem*

[13] Vid. DUQUE, F. 2001, p. 35

[14] Vid. GIEDION, S. "Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar" en *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1997, p. 51.

[15] Vid. GROPIUS, W. "Grundsätze der Bauhausproduktion" en *Materialien zum Bauhaus. Bauhaus Weimar 1919-1924*. Berlín: Museumspädagogischer Dienst Berlin, 1996, p. 52.

[16] Vid. GIEDION, S. 1997, p. 57 .

[17] Vid. GROPIUS, W. 1958, p.45.

[18] Vid. BENÉVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 570.

[19] Vid. QUETGLAS, J. *Pasado a limpio, II*. Girona: Pre-Textos, 1999, p. 145.

[20] "Metrópolis" se ha impuesto como nombre del objeto de la modernidad, debido a su carácter de extrema concentración y exhibición de lo técnico. Quien dice "Metrópolis" está diciendo "corazón de la dominación técnica". El arte de la modernidad, siendo él mismo un efecto técnico, un modo más de la técnica, no podía sino representar su propio fundamento" Vid. AZÚA, F. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. amploña: Pamiela, 1991, p. 136.

[21] Vid. HEIDEGGER, M. "Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens". *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1976, p. 65.

[22] Vid. GADAMER, H-G. *Gesammelte Werke. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Band 1, 1986, pp. 61-87

[23] Vid. DUQUE, F. 2001, pp. 12-13.

[24] Vid. HEIDEGGER, M. *Gesammt Ausgabe. Vorträge und Aufsätze*. "Bauen, Wohnen, Denken". Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002, Band 7, pp. 149-156.

Bibliografía

AZÚA, F. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela, 1991.

BENÉVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften. Das Passagen -Werk*. Band V.1. Herausgegeben von R. Tiedemann. Frankfurt (am Main): Suhrkamp, 1982 .

BÜRGER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

DUQUE, F. *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal, 2001.

GADAMER, H-G. *Gesammelte Werke. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Band 1, 1986.

GEELHAAR, Ch. *Paul Klee und das Bauhaus*; Köln, 1972.

GIEDION, S. Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar. En *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1997.

GROPIUS, W. *Arquitectura y planeamiento*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1958.

GROPIUS, W. Grundsätze der Bauhausproduktion. En *Materialien zum Bauhaus. Bauhaus Weimar 1919-1924*. Berlín: Museumspädagogischer Dienst Berlin, 1996.

HEIDEGGER, M. Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens. *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1976.

HEIDEGGER, M. *Gesammt Ausgabe. Vorträge und Aufsätze*. Bauen, Wohnen, Denken. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, Band 7, 2002.

KANT, I. *Primera Introducción a la "Crítica del Juicio"*. Madrid: Visor, 1987.

MENKE, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997.

QUETGLAS, J. *Pasado a limpio, II*. Girona: Pre-Textos, 1999.

SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1999.

WICK, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 1993.

© Copyright Pau Pedragosa, 2003

© Copyright Scripta Nova, 2003

Ficha bibliográfica:

PEDRAGOSA, P. Arte y vivienda. La Bauhaus y la modernidad. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(033). <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(033\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(033).htm)> [ISSN: 1138-9788]



[Índice de *Scripta Nova*](#) [Menú principal](#)