

**A
R
Q
U
I
T
E
C
T
U
R
A**

BRUNO TAUT

**A
L
P
I
N
A**



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



 **Comunidad de Madrid**
www.madrid.org



iMADRID!



B R U N O T A U T
ARQUITECTURA ALPINA

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Subdirector

JAVIER LÓPEZ-ROBERTS

Coordinadora general

LIDIJA ŠIRCELJ

Adjunto a dirección

CÉSAR RENDUELES



AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

Director del Archivo

WOLFGANG TRAUTWEIN

Directora del Archivo de Arquitectura

EVA-MARIA BARKHOFEN

PETRA ALBRECHT

Conservador

VOLKER BUSCH

Registro

CATHERINE AMÉ

AKADEMIE DER KÜNSTE

COLABORAN



FUNDACIÓN ARQUITECTURA Y SOCIEDAD



EXPOSICIÓN

Comisario

IÑAKI ÁBALOS. LABORATORIO DE TÉCNICAS Y PAISAJES CONTEMPORÁNEOS

Área de Artes Plásticas del CBA

LAURA MANZANO

SILVIA MARTÍNEZ

MARCO LÓPEZ

Organizan

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN, BAUKUNSTARCHIV

Montaje

DEPARTAMENTO TÉCNICO DEL CBA

Seguro

AON VERSICHERUNGSMAKLER DEUTSCHLAND GMBH, HAMBURG

Transporte

HASENKAMP

INTEART

Enmarcado

SABINA FERNÁNDEZ-LESCHNIK

CATÁLOGO

Área de Edición del CBA

JORDI DOCE

ELENA IGLESIAS SERNA

ELISABETH SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

JAVIER ABELLÁN

MIGUEL VILLAR FERNÁNDEZ

Diseño

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEGO

Impresión y fotomecánica

BRIZZOLIS. ARTE EN GRÁFICAS

Traducción

MARÍA DOLORES ÁBALOS

EUGENIO CASTRO

© Círculo de Bellas Artes, 2011

Alcalá, 42. 28014 Madrid

www.circulobellasartes.com

© Textos – sus autores

© Fotografías - Akademie der Künste, Berlin, Baukunstarchiv

ISBN: 978-84-87619-91-5

Dep. Legal: M-16873-2011

B R U N O T A U T

ARQUITECTURA ALPINA

EDICIÓN DE IÑAKI ÁBALOS



Comisariada por el arquitecto, teórico y profesor Iñaki Ábalos, la exposición *Bruno Taut. Arquitectura Alpina* ofrece, por vez primera, la ocasión histórica de contemplar en su totalidad el conjunto homónimo de dibujos y textos que el arquitecto alemán Bruno Taut (1880-1938), impulsor decisivo de la vivienda social en la Alemania de Weimar y de la nueva arquitectura de cristal, dentro del movimiento expresionista, compuso entre 1917 y 1919, movido por un profundo anhelo utópico y visionario en el que tuvieron un peso determinante sus lecturas de Nietzsche y su colaboración con el escritor y dibujante Paul Scheerbart, creador de la emblemática *Arquitectura de cristal*. El resultado nos permite un doble acercamiento: por un lado, la revisión historiográfica de un momento fundacional y al cabo malogrado de la modernidad; por otro, como afirma el propio Ábalos en su presentación, la reflexión sobre la vida que muchas de las ideas plasmadas en él tienen en distintas prácticas materiales actuales, tanto arquitectónicas como paisajísticas. El raro y conmovedor encanto de la propuesta de Taut pudo quedarse en un principio en el dominio de los sueños irrealizables, pero ha terminado abriendo líneas de fuga que permiten repensar; a otra luz, el trabajo arquitectónico.

Este volumen no sólo reproduce en formato facsimilar la totalidad de las láminas que componen el cuaderno original de Taut, sino que reúne una serie de escritos de arquitectos y paisajistas en activo (Michael Jacob, Farshid Mousavi, Ciro Najle, Philippe Rahm y el propio Ábalos), quienes realizan un comentario personal de cada una de las cinco partes en que se divide el proyecto. Sus comentarios sirven inicialmente para introducir o acompañar la visión de cada parte, pero terminan siendo un índice bastante aproximado de los puntos de contacto —así como de las divergencias— entre sus propias indagaciones y aspiraciones teóricas y la obra de Taut.

El libro se completa con un recuento detallado a cargo de la estudiosa Eva-Maria Barkhofen de las circunstancias e impulsos que determinaron la composición de la obra, y un anexo con materiales complementarios que arrojan nueva luz sobre el cuaderno original. El resultado, además de examen minucioso de una obra que pudo parecer excéntrica y ha devenido central, es una aportación de primer orden al debate crítico sobre la modernidad.

Juan Miguel Hernández León
Presidente del Círculo de Bellas Artes

BRUNO TAUT IÑAKI ÁBALOS

Revisitar en 2011, casi cien años después de su concepción y edición, el fascinante libro de dibujos y textos que, bajo el título *Arquitectura Alpina*, compuso Bruno Taut entre 1917 y 1919, es una experiencia que tiene al menos tres formas de despliegue: la contemplación de su emocionante belleza aún intacta y activa; la revisión historiográfica de un momento a la vez seminal y frustrado de los orígenes de la modernidad, a la luz de la evolución que ha seguido la idea misma de modernidad; y, por último, la reflexión sobre la permanencia o, mejor, nueva vida que muchas de las ideas plasmadas en él tienen en distintas prácticas materiales actuales, tanto arquitectónicas como paisajísticas (por no seguir con el diseño o las artes plásticas).

Tanto la exposición de los dibujos de Taut, realizada en esta ocasión por primera vez de forma completa, como la edición de un catálogo con la reproducción de los originales que facilite su divulgación vienen a satisfacer la primera de estas formas de visión. Para dar cobertura a las dos siguientes se ha querido acompañar esta edición de otras dos partes, una primera en la que reconocidos expertos en la historiografía expresionista sitúan desde la perspectiva actual el valor de su trabajo, y una segunda entendida como a ello una colección de escritos de arquitectos y

paisajistas en activo, en los que de forma diferenciada puede comprobarse la vitalidad del legado de Taut. A estos, entre los que se incluye quien escribe, se les ha pedido comentar desde su propia visión cada una de las cinco partes que componen la edición de *Arquitectura Alpina*, de modo que sus comentarios sirvan tanto de introducciones a su lectura cuanto de ocasión para explicitar los nexos y diferencias de sus investigaciones proyectuales con la obra de Taut. El lector tendrá así, esperamos, una panorámica abierta en la que proyectarse y con la que construir sus propios vínculos y reflexiones.

No quiero concluir esta presentación sin dejar constancia de mi agradecimiento a la generosidad de Eva María Barkhofen como directora del archivo de la Akademie der Kunst, así como de Juan Barja y Juan Calatrava desde el Círculo de Bellas Artes de Madrid, quienes en todo momento han apoyado con entusiasmo esta iniciativa que se inscribe en otra más amplia, la de exponer y catalogar algunas de las utopías más influyentes pensadas o dibujadas; iniciativa que, no hace falta subrayarlo, parece cada vez más oportuna, en el espacio y en el tiempo.

**«LA CASA DE CRISTAL DE LAS MONTAÑAS
TIENE VIDA...»
NUEVAS FUENTES DE ARQUITECTURA ALPINA**

EVA-MARIA BARKHOFEN

Arquitectura Alpina está considerada como la principal obra teórico-arquitectónica de Bruno Taut. La historia de su origen ha sido analizada casi hasta la extenuación¹. Ahora, una nueva fuente permite trazar una imagen aún más precisa de las influencias artísticas y personales que recibieron la obra y su creador².

Bruno Taut fue un personaje con rasgos estructurales de personalidad divergentes. Se crió en Königsberg en condiciones de pobreza, por lo que ya desde niño tuvo que contribuir al sustento familiar. Sus contemporáneos lo describen como un joven sensible, meditando y dado a la fantasía, que procuraba justificar todo cuanto creaba mediante manifiestos, y cuyas teorías solían tener una proyección universal. Taut se sentía estrechamente vinculado a la naturaleza y, durante su juventud, se movió entre

amigos pintores y poetas con sus mismas inclinaciones en el denominado «Círculo de Chorin», al que también pertenecía Adolf Behne (1884-1948), quien escribía sobre arquitectura. Del modernismo heredó el conocimiento de la influencia recíproca entre naturaleza y espacio, conocimiento que al principio le sirvió de modelo para la creación de formas constructivas nuevas que no se basaban en las estructuras arquitectónicas clásicas. En 1904, Bruno Taut escribió algo que parece un anticipo de su idea sobre la arquitectura alpina:

Se trata de una percepción sumamente sensible de las configuraciones espaciales, tal y como las muestra únicamente la naturaleza. [...] Pensemos en el bosque con sus miles de variantes del espacio, en el cielo estrellado, en la montaña y en cosas similares.³

- ¹ «La casa de cristal de las montañas tiene vida» es una cita procedente de una carta de Bruno Taut a su amigo Adolf Behne del 5 de marzo de 1918; Akademie der Künste, Berlín, Adolf-Behne-Archiv [ABA-01-235, p. 43]. Este archivo fue adquirido en 2006 por la Academia de las Artes e incluye más de 400 cartas con artistas de la época. Hasta ahora el archivo era inaccesible. Contiene correspondencia con Paul Scheerbart, Bruno, Hedwig y Max Taut, así como con arquitectos, pintores y poetas que eran amigos o conocidos tanto de Adolf Behne como de Bruno Taut.
- ² Matthias Schirren, Bruno Taut, *Alpine Architektur, Eine Utopie*, Munich, 2004. Schirren hace referencia sobre todo a las fuentes extraídas del Bruno-Taut-Archiv y del Max-Taut-Archiv, ambos en el Baukunstarchiv der Akademie der Künste, Berlín. En lo sucesivo, los archivos del Baukunstarchiv der Akademie der Künste se abreviarán del siguiente modo: BTA = Bruno-Taut-Archiv, MTA = Max-Taut-Archiv y ABA = Adolf-Behne-Archiv.
- ³ Véase *Bruno Taut 1880-1938*, Katalog Akademie der Künste, Berlín, 1980, p. 164. Bruno Taut describe dos de sus acuarelas, que muestran la catedral de Stuttgart y un bosque de abetos.

El Pabellón de Cristal, diseñado en 1914 por los hermanos Max y Bruno Taut, junto con Hubert Hoffmann, para la exposición de la Werkbund en Colonia, se ha convertido en un icono de la arquitectura de principios del siglo XX. Y fue justamente la empresa que participó en la decoración del pabellón, la de pintura al vidrio y arte del mosaico Puhl & Wagner; Gottfried Heinersdorff, de Berlín, la que propició el encuentro de Bruno Taut con el poeta utópico Paul Scheerbart⁴. El 11 de julio de 1913 Scheerbart le había preguntado a Heinersdorff:

Quizá sepa usted que desde hace veinte años llevo escribiendo muchísimo sobre la denominada arquitectura del cristal. [...] ¿Conoce usted a arquitectos o aficionados a la construcción que quieran edificar algo de ese estilo... a modo de introducción? Lo que más me gustaría es fundar de inmediato una «Sociedad para la arquitectura del cristal».⁵

El primer encuentro con Scheerbart, que tanto influiría en la evolución de Bruno Taut, se produjo en presencia de Heinersdorff y tuvo lugar la tarde del 30 de julio de 1913 en el estudio que tenía Taut en el número 20 de la Linkstrasse de Berlín⁶. Se sabe que Adolf Behne también entró poco después en contacto con Scheerbart por mediación de Taut, pues la primera carta de Scheerbart le llegó a Behne el 30 de septiembre de ese mismo año⁷. En noviembre, Scheerbart le habló a Behne de un posible mecenas al que podría interesarle la realización de la arquitectura del cristal⁸. Para Scheerbart, adepto de ciertas ideas místicas sobre el universo, únicamente la arquitectura del cristal era capaz de elevar la letárgica y terrenal alma humana a un plano cósmico. Ya en 1887, en una novela sobre el futuro de la arquitectura del cristal, soñaba lo siguiente: «Precisamente el vidrio, el material de construcción más brillante de la Tierra, debería desempeñar el papel principal en las casas del futuro»⁹.

Antes de la inauguración de la exposición de la Werkbund, en Colonia, Scheerbart ya hacía propaganda del pabellón de Taut y de las ventajas que tendría la casa de cristal para toda la industria de la construcción y de la decoración interior¹⁰. Del deseo de un nuevo comienzo arquitectónico da testimonio, entre otras cosas, una cita del libro de Scheerbart *La arquitectura del cristal* con la que Taut encabezó su folleto acerca del Pabellón de Cristal de Colonia:

Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, estamos obligados para bien o para mal a transformar nuestra arquitectura. Y esto sólo lo lograremos si dejamos los espacios en los que vivimos desprovistos de lo cerrado, para lo cual es necesaria la introducción de la arquitectura del cristal.¹¹

Tras la muerte de Scheerbart en octubre de 1915, Taut trasladó apasionadamente las visiones de su amigo sobre un mundo cristalino a sus propias fantasías arquitectónicas.

El estallido de la I Guerra Mundial se convirtió en una pesadilla para el pacifista Bruno Taut. Primero se libró del servicio militar trabajando como maestro de obras en una fábrica de pólvora cercana a Brandenburgo. Tras la pérdida de su amigo Scheerbart, estrechó aún más su amistad con Adolf Behne. Los intervalos entre las cartas —algunas de ellas muy emotivas— en las que intercambiaban ideas se fueron acortando. Estas cartas de la guerra, hasta ahora desconocidas, son las que más amplían los conocimientos en torno al nacimiento de *Arquitectura Alpina*.

Sin duda, el manuscrito de Taut sobre *La Corona de la Ciudad*, asimismo un manifiesto por la paz, fue la piedra angular de *Arquitectura Alpina*. En marzo de 1916, Taut escribió a Behne:

4 Gottfried Heinersdorff dirigía una empresa de pintura al vidrio en Berlín y, a principios de 1914, se fusionó con el taller de mosaico Puhl & Wagner. Sobre la historia de la empresa, véase el catálogo: Berlinische Galerie (ed.), *Wände aus farbigem Glas: Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff*, Berlín, 1989.

5 Las cartas están en la Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner; Gottfried Heinersdorff [BG-AR-08/84].

6 Hasta ahora, el primer encuentro de Scheerbart con Taut, esencial para el desarrollo de *Arquitectura Alpina*, se suponía que había tenido lugar en la Sturm Galerie de Herwarth Walden y se databa mucho antes.

7 [ABA-01-196, p. 1] Inmediatamente, Scheerbart quiso tener otro encuentro con Behne.

8 [ABA-01-196, p. 3], 14-11-13. «Los futuristas, por ejemplo, deben de vivir todos a costa del millonario Marinetti. Éste sería muy apropiado para la arquitectura del cristal.» No se sabe de ninguna toma de contacto con Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) para tratar sobre este tema.

9 Paul Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos* [Te quiero: una novela ferroviaria con 66 intermezzos], Berlín, 1887.

10 «Glashäuser: Bruno Tauts Glaspalast auf der Werkbund-Ausstellung in Colonia», en *Technische Monatshefte*, 4 (28 de marzo de 1914), pp. 105-107. El libro de Scheerbart *La arquitectura del cristal*, publicado en Berlín también en 1914, estaba dedicado a Bruno Taut.

11 Bruno Taut, *Glashaus. Werkbund-Ausstellung*, Colonia, 1914, sin página, edición especial, [BTA-01-42].

Déjame que te cuente más cosas sobre mi Corona de la Ciudad: Imagínate una obra maciza y colosal, accidentada y articulada, sobre una loma artificial. La obra adopta una magnífica y resplandeciente forma prodigiosa que sobresale por encima de la ciudad. [...] El conjunto ofrece una imagen armoniosa y, mediante estribos, puentes y pilares y (sobre todo) la espléndida escalinata de la casa de cristal, sirve de base a una casa que está concebida exclusivamente como un soberbio y bellísimo espacio arquitectónico. [...] Naturalmente, el programa me lo ha sugerido un impetuoso deseo formal arquitectónico. Pero ¿acaso me equivoco? No me preguntes por los costes, que pueden sobrepasar los 100 millones. [...] Sería estupendo empezar algo así sin saber cuándo se coronará ni qué afortunado Brunelleschi colocará posteriormente en lo alto la cúspide más elevada. [...] Quizá la socialdemocracia le haga propaganda; de lo contrario, el proyecto permanecerá en mis carpetas, esperando a ser resucitado algún día.¹²

Para Taut el pensamiento social se convirtió en la base de la construcción para la comunidad del pueblo, cuya coronación debía ser la Casa de Cristal¹³. En los dibujos que acompañan a «la Corona de la Ciudad» las descripciones fantasiosas encuentran poco eco. La casa de cristal consta de bloques cúbicos escalonados cuyas enormes dimensiones debían avivar el espíritu humano y la idea de la comunidad social. En opinión de Taut, construir al servicio del pensamiento social para una comunidad popular no se contradecía en modo alguno con la grandeza creadora del arquitecto.

Desde enero de 1917, Taut, por mediación de Bernhard Kampffmeyer, estuvo trabajando en una fábrica de hornos en Bergisch Gladbach. Empleado durante un año como ingeniero en la Fábrica Stella, logró evadirse otra vez del servicio militar. De todos modos, no le gustaba nada el trabajo tan estúpido que hacía. En numerosas cartas se llamaba a sí mismo «maestro de la construcción de hornos» y a la fábrica Stella la llamaba «cuadra» (*Stall*, en alemán). Una carta del 3 de febrero de 1917 dirigida a Behne ilustra su situación:

Todas mis actividades giran en torno a lo mismo: no ser un soldado y, si lo soy, resistir a la presión (gato, no perro), odiar la guerra, anteponer la construcción a todo lo demás, aceptar cualquier encargo cuyas condiciones estén orientadas hacia la belleza, y también la Corona de la Ciudad. [...] El hecho de que no nos pongamos de acuerdo sobre el socialismo deriva, creo yo, de que los dos somos unos diletantes. [...] Y ahora te contaré alguna cosilla: vuelvo a llevar una vida de soltero, adornada con un toque de enamoramiento.¹⁴

Taut menciona por primera vez su amor —como pronto se vería— hacia la hija de su posterior casero, Erica Wittich.

También le describe la situación a su hermano Max:

Como sabrás, llevo ya tres meses trabajando como dibujante de hornos de recocer y, día tras día, hago lo que puedo durante ocho horas y media. En cierto modo, se parece un poco al servicio militar: [...] Diederichs ha aceptado mi «Corona de la Ciudad» y probablemente, dentro de poco, se hagan los clisés. En cualquier caso, lo quiere editar en cuanto se restablezca la paz. ¿Cuándo llegará ese día? ¡Ya va siendo hora! Ojalá dejaran de luchar por lo menos los rusos. [...] Me quedaré aquí unos meses, pues me siento seguro. [...] El artículo de Behne para mi libro [*La Corona de la Ciudad*] se titula «La resurrección de la arquitectura» y es precioso; sin duda, lo mejor que ha escrito hasta ahora.¹⁵

La esposa de Taut, Hedwig, que se había quedado en Berlín con dos hijos, estaba gravemente enferma. Taut se mantenía en contacto con ellos por carta, pero hacía su vida con los amigos, Erich Baron, Jacobus Göttel, Adolf Behne y Gustav Theodor Fehner. A todos ellos —e incluso a su nueva novia, Erica Wittich— les transmitía incesantemente su fascinación por Scheerbart.

Al primero al que comunicó la idea de su nuevo proyecto fue a su amigo y mentor Adolf Behne, a quien el 17 de

¹² Bruno Taut dirigiéndose a Adolf Behne, 30 de marzo de 1916 [ABA 01-235].

¹³ Stadtkrone, p. 63. El significado que Taut le otorgaba a esta casa de cristal se refleja en que le dedicaba un tercio de los costes generales de la ciudad. Debía ocupar un área de 800 x 500 metros. Bruno Taut se dirige a Hedwig Taut, 13-5-1917 [BTA-01-94]: «Ayer por la noche escribí un capítulo importante sobre la Corona de la Ciudad... Se trata de la descripción de los edificios más altos [...] y de la casa de cristal».

¹⁴ Bruno Taut dirigiéndose a Adolf Behne [ABA 01-235].

¹⁵ Bruno Taut dirigiéndose a Max Taut, 14 de abril de 1917 [MTA 01-1154].

julio de 1917 le escribió: «¡Toma arquitectura alpina!»¹⁶. A partir de entonces, este proyecto determinó sus pensamientos, acompañados de dudas emocionales, y le distrajo de su odiada rutina diaria. En septiembre de 1917 le escribió a Hedwig: «Como arquitecto estoy plenamente dedicado a los Alpes y me gustaría empezar cuanto antes. De todos modos, no lo daré a conocer a la opinión pública salvo, quizá, con seudónimo o cuando haya muerto»¹⁷. Las dudas de Taut sobre si sacar a la luz pública sus osadas visiones arquitectónicas para que fueran juzgadas o condenadas las resume —retrospectivamente— con las siguientes palabras: «Cuando concebí la idea de la Arquitectura Alpina, creí que os parecería excéntrica»¹⁸. La preocupación por tener que soportar la burla de sus colegas pudo ser la causa de que, en principio, planeara una edición anónima.

A la que se convirtió en compañera de por vida de Taut, Erica Wittich, Taut le llama, en comparación con su esposa, «la fuerte Erica», la que le hace bien, la que está siempre alegre, le escucha y le asiste. En casi todas sus cartas, a partir de mediados del año 1917, le pregunta a Hedwig lleno de dudas y de complejo de culpa si todavía le quiere: «Se puede pensar de manera anti-erótica, pero no hay por qué vivir de manera no erótica... siempre que a los dos les haga felices»¹⁹. Le hablaba a su mujer de Erica Wittich como de su «amiga», pero le ocultaba su relación amorosa. La relación del matrimonio se vio también enturbiada por sus diferencias de opinión con respecto a la educación de su hijo Heinrich. A su hermano le comentaba la discordia sólo de pasada: «Pero no huyo; el mundo resplandeciente está en mí, habita en mí, aunque muera con él»²⁰.

A la vez que concibió la idea de *Arquitectura Alpina*, relativizó sus tesis sobre «la Corona de la Ciudad» antes de que pudiera publicarlas:

Ayer por la mañana [1 de noviembre de 1917] lo vi con toda claridad: La Corona de la Ciudad está superada; cons-

truir hermosas ciudades y coronarlas no aporta demasiado a los hombres: hay que aportarles algo que sea grande, sublime y aislado e involucrarles en unas tareas tan ingenues, que todo quede supeditado exclusivamente a ellas.²¹

Pese a este cambio de actitud, publicó *La Corona de la Ciudad* antes que *Arquitectura Alpina*.

A comienzos del año 1918 se percibe en sus cartas el miedo creciente a tener que ir al frente. Su amigo Adolf Behne, que prestaba servicio militar como enfermero auxiliar en un hospital militar de Oranienburg, estaba seriamente preocupado por el —al parecer, notorio— anuncio del suicidio de Bruno:

Querido hermano, querido y único hermano: Tu carta de hoy me ha llegado al corazón como un mazazo. No me hables de «morituri». ¿Acaso te has olvidado por completo de mí? No huyas, quédate; es demasiado pronto para huir, Bruno. Me harías un daño terrible. [...] Si tú no construyes, yo sería un teórico estafalario. Y abandonarías un mundo que en realidad ya has abandonado. Porque vivimos en nuestro propio mundo resplandeciente, que a mí me consuela de todas las penurias. ¿Por qué lo rehúyes? ¿Es que quieres que la obra de Scheerbart no se concluya?²²

Al cabo de tan sólo cinco días, Taut le contestó en un estado de ánimo radicalmente distinto, casi eufórico:

Adolf, buen amigo, ayer recibí tu carta. Pero, antes de recibirla, ya sabía lo que me ibas a poner. Aunque todavía no estaba decidido, esa felicidad suprema atraía magnéticamente mis deseos. Y pensaba que ya había bastantes arquitectos de barracones y bastantes militaristas. Pero, estando el domingo por la mañana en la cama, de repente tuve un destello: ventisca, glaciares, nieve, palacios de cristal, valles, montañas: todo arquitectura. Y sentí la arquitectura

16 Bruno Taut dirigiéndose a Adolf Behne, 17 de julio de 1917 [ABA-01-235]. Esta es la primera mención de *Arquitectura Alpina* en las fuentes conocidas hasta el momento. La idea, por lo tanto, era ya anterior en unos meses al 1 de noviembre de 1917, fecha que Schirren sitúa como el arranque de *Arquitectura Alpina*. Véase Schirren (como la nota 2), p. 8.

17 Bruno Taut a su mujer Hedwig, 13 de agosto de 1917 y 25 de septiembre de 1917 [BTA-01-94].

18 Bruno Taut a Hedwig, 30 de abril de 1918 [MTA-01-97].

19 Bruno Taut a Hedwig, 30 de septiembre de 1917 [BTA-01-94].

20 Bruno Taut a Max Taut, 20 de enero de 1918 [MTA-01-1155].

21 Bruno Taut a su mujer Hedwig, 2 de noviembre de 1917 [BTA-01-94].

22 Adolf Behne a Bruno Taut, 1 de febrero de 1918 [BTA-01-485]. La carta está dirigida a Taut, a Bergisch Gladbach, Kiefernweg 34, donde Taut vivía desde 1918 con la familia Wittich.

6. 2. 18

Adolf, guter Freund, gestern kam Deine Post.
 Es habe ich aber früher gehört. Es war ja noch kein
 Entschieden, aber dieser bunte Hauch zog magnetisch meine
 Sinne an. Und ich glaube, Barchenbaumeriter gibt
 es genug, und Militaristen. Aber Sonntag morgen
 im Bett - da lenkte auf einmal die Firmenarchitektur
 in mir auf. Stetiger, Sauer, Stachelige, Viler, Dinge
 aller Architektur. Es fühlte die alpine A. in meinem
 Adern. Und es wurde mir immer klarer: ich werde
 etwas in mir, was im Erblichen ist und dieser -
 unserer Welt gehört. Dafür muss ich alle Leiden

111

auf mich nehmen. Wenn ich dann zusammenbräche,
 dann trifft mich keine Schuld. Leiden der Militation,
 Leiden der Trennung - gebe ich dann ein; gut. Man
 Da steht mir stummte mir zu. Sterben ist
 Höher (wie Liebe ist ganz heute noch das Glück im
 Nichts) - aber wir wollen das der Leben tragen, so
 lange wir können - oder bis ich einmal witzigend von
 mir fiele: ich habe sie nicht mehr zu weffen.
 Mein Du geht immer mit. Es gibt keine Grenze.
 Und auch ich bin grenzenlos.
 Und Du bist mein Entpfeiler, mein Anker,
 Verkünder, Liebender, Kämpfer - Freund.
 O wie danke ich Dir!

alpina en mis venas. Entonces percibí con claridad que [si me suicidaba] mataría algo que está brotando en mí y que pertenece a este mundo nuestro. A cambio he de aceptar todos los sufrimientos. Si entonces me derrumbo, no será por culpa mía. Padeeceré a los militares, y la separación... Mi «tú» me ha animado. Morir es más bello (¡cuánto amo todavía la felicidad de la nada!), pero soportemos la vida mientras podamos, o hasta que sienta con toda claridad que aquí ya no tengo nada que hacer: Mi «tú» siempre me acompañará. No hay límites...; hasta yo soy ilimitado. Y tú eres mi estribo, mi ancla, un heraldo que lucha y ama: mi amigo. ¡Oh, cómo te lo agradezco! ¿Cómo iba a abandonarte? [...] Pero querido Adolf, puesto que eres infinitamente bueno, ¿conoces fotos sobre los Alpes, libros de viaje o algo parecido? Me gustaría echarles un vistazo. Poco a poco irá floreciendo en mí la idea, y mientras tanto, durante años, me rendiré ante la inmundicia. Pero al menos tengo que esparcir la semilla. Un saludo eterno de Bruno.²³

Esta carta permite ver el profundo desgarramiento anímico del artista y del hombre. Su amor a Erica, la vergüenza por su mujer y su amigo, la inseguridad de la situación bélica, el no poder construir y una fantasía casi dolorosamente perentoria, hacían que el arquitecto sobrepasara todos los convencionalismos. Al año siguiente, elaboró la idea sobre una «arquitectura alpina» de forma casi obsesiva. Ya el 5 de marzo de 1918 envió a su amigo un primer índice:

Adolf, ya tengo hecho el principio. La casa de cristal en las montañas ya tiene vida. Ahora trabajo por las noches. [...] Los proyectos son bonitos, pero haz el favor de no decepcionarte cuando luego los veas hechos. No es cosa mía; desde hace tiempo sé que lo realizado se queda siempre muy por detrás de lo ideado. [...] Mi arquitectura alpina será una sinfonía de 5 movimientos: la casa de cristal en

las montañas en cuatro imágenes (1ª: ascenso, 2ª: barranco en el camino, 3ª: casa de cristal, 4ª: interior (quizá con planta); arquitectura de montaña en general – unas 5 imágenes (arquitectura de la cúspide de la montaña, remodelación de la montaña, configuración del valle); 5ª: proyecto para determinado terreno de los Alpes; reestructuración de la superficie terrestre²⁴; arquitectura astral. Me llevará mucho tiempo. Quizá acabe esta primavera los movimientos 1º y 2º. Pero para el movimiento 3º quiero ver los Alpes. El resto lo ocupará el vacío ya existente. Junto a esas imágenes aparece anotado el texto, de modo que la letra de imprenta sólo estará en mi prólogo, escrito con seriedad, y en tu epílogo. En mi primer dibujo de la casa de cristal ya está acabada la corona de la ciudad de Bruno Taut. Ayer, cuando anotaba cosas en el dibujo, me parecía oír que te reías. Cuento sin falta con tu epílogo. Escribe en él sobre lo absoluto en el arte y ponte a escribirlo en cuanto se te ocurran las palabras. A lo mejor conseguimos publicarlo dentro de tres a cinco años. [...] Saludos cariñosos a ti y a Elfriede, de «tú» y «yo».²⁵

Sus emociones y, sobre todo, su amor por Erica Wittich hallan un claro reflejo, en parte, en los dibujos. En el segundo capítulo de *Arquitectura Alpina*, en especial, unos símbolos cargados de erotismo forman el escenario de sus formaciones montañosas²⁶.

Más tarde, en mayo, Bruno le escribió a su hermano Max contándole sus propósitos:

Eso quiero publicarlo más tarde bajo seudónimo. Su núcleo es una idea pacifista con la que pretendo combatir la guerra. Seguro que a ti te decepciona. A Behne le ha gustado mucho; ya se lo he mandado. Ojalá me salga al menos algo parecido a lo que pretendo. La 3ª parte será bastante más difícil.²⁷

23 Bruno Taut a Adolf Behne, 6 de febrero de 1917 [ABA-01-235, pp. 41-42]. Como ocurre en este caso, el cambio brusco de la descripción de un estado emocional extremo a un tema neutro es típico de las cartas de Taut. Cuando menciona al «tú» anónimo que está a su lado en la cama, se refiere a Erica.

24 Este tema lo extrajo Taut casi literalmente del título de un capítulo de *La arquitectura del cristal* de Scheerbart, de 1914 (véase nota 9), p. 117: «La transformación de la superficie terrestre».

25 Bruno Taut a Adolf Behne, 5 de marzo de 1918 [ABA-01-235, p. 43]. Un día antes, Taut le había confesado a su mujer: «La arquitectura alpina es mi vida». Y el 11 de marzo del mismo año le escribió: «Ahora estoy seguro hasta junio [...] pero la arquitectura alpina me llena por completo. En ella estoy trabajando todas las noches y por fin encuentro de nuevo la bendición del arte [...]». En estos momentos estoy dibujando la casa de cristal» [BTA-01-97].

26 Por ejemplo, en la lámina 5, «Por encima del mar de nubes», donde se contraponen lo afilado y lo redondo; en la lámina 6, «El valle de las flores», que evidentemente es una metáfora del órgano sexual de la mujer; en la lámina 7, «La montaña de cristal» se eleva en forma de falo por encima del bosque, entre dos colinas redondeadas que se asemejan a pechos.

27 Bruno a Max Taut [MTA-01-1155, pp. 3-4]: «Ha de contener 5 partes, a saber: 1ª parte: la casa de cristal en las montañas; 2ª parte: la arquitectura de las montañas; 3ª parte: la construcción de los Alpes; 4ª parte: la transformación de la corteza terrestre; 5ª parte: la arquitectura astral. La primera parte contiene lo siguiente: Lámina 1: el ascenso hacia la casa de cristal; lámina 2: camino hacia la casa de cristal en el Wildbachtal (Valle del Torrente); lámina 3: la casa de cristal; lámina 4: el interior de la casa de cristal. La segunda

Paul Bonatz visitó a Taut a finales de marzo en la Fábrica Stella y parecía entusiasmado con la «arquitectura alpina». Al tiempo que dibujaba, Taut siguió buscando motivos alpinos en la literatura:

La 1ª y la 2ª parte se las he enviado a Adolf. En ellas hay mucha belleza y se respira paz. A todos, incluido Kampffmeyer, les ha parecido que son como una brisa de aire fresco. Ahora estoy con la 3ª parte, la más difícil. Estoy estudiando fotos y mapas de los Alpes, pero por desgracia aquí no encuentro el material adecuado. Por eso, durante las próximas semanas voy a trabajar por las tardes en la biblioteca de Colonia.²⁸

Unas semanas más tarde, el 21 de mayo de 1918, le contaba lo siguiente a Adolf Behne:

Querido hermano, a principios de junio regreso porque así me lo reclaman las obras de Hohenlohe. [...] La arquitectura alpina ha de florecer. [...] En la 5ª parte quiero llevar la sublimación al reino de las estrellas, al de la nada. Será una reproducción para la que entonces ya estaré preparado. Oh, cómo lamento esta separación de ti, que durante algún tiempo será inevitable. Me gustaría estar allá donde no tuviera que separarme. [...] El sábado hubo aquí, en Colonia, una horrible carnicería causada por los bombardeos aéreos. En la villa en la que vive Erica tuvieron que bajar una y otra vez al sótano; si alguna alcanzara a «tú», me alcanzaría también a mí, y así me redimiría.²⁹

Sin duda, con esta queja por la separación de su amigo Taut se refería al alejamiento de este desde su ruptura matrimonial con Hedwig. En el transcurso de esta carta, Taut expresa su deseo de que desaparezcan todos los convencionalismos. Lo que le gustaría es conservar a su mujer y también a su amante.

Taut volvió a visitar a Hedwig en la Pascua de 1918. Obviamente, para entonces ya estaba confirmada la ruptura matrimonial. Taut le escribió a continuación: «¿Has estado esta vez contenta conmigo? Debemos ser como un hermano y una hermana el uno para el otro»³⁰. Después de que Behne le transmitiera con claridad su enfado por el romance de su amigo, Taut estaba desesperado:

Querido hermano, ¿estás enojado conmigo? Hoy estoy muy triste, casi tanto como por la pérdida de nuestra amistad. ¿Qué es lo que te enfada? ¿La «experiencia erótica»? ¿Le dijiste eso a Hedwig sólo para consolarla o te referías a algo más? [...] ¿Qué va a ser ahora de mí? «Tú» pasa a ocupar un segundo término, [...] sólo habita en sus pensamientos y en los míos. Y Hedwig quiere lo mismo. Y yo estoy a oscuras, sin alma, sin fe... y sin hermano. Saludos estelares de tu anónimo.³¹

La correspondencia entre los amigos se interrumpió. Taut siguió trabajando en *Arquitectura Alpina* tan infatigablemente como siguió aferrado a su relación amorosa con Erica Wittich. A finales de abril de 1918 la ruptura con su mujer parece definitiva: «Que te vaya bien y sigas siendo buena conmigo»³².

Como muy tarde a finales de junio de 1918, el proyecto de *Arquitectura Alpina* ya estaba terminado. Taut abandonó Bergisch Gladbach para volver a trabajar como arquitecto en Kattowitz. Aunque todavía en plena guerra, buscó un editor y mecenas que le publicara ese volumen tan caro y lleno de láminas. Su amistad con Behne se había reducido a una relación de trabajo.

Un documento hasta ahora desconocido, la hoja de la dedicatoria que Taut quería anteponer a *Arquitectura Alpina* y que pensaba dedicar al emperador Guillermo II, fue hallado en el ya citado Archivo de Adolf Behne.

parte incluye lo siguiente: Lámina 5: cima nevada con estructura arquitectónica de cristal por encima del mar de nubes; lámina 6: el valle de las flores; lámina 7: la montaña de cristal; lámina 8: paraje grotesco; lámina 9: valle con una arquitectura rica (agua); lámina 10: nieves perpetuas, glaciares, nieve, cristal; lámina 11: la catedral de roca (esta está acabada)». Este índice se diferencia ligeramente del que le había enviado a Behne con anterioridad.

28 Bruno Taut a Hedwig, 30 de marzo de 1918 [BTA-01-97].

29 Bruno Taut a Adolf Behne, 23 de mayo de 1918 [ABA 235, láminas 44-45].

30 El comentario de su mujer al margen de esta carta es muy elocuente: «¿Por qué, además de volver a vernos, tenemos que continuar con esta tremenda farsa? La tontería esa del hermano y la hermana me parece demasiado simple y bobalicona». 25 de abril de 1918 [BTA-01-97].

31 Bruno Taut a Adolf Behne, 23 de julio de 1918 [ABA-01-235, p. 46]. La firma de «tu anónimo», o algo similar, la volvemos a encontrar en la última lámina de *Arquitectura Alpina*: «Estrellas, universos, sueño, muerte, la inmensa nada, el anónimo».

32 30 de abril de 1918 [BTA-01-97].

Se trata de un documento casi conmovedor en el que el arquitecto democrático y de ideas revolucionarias ¡pedía apoyo al emperador! Este texto, de estilo un tanto barroco y recargado y lleno de exageraciones, nos presenta a Taut como a un ingenuo guía universal que sobreestimaba la fe en la importancia de su obra utópica para lograr la paz en la Tierra. ¿Había perdido definitivamente el sentido de la realidad?

Adolf Behne no parece que corrigiera este texto ni que le enviara una respuesta a Taut³³.

En la primavera de 1919 ya faltaba poco para la publicación de *Arquitectura Alpina*. Behne iba a ser el editor:

Si Wolff acepta nuestra propuesta, te dará total libertad como editor. Dejo AA en tus queridas y amistosas manos. [...] Entonces sólo haría falta quitar mi nombre. En cualquier caso, ahí tienes el índice. Me gustaría hacer lo mismo que Lehbruck. Saludos cristalinos.³⁴

¿Insinúa Taut con esa fórmula de despedida el deseo de suicidarse o sólo está intentando pedir perdón? Behne permaneció duro; se sentía más cerca de Hedwig: «Voy a saldar cuentas con Bruno: una expresión horrible, pero no se me ocurre otra»³⁵.

Pese a la decepción humana que Bruno Taut le causó a Behne, este siguió trabajando también en el campo de la «arquitectura del cristal». En una publicación que apareció en 1919 bajo el título «El retorno del arte» y que enlaza con las teorías arquitectónicas anteriores a la guerra, le dedica al material de construcción del cristal unas tesis que, a través de la educación social, desembocan en una nueva humanidad:

Sé que el europeo actual no está todavía suficientemente maduro para la arquitectura del cristal. [...] La arquitectura del cristal nos aporta cosas tan nuevas y tan valiosas,

que el europeo, si la quiere aceptar, ha de transformarse por completo. La arquitectura del cristal aportará la revolución del espíritu europeo, convirtiéndolo a un animal de costumbres limitado y fatuo en una persona despierta, preclara y dotada de una fina sensibilidad.³⁶

Behne, recurriendo aquí a las ideas de Scheerbart, utiliza la arquitectura de cristal en el sentido metafórico de transformación espiritual. Tanto Scheerbart como, más tarde, Taut y Behne propagaron la idea de que una arquitectura mejor serviría para formar hombres mejores. La transparencia del cristal podría asimismo contribuir a la claridad de ideas, puesto que, junto con la fantasía, el color y la luz, habría de iluminar la vida. La aplicabilidad técnica de tales planes apenas tenía importancia para sus defensores: «Sus proyectos muestran sobre todo el aspecto colectivo, flexible y de altas aspiraciones del alma de una nueva sociedad»³⁷.

Las fantasías «cristalinas» de Scheerbart fueron retomadas después de la guerra, sobre todo, por Taut cuando trabajó para el «Arbeitsrat für Kunst», y fueron propagadas por los otros miembros de la asociación, que en 1919 sumaban ya más de cien personas. Incluso está demostrado que las ideas del poeta utópico Scheerbart hallaron cabida en el manifiesto de inauguración de la Bauhaus³⁸.

Pocos meses después de escribir la dedicatoria dirigida al emperador, Taut ya se había convertido en cofundador del «Arbeitsrat für Kunst» y en miembro del «Novembergruppe», asociaciones de artistas revolucionarios que promovían la ruptura con el arte y la política tradicionales. A finales de 1918 publicaron el «Primer folleto del Arbeitsrat für Kunst», en el que Taut anunciaba su nuevo programa arquitectónico. Ahora su principal objetivo era fomentar la creación de obras de arte globales:

¡El arte! ¡Qué maravilla es el arte... cuando existe! Ahora ya no existe ese arte. Las distintas tendencias desmem-

33 La página de la dedicatoria no se utilizó para la versión impresa [Alp 10-44]. También es poco probable que le fuera transmitida al emperador. En ninguno de los archivos mencionados se han encontrado los cálculos constructivos de *Arquitectura Alpina* anunciados por Taut.

34 Bruno Taut a Adolf Behne, 3 de abril de 1919 [ABA-01-25, p. 47]. Taut se refiere al suicidio de Wilhelm Lehbruck, que se había producido pocos días antes, el 25 de marzo de 1919.

35 Adolf Behne a Hedwig Taut, 2 de mayo de 1919 [BTA-01-478].

36 Leipzig 1919, pp. 64 y ss.

37 *Ibid.*, p. 92.

38 En el archivo de Adolf Behne encontramos la correspondencia entre Gropius, Behne y Taut, de la que se desprende que Behne y Bruno Taut contribuyeron en gran medida a la confección del manifiesto de la Bauhaus. [ABA-01].

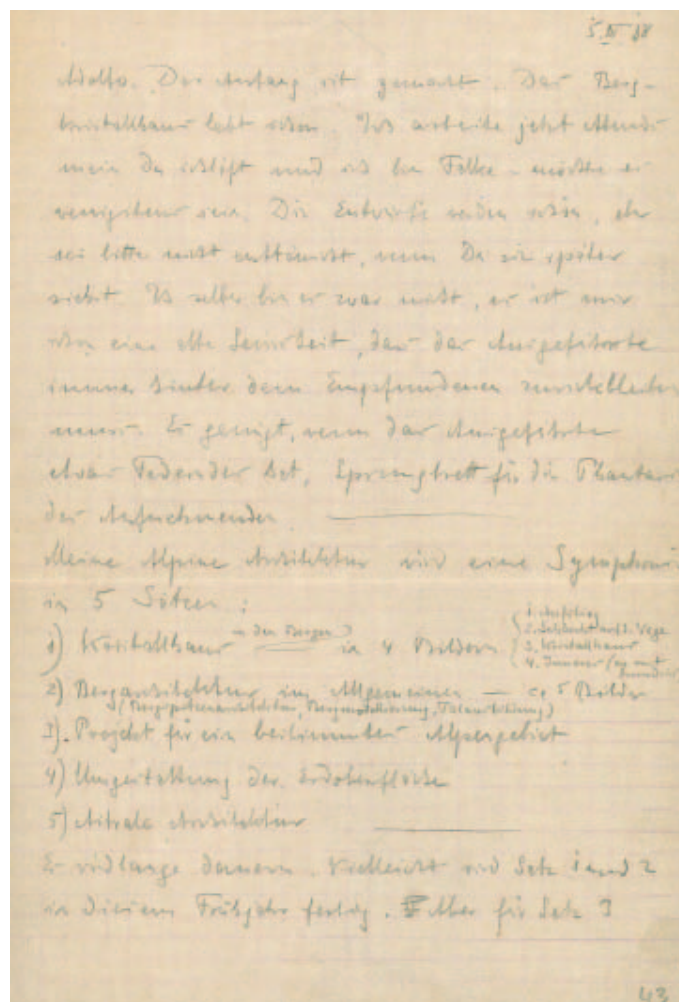
bradas sólo pueden volver a encontrar la unidad bajo las alas de una nueva arquitectura, de modo que cada rama aislada contribuya a la construcción general. Entonces no habrá fronteras entre la artesanía, la escultura y la pintura, porque todo será una misma cosa: construcción.³⁹

Taut nunca buscó una forma arquitectónica única y con una validez general. Todo lo concebido por él tenía algo de vago y nebuloso, y nunca le satisfacía por mucho tiempo. Con su *Arquitectura Alpina*, ¿quería realmente mostrar a la humanidad que con la ingente tarea de la reconstrucción de una

montaña se podía contrarrestar la guerra, que en su opinión había estallado por culpa del aburrimiento de los pueblos? ¿Creía de verdad que «la industria podía crear en adelante monumentos visibles de la paz, una vez que se haya decidido dejar de producir la destrucción»⁴⁰?

Más probable parece que Bruno Taut dejara esta gigantesca misión pacificadora a las siguientes generaciones de arquitectos como un cometido moral y espiritual.

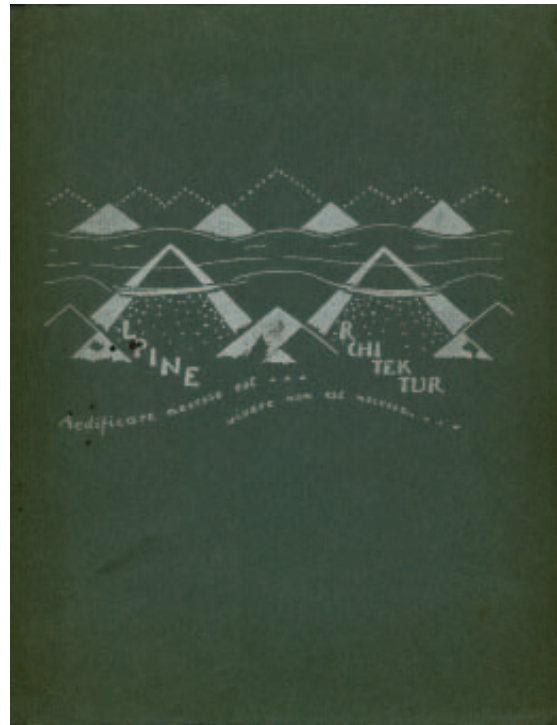
Traducción de María Dolores Ábalos



39 Folletos del Arbeitsrat für Kunst, 1º: Programa de arquitectura de Bruno Taut, Navidades de 1918 [BTA-01-136].

40 Julius Posener; Bruno Taut. Eine Rede zu seinem Fünfzigsten Todestag [Discurso con motivo del 50 aniversario de su muerte], notas actuales, 28, Berlín, 1989, p. 15.

B R U N O T A U T
ARQUITECTURA ALPINA
CUADERNO DE DIBUJO



A

R
QUI
TEC
TU
R
A

A

L
P
I
N
A

EN 5 PARTES

Y 30 DIBUJOS

Del Arquitecto · Bruno Taut

Preussliche
Staatsbibliothek
Berlín

Aedificare necesse est, vivere non est necesse.

PUBLICADO EN LA EDITORIAL FOLKWANG S. Ltda. HAGEN i. W. 1919



Fig. 1. Diagram of the zigzag chain structure.

Fig. 1. Diagram of the zigzag chain structure.

I^a Parte
CASA DE CRISTAL

I – 4



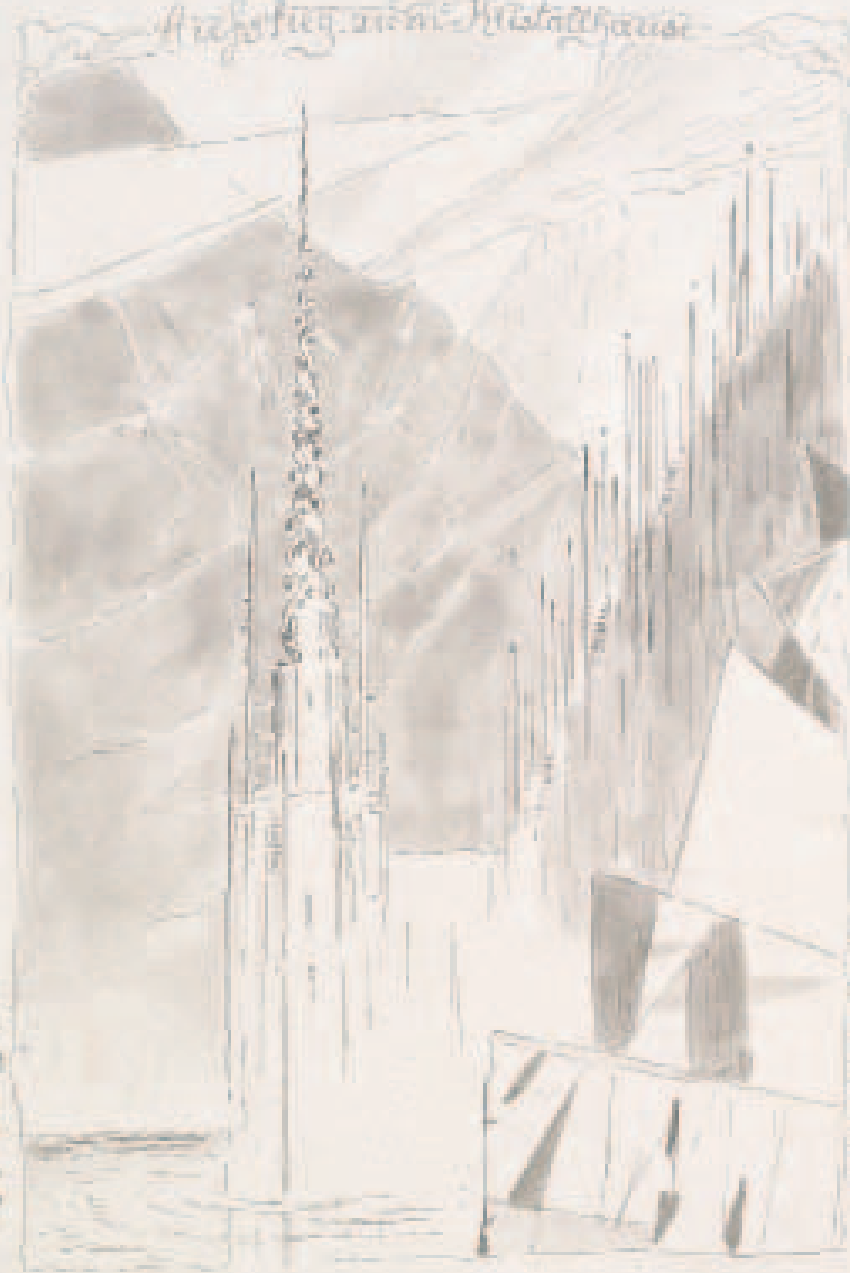
1-4

Ascenso hacia la casa de cristal

Torre junto al lago de montaña. A su lado, atracadero y subida escalonada (en la parte opuesta). Chapitel de cobre dorado y brillante. Estacas plateadas y brillantes.

Desde la plataforma situada junto a la torre, unas escaleras empinadas suben hasta la casa de cristal. Difícil ascenso acompañado de una empalizada de estacas puntiagudas brillantes y de colores.

Ansicht des im Kristallhaus



Das im
Seltigen
in der
KrySTALL
haus
ist
ein
KrySTALL
haus
in
der
KrySTALL
haus

Das im
Seltigen
in der
KrySTALL
haus
ist
ein
KrySTALL
haus
in
der
KrySTALL
haus

El camino
hacia la casa de
cristal por la
quebrada

El barranco es
atravesado por
arcos de cristal
macizo y de co-
lores.

Los arcos se
van estrechando
a medida que el
valle se va ha-
ciendo más an-
gosto y el
torrente más im-
petuoso, y allí
arriba su color
se vuelve más inten-
so y más brillan-
te, hasta llegar a
lo alto, donde la
garganta más es-
trecha del valle
es cerrada por
una verja de ar-
cos de cristal.

EN ESTA VERJA SE HAN
COLOCADO
UNAS ARPAS EÓLICAS
ARMÓNICAMENTE
AFINADAS.



Weg
zum
Hochthurn
im
Wittenthal.

Der Saubel
mit
dem
von Bergen und
schönen
Felsen.

Die
sich in den
mit
den
über dem
mit
den
Bach
mit
die
glücklicher
Licht in den
Felsen -
bis die
Felsen
mit
den
den
Schnee
Felsen
mit

IN DER
KUNST

ADLHARTEN
KUNST

Casa de cristal en las montañas

Construida enteramente a
base de cristal de colores,
en la región de glaciares
y nieves perpetuas.

Devoción
del silencio
inefable.

Templo del
silencio.

Camino que sube
desde el valle.
Los postes de
cristal bordean
el camino y lanzan
destellos bajo el sol,
especialmente los
más grandes, que
a la luz parecen
estandartes de
cristal triturado.
Plataformas para
aterrizajes.

Esta casa de cristal no es ninguna «corona». ¿Quién puede querer coronar el universo? Tampoco es una «corona de la ciudad». Bruno Taut no podría colocar lo supremo, lo vacío, por encima de una ciudad. La arquitectura y el humo de la ciudad serán siempre enemigos inconciliables. La arquitectura no se puede «aplicar». Ni siquiera a ideales. Cualquier pensamiento humano desafina cuando habla el supremo placer de la construcción, cuando habla el arte... lejos de bloques y envolturas.

SUPERFICIES BORDES BÓVEDAS ESPACIO.



En la casa de cristal

«En los templos no se puede hablar; entrar, en cambio, siempre se puede, incluso por la noche. Pero aquí no hay nada que se corresponda con nuestro oficio divino. Estos templos únicamente impresionan por su arquitectura grandiosa y por un gran silencio que sólo de vez en cuando es interrumpido por una delicada música de órgano y orquesta. En ocasiones pueden verse magníficas pinturas y esculturas cósmicas... pero lo visible debe mostrarse cada vez menos porque es incompatible con los sublimes sentimientos de veneración del mundo, sobre todo cuando alude a lo individual y concreto, como sucede con demasiada frecuencia.»
(Scheerbart en *Münchhausen* y *Clarissa*).

El único material de construcción es el cristal. Entre la piel de cristal del interior y la piel de cristal exterior hay un gran espacio intermedio que sirve para calentar y regular el aire. Ambas pieles no coinciden entre sí. No es en absoluto necesario. Tampoco desde fuera del cuerpo humano se reconocen las entrañas. Las «paredes» superiores están abombadas; bajo ellas, una tribuna para la música y el acceso a la torre y a los balcones con vistas. Todas las instalaciones útiles están en el piso del zócalo y debajo de las plataformas: alojamientos, bares, hangares, calefacción, etc. Lo útil solamente tiene que funcionar y ha de verse lo menos posible.



Die Kathedrale von Trier, im Innern, im Blick von der Westempore aus. Die Zeichnung ist von Hans Baldung Grien, um 1500.

2ª Parte

**ARQUITECTURA
DE LAS
MONTAÑAS**

5 – II



s - ti

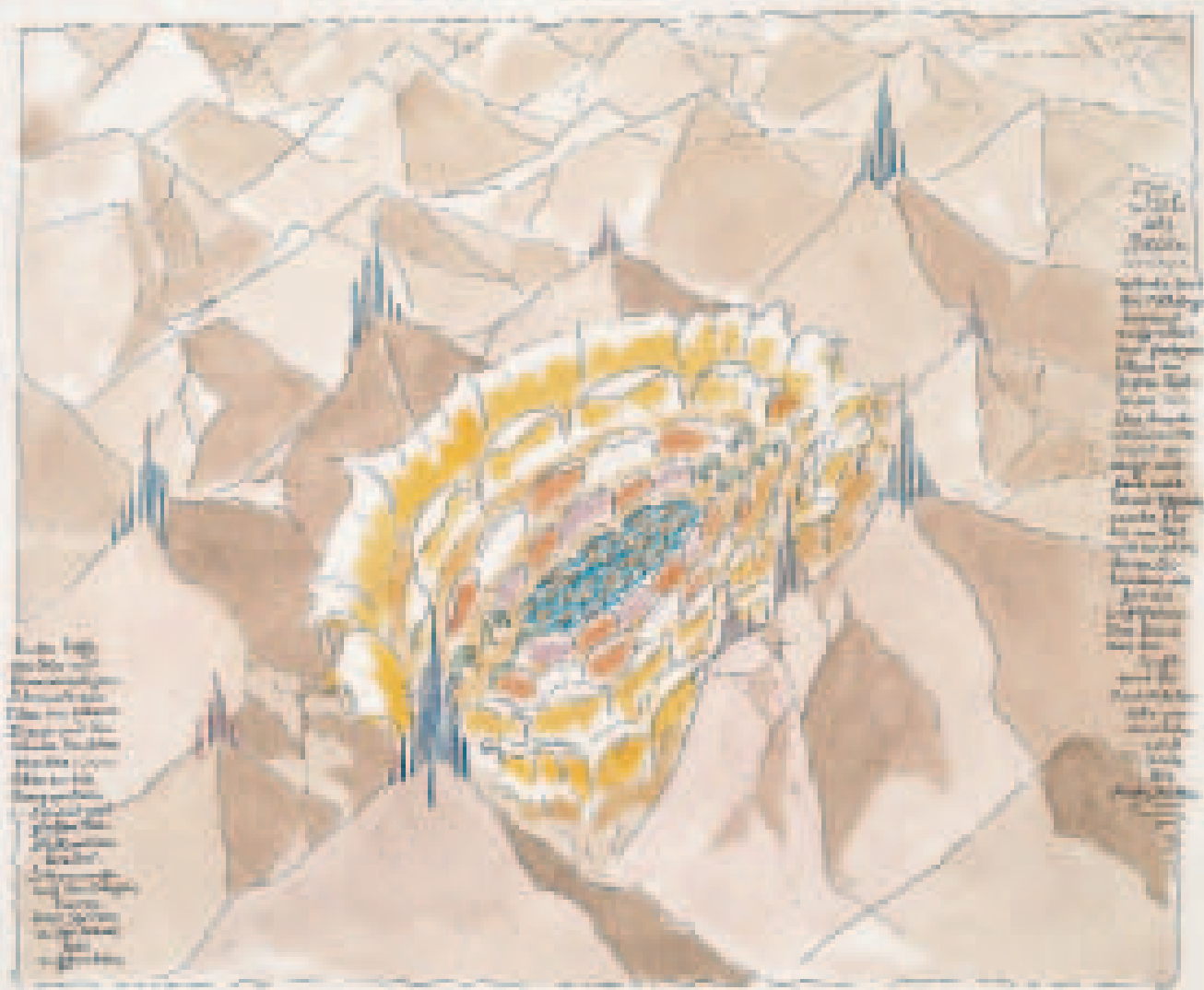
Entre un mar de nubes, destacan pilares y arcos de cristal verde esmeralda por encima de la cumbre nevada de una alta montaña. Arquitectura del amazón, del espacio abierto al universo. Arquitectura y Casa no son conceptos inseparables.



En las profundidades, un lago con adornos de cristal en forma de flor dentro del agua. Estos adornos y las mamparas brillan por la noche. También brillan las cimas de las montañas, adornadas con unos pináculos de cristal bruñido. Unos proyectores en las montañas hacen que estos pináculos lancen destellos luminosos por la noche.

El valle como flor

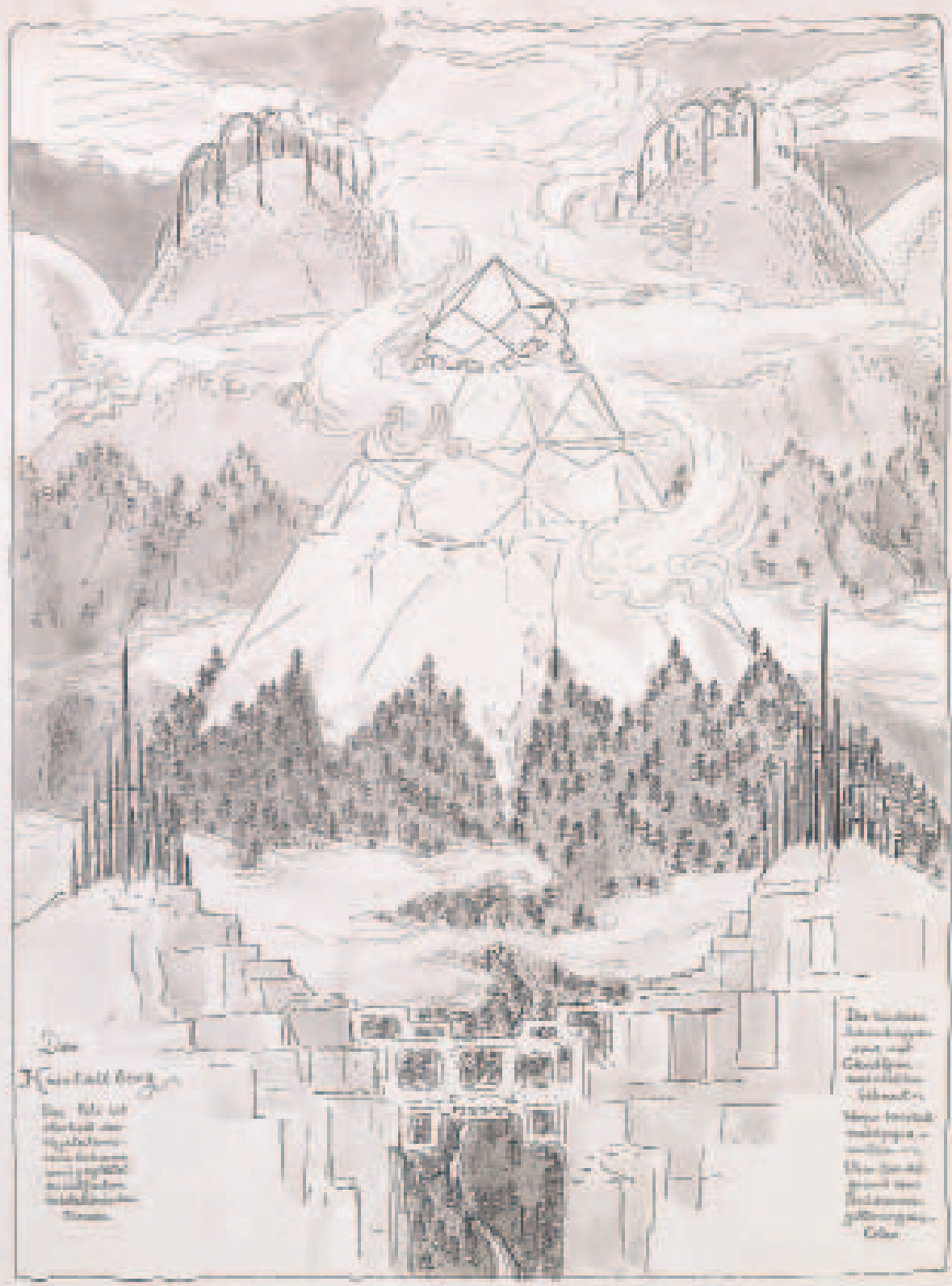
Subiendo por las pendientes se han dispuesto unas mamparas de cristal coloreado con marcos resistentes. La luz que las baña produce múltiples efectos tornasolados, tanto para los que pasean por el valle como para los que van en avión. La mirada desde el aire cambiará mucho la arquitectura, y también a los arquitectos.



La montaña de cristal

Por encima de la zona de vegetación, la roca ha sido tallada y pulida hasta adquirir diversas formas cristalinas.

En las cumbres nevadas del fondo se ha construido una arquitectura de arcos de cristal. Delante, pirámides de agujas de cristal. Encima del precipicio, una cancela de cristal a modo de puente.



Die
Kantonsberg

Die Stadt
ist ein
schöner
Ort
mit
vielen
Bäumen
und
Blumen

Die Stadt
ist ein
schöner
Ort
mit
vielen
Bäumen
und
Blumen
Die Stadt
ist ein
schöner
Ort
mit
vielen
Bäumen
und
Blumen
Die Stadt
ist ein
schöner
Ort
mit
vielen
Bäumen
und
Blumen

PARAJE
GROTESCO
CON
CUMBRES
TRANSFORMADAS



Valle con riqueza arquitectónica

Columnatas por encima y entre las cascadas, con columnas de cristal rojo rubí. Muchos balcones, terrazas y galerías columnadas hasta lo alto de las montañas, para estudiar el juego del agua y del vapor, así como la formación de nubes y la variada iluminación nocturna

Mucho cristal para columnas, cubiertas y balaustradas entre la roca tallada.



NIEVE
GLACIAR
CRISTAL

Cimas cubiertas
de hielo y nieve
perpetua, coro-
nadas y adorna-
das con
superficies y blo-
ques de cristal
coloreado. Flores
de montaña.

Sin duda, la realización es enormemente difícil y sacrificada, pero no imposible. «Con qué poca frecuencia se exige de los hombres lo imposible.» (Goethe)



SCHNEE-
GLETSCHER-
GLAS

Die
Festung
des
Schnee-
Gletscher-
Glases
ist
ein
wunder-
bares
Bau-
werk
aus
Eis
und
Schnee
und
ist
ein
wunder-
bares
Bau-
werk
aus
Eis
und
Schnee

Die Ausfertigung ist ganz anders als die gewöhnliche, die man sonst sieht. Man versteht es nicht
von der Hand der menschlichen Kunst.

En lo hondo del valle,
entre montañas que
han sido transformadas
hasta adoptar la forma
angulosa del cristal.
Desde arriba, a través
de la bóveda de cristal
transparente, se ve el
interior con sus colum-
nas que sirven de so-
porte de la bóveda. Las
naves laterales de la ca-
tedral se encuentran
dentro de la roca exca-
vada y aprovechan cue-
vas y grutas.

En el interior
de la montaña resplande-
cen las joyas de la ar-
quitectura de cristal,
artificialmente iluminada.
La catedral y sus naves late-
rales están bañadas por la
fresca luz del día. De no-
che, sin embargo, es la ca-
tedral la que irradia su luz
hacia las montañas y el fir-
mamento.
¿Finalidad de la catedral?
Ninguna... para quien no
se conforme con el re-
cogimiento en la
belleza.

L A C A T E D R A L D E R O C A



SÖDERFELSEN DOM 400

3ª Parte
LA CONSTRUCCIÓN ALPINA

12 – 21



3. TEIL
DER ALPENBAU

12 - 21

LA NATURALEZA ES GRANDIOSA

Eternamente bella... una eterna creadora, tanto en el átomo como en la montaña imponente.

Todo es una eterna

CREACIÓN.

También nosotros somos

sus átomos y acatamos

su ley... en la creación.

Admirarla ociosamente es sentimental.

¡ADORÉMOSLA

CREANDO EN

ELLA Y CON

ELLA!

2331 m.

El Vorderglärnisch en Glarus, Suiza. Roca pelada y gris por encima del verdor de la vegetación.

Sus formas casuales han de volverse lisas y angulosas a base de incrustar en él cristales blancos que lancen destellos desde su duro

engarce. También ha de haber cristales similares en las profundidades de los bosques.

Piz Chalchagn, 3154 m

La ciudad de Glarus

Valle de Roseg

Glaciar de Roseg

Pontresina, en Suiza

Paredes lanceoladas con engarce de hormigón emergen de los bosques. De vidrio blanco opalino, con los refuerzos y las puntas de un rojo rubí. Estos alumbran la noche, iluminados desde dentro. Las puntas superiores y las que se hallan delante del glaciar son de un rojo bermellón.



LAS ROCAS ESTÁN VIVAS,

HABLAN:

Nosotras somos órganos de la divinidad tierra. Pero vosotros, gusanos, también lo sois. Vosotros, artistas constructores de cabañas, ¡convertíos antes en artistas!
¡Construid, construidnos!
No queremos ser sólo grotescas; queremos ser bellas gracias al espíritu humano.
¡Construid la arquitectura del mundo!

Iglesia mortuoria construida adicionalmente

Totensessel

Hinterbärenbad en el Kassertal del Tirol

Rosengarten 2931 m

Cristales a modo de flores en las gargantas

*Pala di San Martino
2996 m*

*Kl. Hallspitze,
transformada en
una superficie*

*bruñida y
angulosa.*

Wallhorn

*Dimpi de Larsec,
1786 m*

Passo di Ball

*Cima di Roda, 2775 m,
con arcos de cristal*

Grupo de Pala visto desde la Rasetta, en el Tirol
Puntas de metal: el fuego de San Telmo es iluminado por ellas en la tempestad.
Arpas eólicas colocadas entre un lado y otro del barranco.

Wetterhorn, 3703 m

Glaciar del Grindewald superior

*Grindewald
en el
Tirol.*

Faldas de la montaña llenas de espigas de hierro encima del Wetterhorn, una bola de cristal

*Fassatal
en el
Tirol*

El
Monte Resgone, 1876 m, junto a Lecco,
en el lago de Como
Construcciones añadidas principalmente de cristal

Monte formado por
capas horizontales,
junto al Garda
CRISTAL

El Monte San Salvatore,
en la bahía de Lugano.
Se le han añadido
construcciones de roca y
rocas esparcidas alrededor
de la «forma natural».
Plataformas para el aterrizaje y para
contemplar exhibiciones de vuelo en
avión y en globo, así como espectácu-
los acuáticos y luminosos.

Correcciones en el horizonte



Hand-drawn sketch of a mountain with a large dome, possibly a volcano or a religious monument, with smoke or steam rising from its base.



Hand-drawn sketch of a large, multi-story building with a prominent tower or spire, possibly a church or a government building.



Hand-drawn sketch of a large, multi-story building with a prominent tower or spire, similar to the one above, but with more detail and shading.

LAS ESTRIBACIONES DE LOS ALPES JUNTO A LA RIVIERA

Catedral
de cristal
en Pontofino
Galerías abiertas
con distintas vistas
al mar

Construida enteramente
con cristal macizo.
Pilares de cristal y
estribos de cristal
Bóveda de cristal mate
Por la noche, luz de
colores bajo la bóveda.

Comarca de
Porto Venese
Playa empinada
adornada con cristales macizos
que brillan como piedras pre-
ciosas.

Península delantera
con construcciones de
cristal mate que
descienden hasta el mar.

ALPACARILLAS DE LOS ANDES



Alpaca
 Llama
 Condor
 Guanaco
 Vicuña
 Morsa

Alpaca
 Llama
 Condor
 Guanaco
 Vicuña
 Morsa

¡PUEBLOS DE EUROPA!
¡CREAD LOS BIENES SAGRADOS... CONSTRUID!
¡SED UNA IDEA DE VUESTRO ASTRO, LA TIERRA,
QUE QUIERE SER ADORNADA... POR VOSOTROS!

Mapa esquemático del terreno de construcción

Comencemos por un plan establecido que sea modesto y limitado: Donde destaca por encima de la llanura italiana la más alta cadena alpina procedente del Mont Blanc, en el Monte Rosa, en la curva interior de la cordillera, ahí ha de resplandecer la belleza. El Monte Rosa y sus estribaciones hasta llegar a la llanura verde, han de ser transformados con edificaciones

acarrea la disputa, la querella y la guerra: mentiras, robos, asesinatos, miseria, litros y litros de sangre derramada. Predicad: ¡Sed amantes de la paz! Predicad la idea social: «Todos vosotros sois hermanos, organizaos, todos podéis vivir bien, tener una buena educación y vivir en paz.» Vuestra predicación no se oirá mientras falten cometidos que requieran un esfuerzo supremo, un esfuerzo que haga sangrar. Involucrad a las masas en una gran tarea que satisfaga a todos, del primero al último. Que requiera enormes sacrificios de valor, fuerza y sangre, y de miles de millones. Pero cuyo cumplimiento sea claro y evidente para todos. En una gran tarea común, cada uno ve claramente la obra de sus manos: todos construyen, en el verdadero sentido de la palabra. Todos están al servicio de la idea, de la belleza entendida como símbolo de la tierra, que es quien la sustenta. Desaparece el aburrimiento, y con él, la disputa, la política y el atroz fantasma de la guerra. La industria se adaptará rápidamente a las grandes tareas que se originan en ella. La técnica siempre es sólo una servidora, y ahora ya no ha de servir a instintos infames, a los disparatados engendros del aburrimiento, sino a las aspiraciones del género humano verdaderamente activo. Nadie tiene necesidad de hablar de la paz cuando ya no hay guerra.

YA SÓLO QUEDA TRABAJAR CON ÁNIMO Y SIN DESCANSO AL SERVICIO DE LA BELLEZA, SOMETIÉNDOSE A LO SUPERIOR.

¡Nada práctico, ninguna utilidad! Pero ¿acaso lo útil nos ha hecho felices? Se habla una y otra vez de utilidad, de confort, de comodidad, de buena comida, de educación –cuchillo y tenedor–, de ferrocarriles, de retetes y, naturalmente, también de cañones, bombas y otros per trechos homicidas. Querer simplemente lo útil y lo cómodo sin una idea superior equivale al aburrimiento. Y el aburrimiento

EL TERRENO DE CONSTRUCCIÓN VISTO DESDE EL MONTE GENEROSO

Coronamientos y transformaciones de las montañas. Valles con construcciones añadidas. En la meseta situada junto al lago de Lugano se ha edificado una arquitectura de cristal escalonada que desde arriba parece un mosaico.

Los aviones y los aeróstatos llevan a bordo pasajeros felices que se alegran de sentirse libres de la enfermedad y el sufrimiento gracias a la contemplación de su obra. ¡Qué dichosos momentos! Viajar... y durante el viaje, ver cómo surge y se consume la obra en la que, de un modo u otro, desde un país lejano, se ha colaborado como trabajador. Que nuestra tierra, hasta ahora una mala vivienda, se convierta en una buena vivienda.



The image is a hand-drawn illustration of a city on a hill, viewed from a distance. The city is built on a prominent hillside, with a large central structure, possibly a temple or palace, emitting a bright, golden light that radiates across the sky. The surrounding landscape is a mix of brown and orange hills and valleys, with a blue river or stream winding through the foreground. The sky is filled with a pattern of blue and white lines, suggesting a starry or cloudy sky. The entire scene is framed by a decorative border.

MONTE ROSA

MATTERHORN

LYSKAMM

BREITHORN

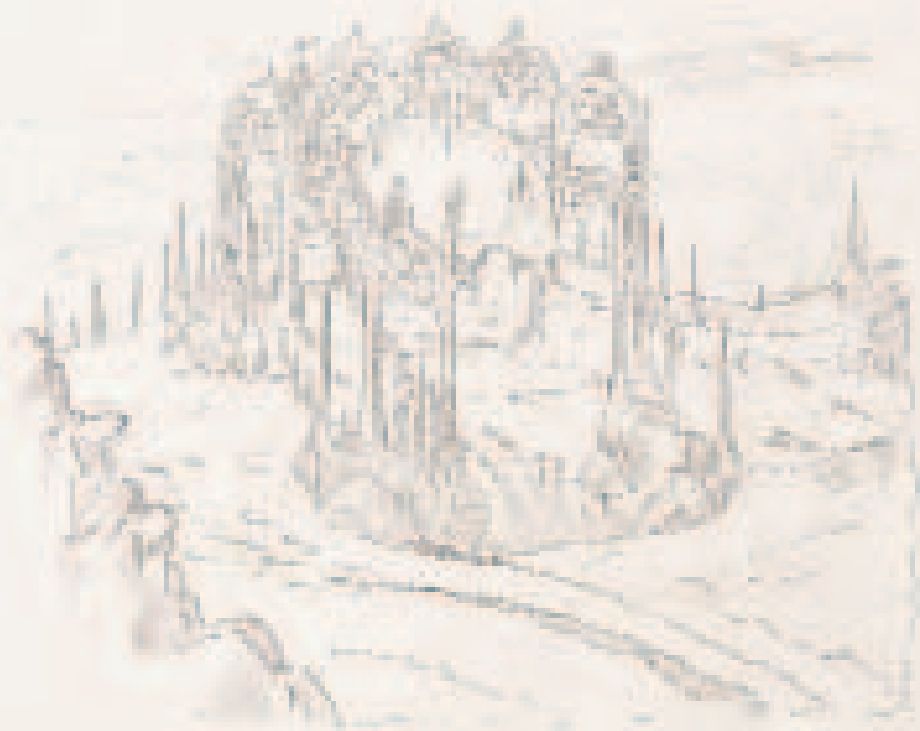
LA CADENA DE NIEVE Y HIELO DEL MONTE ROSA, DESDE EL CORNERGRAT

Los gastos son enormes, ¡y cuántos sacrificios! Pero no a cambio del homicidio, la miseria y el afán de poder.



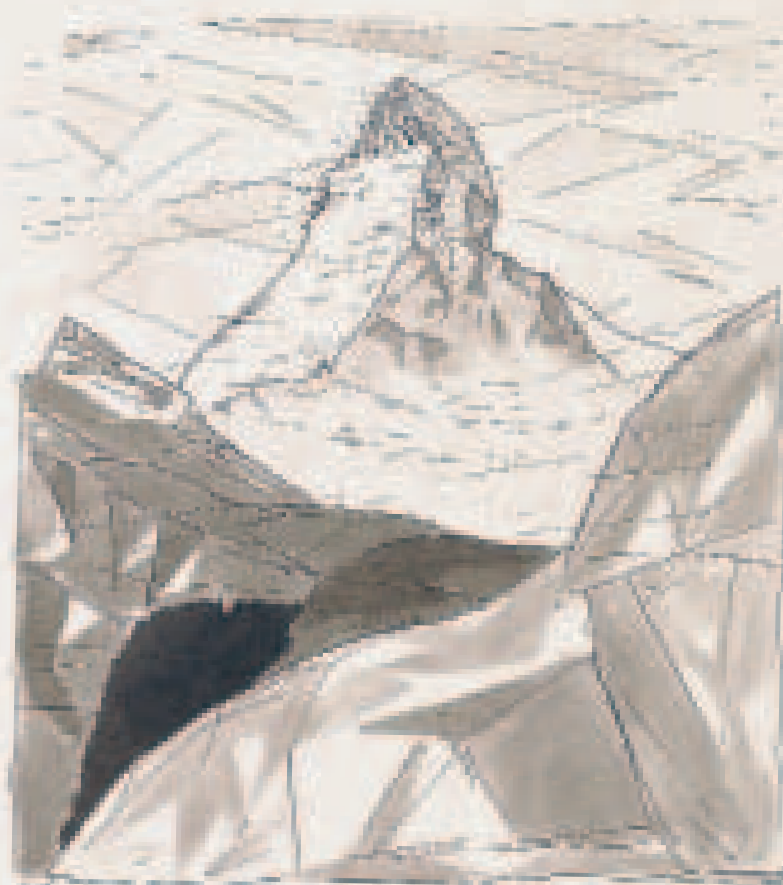
DIE BUNDESGEMEINSCHAFT DER HOCHALPEN UND GEBIRGS-
 GEMEINSCHAFTEN (HAG) - DER VERBAND DER ALPEN-
 GEMEINSCHAFTEN (VAG)

EDIFICACIÓN DEL MONTE ROSA
Campana de vidrio rodeada de cristales y estribos y arcos de cristal



MONTE JOYA A DEBAULLI 43 - Complexo de
granite. Stela, Tigra and Mastalera.

E L P E Ñ A S C O M A T T E R H O R N < < <



DEC. 1913. WATER HORN. < < <

LA NOCHE EN LA MONTAÑA
PROYECTORES Y CONSTRUCCIONES LUMINOSAS

¡FIN DE LA
3 PARTE!

Pero hay que tener conocimiento de lo superior. La obra más grandiosa no es nada sin lo superior. Cuando se trata de conseguir lo alcanzable, tenemos que conocer y desear siempre lo inalcanzable. Sólo somos huéspedes en esta tierra, y nuestra patria está en lo superior, en asimilarnos y someternos a ello.

DIE BERGNACHT
 SCHNITTEN UND LEUCHTENDE BAUTEN



SCHLOSS
 DER S. PFLU I

Wie das rechte Seiten? Das gesamte Bild
 ist aus einem einzigen Stück Papier
 gemacht worden, und selbst, wenn die
 Farben nicht alle gleich sind, ist das
 Bild, und das rechte Seiten, immer
 dasselbe, ein einziges Bild, ein
 Bild.

4ª Parte

**CONSTRUCCIÓN EN LA
CORTEZA TERRESTRE**

22 – 25



4TEL FONDATION

Grupos de Islas de Ratak y Ralik, en Oceanía



The Palace and other buildings in the city

La Cordillera de los Andes, una franja luminosa de cráteres,
catedrales de montaña y construcciones en los valles,
Orla del Océano Pacífico.

EL AMOR ES IMAGINACIÓN.
EL AMOR A LA TIERRA ES LA IMAGEN QUE TENEMOS DE ELLA.



RÜGEN

EUGEN



EUROPA: lo claro. – ASIA: lo más claro
en la oscuridad de la noche de colores.



5ª Parte

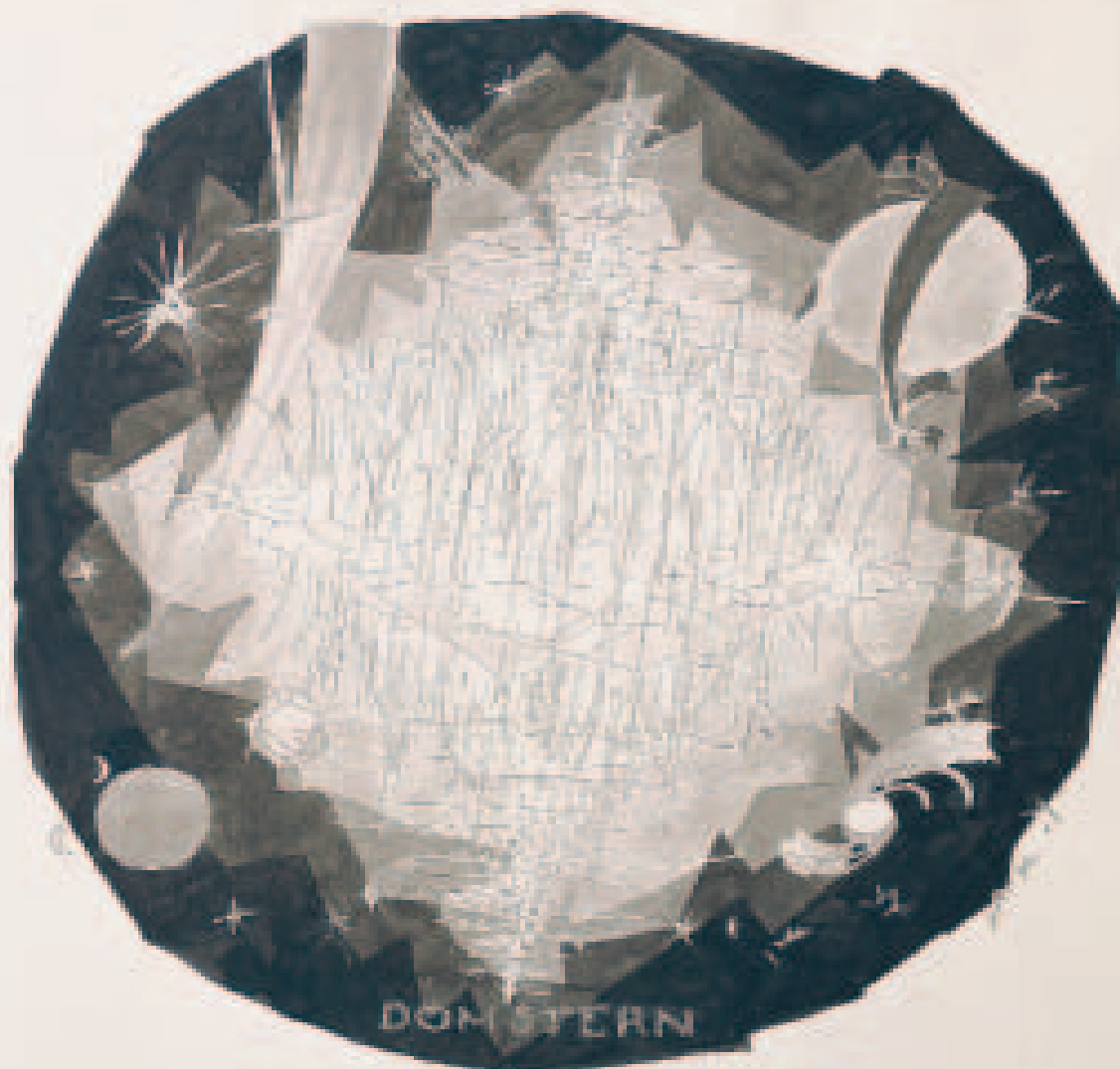
CONSTRUCCIÓN EN LAS ESTRELLAS

26 – 30

5. TEIL
STERNBAU

86 - 90

ESTRELLA - CATEDRAL

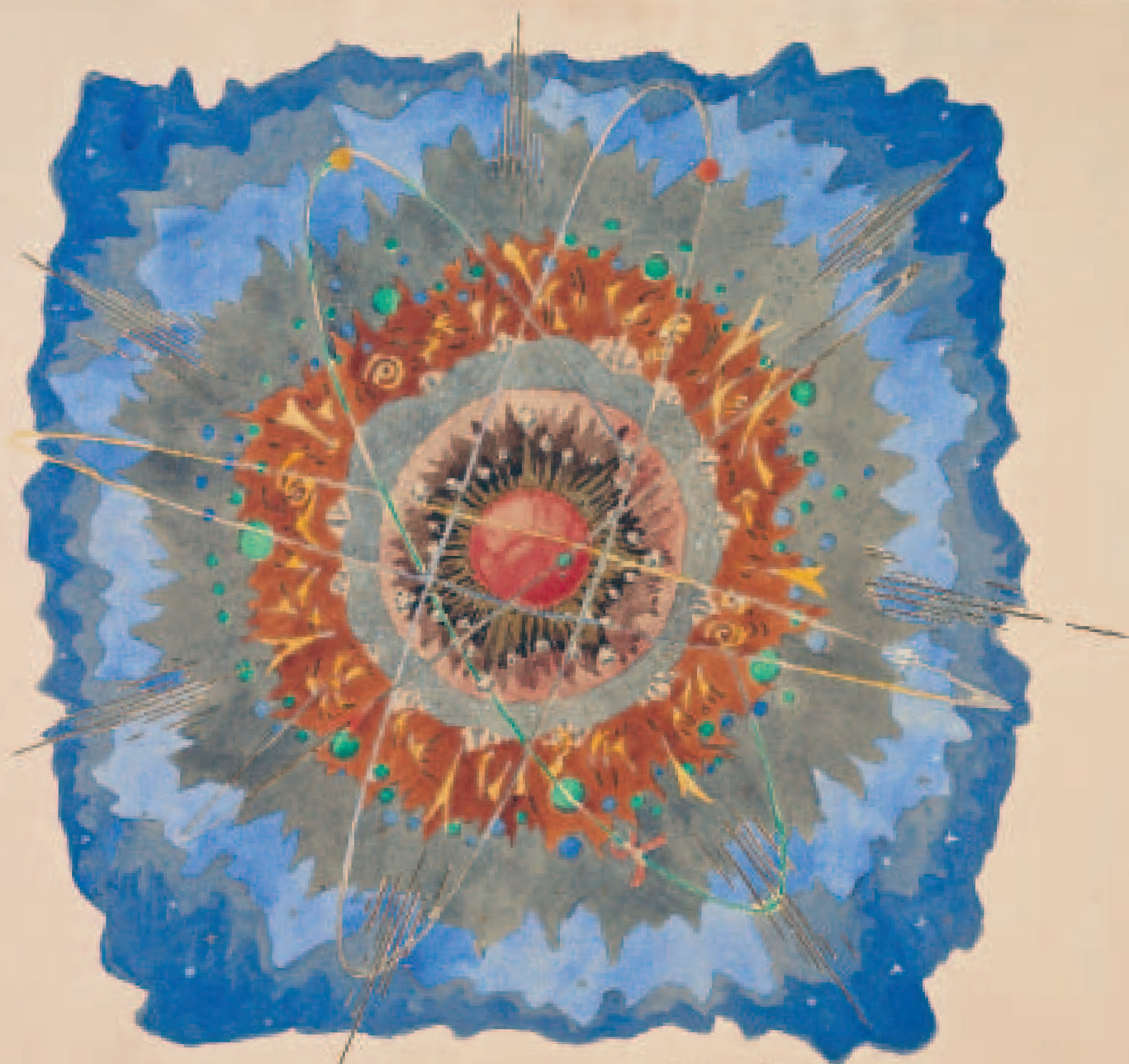


ESTRELLA - GRUTA
con Arquitectura Suspendida



G. NITIDULACEAE
 Nitidulaceae, Asteraceae

¡LAS ESFERAS! ¡LOS CÍRCULOS! ¡LAS RUEDAS!



„DIE KUGELN! DIE KREISE! DIE RÄDER!“

SISTEMA DE SISTEMAS – MUNDOS – NEBULOSAS

Systeme von Systemen - Wälder -
Nebel



Estrellas

Mundos

Sueño

Muerte

LA GRAN
NADA
LO
ANÓNIMO

Fin

Das Grosse
Weggen
Sinn
Tod
DAS GROSSE
INICHTS
DAS
WAMENLOSE

Ende

30

ANEXO

La publicación original de *Alpine Architektur* corrió a cargo de la Editorial Folkwang (Hagen, Renania del Norte-Westfalia, 1919) y estuvo al cuidado de Adolf Behne, amigo y compañero de viaje intelectual de Bruno Taut. Damos en este Anexo la imagen de portada del libro y el índice que Taut diseñó expresamente para la edición y que envió a Behne en la primavera de 1919.

Damos también, dentro de este apartado, un documento hasta ahora desconocido y que ha sido hallado en el Archivo de Adolf Behne: la hoja de la dedicatoria que Taut quería anteponer a *Arquitectura Alpina* y que estaba destinada a Guillermo II, Emperador de Alemania y Rey de Prusia. Como afirma Eva-Maria Barkhofen, no hay constancia de que Behne corrigiera este texto ni que mantuviera correspondencia con Taut sobre su contenido. En cualquier caso, quedó fuera de la edición original.

A

R

QUI

TEC

TU

RA

A

L

P

I

N

A

Aedificare necesse est...
vivere non est necesse...



L
I
N
E

R
C
H
I
T
E
K
T
Ü
R

Mediçulla, İstanbul, Türkiye
www.medigullatrans.com

Índice

Iª PARTE:	CASA DE CRISTAL
Lámina	1: Ascenso desde el lago de montaña 2: Camino de la quebrada 3: La Casa de Cristal 4: En la Casa de Cristal
2ª PARTE:	ARQUITECTURA DE LAS MONTAÑAS
Lámina	5: Por encima del mar de nubes 6: El valle como flor 7: La Montaña de Cristal 8: Paraje grotesco 9: Valle con cascadas 10: Cimas cubiertas de hielo y nieve perpetua 11: La Catedral de Roca
3ª PARTE:	LA CONSTRUCCIÓN ALPINA
Lámina	12: Suiza 13: Comarcas rocosas de Tirol 14: En los lagos de Lombardía 15: En la Riviera 16: Llamamiento a los europeos 17: El terreno de la construcción 18: La cadena del Monte Rosa 19: La construcción del Monte Rosa 20: El Matterhorn 21: La noche en la montaña
4ª PARTE:	CONSTRUCCIÓN EN LA CORTEZA TERRESTRE
Lámina	22: Las islas Ralik y Ratak 23: La tierra, parte americana 24: Rügen 25: La tierra, parte asiática
5ª PARTE:	CONSTRUCCIÓN EN LAS ESTRELLAS
Lámina	26: La estrella-catedral 27: Estrella-gruta con arquitectura suspendida 28: Galaxia 29: Nebulosa 30: Fin

Portrait

1. TEL. (REDACTED)

- 1. [Redacted]
- 2. [Redacted]
- 3. [Redacted]
- 4. [Redacted]

2. TEL. (REDACTED)

- 1. [Redacted]
- 2. [Redacted]
- 3. [Redacted]
- 4. [Redacted]
- 5. [Redacted]
- 6. [Redacted]

3. TEL. (REDACTED)

- 1. [Redacted]
- 2. [Redacted]
- 3. [Redacted]
- 4. [Redacted]
- 5. [Redacted]
- 6. [Redacted]
- 7. [Redacted]
- 8. [Redacted]
- 9. [Redacted]
- 10. [Redacted]

4. TEL. (REDACTED)

- 1. [Redacted]
- 2. [Redacted]
- 3. [Redacted]
- 4. [Redacted]

5. TEL. (REDACTED)

- 1. [Redacted]
- 2. [Redacted]
- 3. [Redacted]
- 4. [Redacted]



A Su Majestad

poteroso paladín de las artes, adalid de la paz entre los hombres
y representante del Idealismo Alemán,

con sumo respeto me permito presentarle la idea que he forjado para contribuir a la Paz Eterna. Mi corazón ha padecido todas las penurias de esta guerra, que lleva ya cuatro años afligiendo al mundo y que, al igual que Arnold Winkelried, se ha erizado de lanzas y ahora clama por que se abra camino la paz y reine en la tierra. ¡Pero no una paz política, que al fin y al cabo no deja de ser un armisticio!

¿Cuáles son las causas más profundas de la guerra? ¡El aburrimiento! Los niños desocupados empiezan a discutir y a pelearse y al final acaban pegándose. Es cierto que todos hemos trabajado aplicadamente antes de la guerra... pero nuestras cabezas seguían vacías. Todo estaba exclusivamente orientado hacia la utilidad, pero como faltaba la Idea Superior, todo lo artístico ha tenido que permanecer aislado o en un bochornoso estado vegetativo. Todo aquello que se considera una «ocupación» en realidad no es más que aburrimiento, si no va acompañada de una voluntad extra-política y puramente humana más profunda, así como de una voluntad cósmico-religiosa. De lo contrario, a los hombres se les ocurren las ideas más disparatadas, hasta que finalmente se infligen un daño tan desmesurado como el que está provocando esta matanza que escapa a toda medida.

Todo alemán sabe que Su Majestad [añadido posteriormente] sufre asimismo en lo más profundo de Su alma todos estos padecimientos. Y eso es lo que me otorga el valor y la osadía, incluso el sentido del deber, de exponer mi idea y rogar por el respaldo de la misma.

Mi experiencia como arquitecto me ha hecho siempre percibir lo aislado que permanece todo esfuerzo verdaderamente artístico. La arquitectura debería abarcar todas las artes y, sin embargo, ¡qué ignominiosamente aislada, y apenas considerada un arte, ha tenido que vivir siempre! La gran aflicción que padece el mundo no me ha dejado descansar, y también yo me he visto obligado a rendirle un amargo tributo: he trabajado por las noches y, con toda la pasión del mundo, he creado una obra

que entusiasma a mis amigos y que, según todos los indicios, ha de llegar a círculos cada vez más amplios. De momento está a buen recaudo y tal vez se publique pronto, aunque es más seguro que la edite como mi legado alguna mano amiga. Por mi parte, estoy procurando con todas mis fuerzas que mi idea salga victoriosa. Ya rueda el copo de nieve y pronto se convertirá en una avalancha...

Esta idea, que ya ha sido plasmada en 30 dibujos y de la que ahora mismo estoy elaborando los cálculos constructivos, constituye un llamamiento a los pueblos de Europa:

EN PRIMER LUGAR, CREAD VUESTROS BIENES MÁS SAGRADOS: ¡CONSTRUID! SED EL PENSAMIENTO DE VUESTRO ASTRO, LA TIERRA, QUE QUIERE SER ADORNADA ¡POR VOSOTROS! COMENZAD UNA OBRA TAN GRANDIOSA E INSIGNE QUE UTILICE MÁS FUERZAS Y MÁS RECURSOS DE LOS QUE PUEDA DEVORAR ESTA GRAN GUERRA. RECONSTRUID DE ARRIBA ABAJO LA ZONA DE LOS ALPES COMPRENDIDA ENTRE EL MONTE ROSA Y LA LLANURA DEL NORTE DE ITALIA.

Esta obra, tan inmensa y alejada de todo lo que hasta ahora se denominaba arquitectura, no ha de tener ninguna finalidad práctica; su objetivo es despertar el gusto por la belleza, hacer que los pueblos manifiesten visiblemente su unidad y, gracias al ímpetu de la tarea, aunar la fuerza de voluntad de los hombres, de modo que no quepa la posibilidad de desviarse hacia la maldad.

La obra se llama *Arquitectura Alpina*. La idea de reconstruir la montaña puede sonar al principio un poco extraña. Pero todos los que han visto mis dibujos, incluidos los más ajenos al arte, han quedado cautivados y han sentido que un mundo nuevo y superior se está abriendo camino. Y para explicar la discreción que caracteriza al proyecto de la reforma y reconstrucción de los Alpes, he trazado en otros dibujos la reconstrucción de la corteza terrestre y la construcción de las estrellas, cuyo res-

plandor ilumina el carácter cósmico-religioso de esta sencilla Idea de los Alpes.

Su Majestad [añadido posteriormente] comprenderá sin duda que sienta en mí el deber sagrado de dedicar todas mis fuerzas a la consecución de esta obra. Es cierto que ahora estoy trabajando con ahínco en mi profesión para aliviar la escasez de viviendas mediante casas pequeñas de calidad; probablemente, en la confianza que han depositado en mí mis actuales y anteriores clientes, pueda ver el reconocimiento de mi trabajo. Pero mi pasión, las silenciosas horas de la noche, las consagro a la conclusión de ese gran trabajo, que va adquiriendo unos rasgos cada vez más nítidos ante mis ojos. Su antepasado Federico Guillermo IV acuñó la imagen de la ciudad de Berlín gracias a su mecenazgo de Schinkel, y mi confianza no me engaña si pienso que el verdadero amor al hombre, que en Su Majestad va unido al amor al arte, prestará Su clemente ayuda a esta obra y me proporcionará la libertad necesaria para llevarla a cabo. Su Majestad estirará Su poderoso brazo e impartirá órdenes a los órganos subordinados que quieran molestarme con medidas militares.

¿Cómo voy a ser útil para la guerra, si me opongo radicalmente a ella? Tanto al francés como al inglés los considero mis hermanos, igual que a mis compatriotas. El indio es un hermano de una índole incluso superior, al que profeso el máximo respeto por pertenecer a un pueblo que ha creado la cultura más sublime y profunda de todas las culturas que existen en la Tierra. Sé que Su Majestad siente en lo más hondo de Su ser esta calamidad que azota al mundo y no podrá negar Su interés ni Su ayuda efectiva a una idea que conduce a la paz entre los hombres. Albergó la gran esperanza de que incluso los grandes potentados extranjeros, a los que pienso dirigirme en cuanto termine la guerra, como el zar Nicolás, el rey Jorge y Wilson, lleven a buen fin esa idea mediante una actividad práctica que, según sus discursos, es necesaria para la salvación de los pueblos.

A Su Majestad, adalid de la Paz,
De Su respetuoso súbdito,
Bruno Taut

BRUNO TAUT EN PERSPECTIVA
Las 5 secciones de *Arquitectura Alpina*
revisitadas por 5 arquitectos
y paisajistas contemporáneos

LA ARQUITECTURA COMO NATURALEZA FARSHID MOUSSAVI

Dado su aspecto público, la arquitectura es una disciplina intrínsecamente cultural. Sin embargo, en este mundo cada vez más globalizado la naturaleza de la cultura está cambiando tan deprisa que el sentido tradicional del término ha dejado de ser válido. Antes, la cultura representaba un conjunto de valores y convenciones desarrollados dentro de un grupo particular de personas y validados por consenso. Hoy en día, la cultura ya no está vinculada a un espacio o a un tiempo específicos. Al tener que adaptarse continuamente a valores, costumbres y éticas cambiantes, la cultura se ha convertido en una especie de teatro del movimiento cuyos procesos de cambio cotidianos aparecen expresados a través de una variedad de formas, y son estas formas las que unen o fusionan a sus diversas audiencias proporcionándoles experiencias compartidas. Para que la arquitectura actúe como una de estas formas, debe definir el instrumento que la capacita para establecer una conexión con su audiencia plural y ha de explotar su firme arraigo en el entorno a fin de permanecer conectada a los procesos de cambio.

Para Bruno Taut, el papel cultural de la arquitectura quedaba corroborado por la manera en que los edificios funcionan afectivamente. El Pabellón de Cristal de Taut para la Exposición de la Deutscher Werkbund en 1914 se hallaba meti-

culosamente diseñado como una cúpula de dos capas, con una estructura de rejilla que gradualmente iba adoptando una forma cónica y que estaba revestida de dos capas de cristal: la exterior, de cristal transparente, y la interior, de vidrio acanalado de colores. La interacción entre la estructura y la doble capa no sólo transmitía «afectos» de conicidad y de celosía, sino también una gradación cromática que iba del verde musgo hasta el amarillo y casi transparente de la cúspide. Más que transmitir unos significados predeterminados, el Pabellón de Cristal producía afectos únicos entre quienes lo visitaban.

Un *afecto*, como la celosía, es una intensidad pre-personal transmitida por una forma cuyas cualidades dependen de las características de esa forma (físicas y técnicas). El afecto establece un diálogo con el ser humano; es como un lenguaje que existe con anterioridad a las palabras y que logra obtener diferentes tipos de *afecciones*, como los estados de ánimo, los sentimientos, los significados o los pensamientos. Mientras que las afecciones son el efecto que ejerce una forma sobre el individuo y, por lo tanto, están sujetas a diferentes tipos de meditación, los afectos son inconscientes e inmediatos, y su forma tiene la habilidad de poder percibirse de muchas maneras. Gracias a los afectos, la arquitectura

—al igual que la música, la literatura y el cine— es polisémica, permitiendo que las formas construidas unifiquen los distintos significados que producen los distintos individuos. Los afectos, por lo tanto, nos capacitan para teorizar sobre la arquitectura como hace Spinoza con la «naturaleza»: una sola substancia con la materia (el mundo físico, el mundo empírico y la tecnología) y la consciencia (la mente, la imaginación) como dos atributos inseparables de la misma. Dado que la arquitectura queda arraigada en su entorno a través de los afectos y, a través de ellos, se convierte en un medio productivo, es necesario articularlos como el instrumento fundamental de una arquitectura contemplada como naturaleza.

Esto es lo que se propone comunicar Taut acerca de la arquitectura en su visionaria *Arquitectura Alpina*. Imagina un pueblo de los Alpes que está libre de toda aparente restricción y, por lo tanto, desprovisto de todo interés utilitario —como las limitaciones impuestas por el solar; los materiales o la economía—; de este modo, es capaz de ofrecer a sus habitantes un nuevo orden aislado de la ciudad contemporánea. Construidos en cristal y emplazados a lo largo de un lago que se reflejaba en ellos, los edificios del pueblo alpino debían transmitir afectos como la transparencia, el cristal, la disolución, el movimiento y un cambio continuo, con objeto de infundir a sus habitantes una sociedad purificada, pacífica y cambiante en oposición a los afectos de utilidad, conveniencia y acumulación social desencadenados por la creciente industrialización y por los devastadores efectos de la guerra en la Alemania de la posguerra. Taut creía que la distancia crítica que establecía entre el pueblo alpino y la ciudad era vital para construir una nueva sociedad. No le interesaba cambiar la ciudad misma, sino hacer que su pueblo alpino contrastara con la ciudad, sujeta a las leyes de la utilidad y de la industria.

Gran parte de la arquitectura del siglo XX tenía como premisa y deseo establecer una distancia crítica con respecto a la realidad contemporánea, a fin de contrarrestarla. A semejanza de la *Arquitectura Alpina* de Taut, diversos movimientos vanguardistas del siglo XX emplearon distintas técnicas para marcar esa distancia con respecto a los efectos deshumanizadores de la metrópolis mecanizada. En el arte, el dadaísmo utilizó el montaje y la yuxtaposición disparatada de formas para desafiar a la segregación espacial y social; el surrealismo empleó el «autonomismo psíquico» o el análisis de los sueños para liberar el inconsciente o la imaginación; los situacionistas usaron la construcción de situaciones o la psicogeografía para atacar la degradación de la vida bajo el capitalismo.

En arquitectura, De Stijl recurrió a composiciones visuales simplificadas y colores primarios como una manera de propagar un nuevo ideal utópico de armonía y orden espiritual; las vanguardias rusas confiaron en la estética maquinal para desafiar a la banalidad de la arquitectura que había surgido bajo el período zarista en Rusia y promover un nuevo orden utópico sostenido por ideas políticas y sociales nuevas.

Al generar afectos al servicio de la ideología utópica, tanto la arquitectura de Taut como la de las vanguardias estaban limitadas por la necesidad de representar ideales. Aislada de la realidad, la arquitectura tenía que confiar en la imaginación como material de referencia. Pero dado que la imaginación es un tipo de afección limitado por la experiencia previa, reduce los afectos a la representación de lo que ya ha sido experimentado. Además, al adoptar una postura de distancia crítica, los nuevos órdenes favorecidos por dichos afectos dependían de las relaciones dialécticas que creaban con la realidad política y social a la que ofrecían resistencia. Al confiar en la relación antagonista con su origen o fundación, tales aproximaciones dialécticas no podían comprometerse con los procesos de cambio, por lo que, con el tiempo, al estar sujetas a sus orígenes, acabaron por perder toda su eficacia.

Aunque los afectos siguen siendo el instrumento básico de una arquitectura entendida como naturaleza, es necesario reconocer que la función de los mismos ha cambiado. En la sociedad contemporánea —que carece de una memoria cultural compartida—, una arquitectura que pretenda representar un ideal compartido (o utopía) está condenada al fracaso. Hoy en día, el poder y el único potencial de los afectos es su naturaleza no representativa, lo que permite construir formas que sean percibidas de diferentes maneras por distintos individuos, generando así diferentes tipos de afecciones. Más que propagar ideales a través de los afectos, los arquitectos deberían utilizarlos para comprometer a la arquitectura con su sociedad plural. Además, para ser un medio productivo dentro de la cultura, los afectos requieren ser desarrollados formando un tándem con su entorno cambiante. El entorno del siglo XXI es complejo y molecular, pues ofrece unos arquitectos con un enorme potencial así como unas necesidades urgentes procedentes de múltiples esferas que se solapan. La función de la arquitectura como práctica cultural no consiste en desacoplarse de esas esferas ni en predeterminar con anticipación qué forma ha de adoptar un edificio, sino en explotar el *arraigo* del mismo en el entorno, a fin de actuar directamente sobre esas esfe-

ras, influir en ellas, hacer cambios y subvertirlas para que se produzcan cambios en los valores, en las costumbres y en la ética que hagan evolucionar la cultura.

Si los afectos han de desempeñar un papel activo dentro de este proceso, la *novedad* de las formas y sus afectos es una necesidad para la arquitectura. Para producir formas novedosas, la arquitectura debería «volverse imperceptible» a base de sumergirse en las fuerzas específicas que configuran cada realidad, a fin de hacer que estas huyan de las convenciones y produzcan cambios e innovaciones. Existen infinitas direcciones en las que una forma puede ser ensamblada, y es el arquitecto, exclusivamente, el que tiene licencia para configurar el ensamblaje intelectual de la materia, dotando a cada edificio de unos afectos únicos. De este modo, la libertad del arquitecto dentro del proceso de diseño no es la posibilidad de decir «no», por ejemplo, a los intereses utilitarios —como hizo Bruno Taut en *Arquitectura Alpina*—, sino la posibilidad de decir «sí» y entender a la perfección por qué las formas han de ensamblarse necesariamente de esa manera, para que la gente interactúe de distinto modo con el entorno construido.

Es necesario que la arquitectura defina constantemente lo que subyace en ella y lo que le confiere significado a fin de articular —como intentó hacer Taut en *Arquitectura Alpina*— cuáles son sus herramientas y su función como práctica social y cultural. Como la asignatura de Diseño está cada vez más especializada en Arquitectura Paisajística, Diseño

Urbano y Arquitectura, y además en el proceso de diseño se han introducido cada vez más conocimientos técnicos, esta definición es de nuevo pertinente. Más que considerar estos conocimientos o el compromiso con el mundo material como una limitación del proceso arquitectónico, se pueden considerar como una multiplicación del número de recursos con los que crear una innovación. De la resultante pluralidad de experiencias surgirán las condiciones en las que puedan coexistir puntos de vista divergentes, así como una fuente vital de «tensión esencial»¹, sustentada en el afán de la arquitectura de ser una práctica cultural crítica.

¹ En *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), Thomas Kuhn argumentaba que la ciencia no es una adquisición de conocimientos constante y acumulativa, sino una serie de interludios, o «ciencia normal», que son la consecuencia del tiempo que pasan los científicos planteando problemas que son concebidos como rompecabezas salpicados de «revoluciones intelectualmente violentas». Dichas revoluciones surgen como resultado de concebir los mismos rompecabezas desde otra perspectiva, lo que funciona como una contra-instancia y, por consiguiente, como una fuente de crisis que lleva a afrontar estos problemas desde nuevos puntos de vista. De este modo, Kuhn aduce que los puntos de vista divergentes constituyen una tensión esencial en toda investigación científica.

Traducción de María Dolores Ábalos

© Stephen Gill



AFORISMOS ALPINOS IÑAKI ÁBALOS

No veo las fantasías de la «arquitectura alpina» de Bruno Taut en el pasado sino en el presente, como anticipaciones de lo por venir, y especialmente como anticipaciones de una nueva forma de entender las construcciones verticales, capaz de equilibrar los problemas de las metrópolis hiperdensas que florecen como el modo de habitar globalizado en el siglo XXI. Frente a la forma canónica del rascacielos moderno, esencialmente un esquema de optimización del trabajo burocrático pensado y concebido en contraste con un fondo de fábrica urbana tradicional cuya escala menuda resaltaba el poder de las grandes corporaciones (y su simbología fálica obviamente masculina), nos encontramos un siglo después con ciudades en las que la verticalidad ha pasado a ser, ante todo, el modo residencial más característico y masivo, fondo y figura, nueva topografía de la ciudad global.

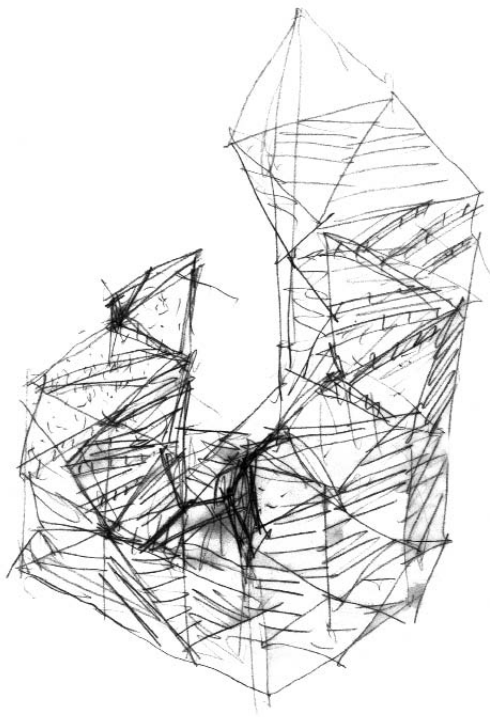
En ellas la tensión entre masa e individuo pasa a ser un tema arquitectónico crucial, aún irresuelto, cuya exploración atraviesa probablemente dos de los ejes centrales de *Arquitectura Alpina*: la altura como mecanismo de aislamiento y la simbiosis entre naturaleza y creación artificial, temas que Nietzsche (y no sólo Scheerbart) había identificado en su muy citado aforismo de *La Gaya Ciencia*, «Arquitectura para los que buscan el Conocimiento» —cuyas raíces esté-

ticas en el romanticismo y el pintoresquismo no debieran menospreciarse—, al plantear una arquitectura transmutada en naturaleza humana, ya no divina, aun si las estructuras góticas son su inspiración central, precisamente al modo en que los autores románticos las habían interpretado —y los expresionistas retomaron—:

Llegará un día —muy pronto quizás— en el que se reconocerá lo que le falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercaderes, y donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresaran lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del mundo. Pasaron los tiempos en los que tuvo la Iglesia el monopolio de la reflexión, en que la *vita* contemplativa era siempre ante todo *vita* religiosa. Todo lo que la Iglesia ha edificado expresa este pensamiento, y yo no veo que puedan bastarnos sus construcciones, aunque se las sustraiga de su finalidad religiosa. Estas construcciones hablan un lenguaje demasiado patético y demasiado estrecho, como para que nosotros, impíos, podamos meditar allí.

Queremos traducirnos a nosotros mismo en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos cuando circulemos por esas galerías y esos jardines. (Friedrich Nietzsche, «Arquitectura para los que buscan el Conocimiento», *La Gaya Ciencia*)

La segunda parte de *Arquitectura Alpina* es precisamente un manual sobre los modos y maneras en que arquitectura y naturaleza podrían restablecer sus vínculos desde una perspectiva expresionista y nihilista. Mientras que las otras partes del libro pueden interpretarse como un ambicioso tratado sinfónicamente organizado, esta segunda se detiene en los aspectos más técnicos del repertorio formal y su organización temática y compositiva, en la explicitación de los instrumentos y leyes de composición de una nueva arquitectura para los que buscan el conocimiento. Por ello su estructura no es lineal como lo es, básicamente, el resto de la obra, cuya trayectoria comienza en un lago de montaña por el que, ascendiendo de forma iniciática, se llega sucesivamente a una fusión alpina, terráquea y cósmica mientras se avanza en la lectura y contemplación de sus distintas partes. En esta segunda el recorrido se detiene y las siete



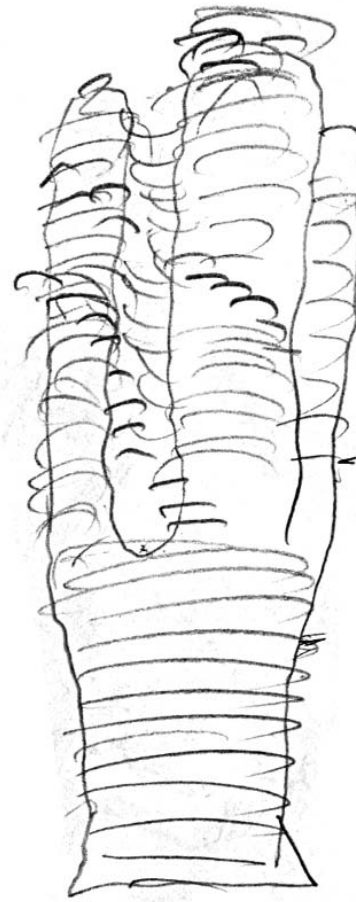
láminas se organizan como un catálogo o una guía de viaje para iniciados que especifica la aplicación práctica de un repertorio limitado en el que las topografías alpinas —el fondo del valle, las cumbres, los cursos y formas del agua, y la materialidad geomorfológica y atmosférica— destilan formas y prototipos paradigmáticos, replicables, en los que son reconocibles como características más relevantes la impronta de la verticalidad alpina y la tensión entre creación colectiva y aislamiento espiritual que tal impronta conlleva.

El motivo ornamental que encabeza la parte II es ya un anuncio sintético de lo que viene a continuación, con su naturaleza artificialmente simétrica y el vapor de agua de las nubes conformando halos ascendentes que rodean los picos triangulares, composición desarrollada en las láminas 5, 7 y 8, cada una con diferentes atenciones, pero todas compartiendo dos motivos preferentes: las coronaciones facetadas mediante triangulaciones y poliedros mixtos a modo de gemas cuya asociación vítrea no es difícil de hacer, y coronaciones de las montañas y cerros de orografía oblonga que se resuelven con arquerías emergentes formando la lacería virtual de una cúpula, o bien abiertas hacia el firmamento conformando la filigrana de un cáliz. Además, el halo ascendente da a las tres láminas un aire nebuloso que borra cualquier otra atención. Como es sabido, estos dos motivos responden en clave formal a los escritos del místico Eckhart sobre la trascendencia de la dualidad femenino/masculino. Pero el repertorio no se limita a este esquema un tanto obvio o literal (que en cualquier caso recoge bien el estado de ánimo de Taut tras haber huido a Kattowitz con la profesora de su hija), sino que tanto en la lámina 7, en su parte inferior; como de forma protagónica en la lámina 9, se dibujan otras arquitecturas de geometría diferente, rectangular y aterrizada, coincidiendo con su ubicación en el fondo del valle, el lugar en el que el vapor de las nubes y la nieve se transforma en agua en estado líquido y en movimiento, dando lugar a una tercera familia geométrica que evoca arquitecturas babilónicas, incas o aztecas, así como ciertas reminiscencias de los palacios de Nepal. Por el contrario, en las láminas 6 y 10 el fondo del valle despierta en su fantasía otro cuarto patrón en forma de organizaciones florales de clara simbología sexual femenina, permitiéndonos todo ello pensar que mientras en las alturas las formas trianguladas y arqueadas mimetizan la dualidad masculino/femenino en la orografía alpina, en los valles los aterrazamientos con cascadas o formas florales coloreadas harían de correlato dual adaptado a un modo

expansivo de construcción –horizontal– en vez de intensivo –vertical–.

La transmutación de la arquitectura en naturaleza trascendente tendría así cuatro principios formales: triangulaciones, arquerías, aterrazamientos, organizaciones florales; y un hilo conductor: el agua en sus estados líquido, sólido y gaseoso, enlazando estos patrones en un *continuum* vital y físico. Pero la claridad del esquema y de sus referencias desaparece parcialmente cuando comparamos las láminas 7 y 8 («La Montaña de Cristal» y «Región Grottesca»), pues en ellas los mismos motivos se desarrollan en dos claves estéticas bien diferenciadas, pues si la primera es figurativa y desconcertantemente simétrica, la segunda se materializa en clave de abstracción cubista, dando incluso a las nubes una forma de rampa ascendente por plegamientos, generando todo el conjunto de esta forma una tensión dramática diferente a la primera cuyo estatismo formal alcanza dramatismo por vía de su bizarro perfeccionismo, que nos remite a algo onírico o surreal (un poco a lo *Twin Peaks*, para entendernos). A lo largo del libro encontramos reiteradamente esta otra dualidad entre figurativismo y abstracción, entre orden formal clásico y experiencias plásticas más arriesgadas –véanse por ejemplo las láminas 21, 22 y 29, en las que considero hay un mayor interés precisamente por alejarse del mimetismo natural y plantear formas que probablemente nunca antes habían sido imaginadas–. Por otra parte, parece evidente que esta otra dualidad –la de una vocación historicista del autor, de la que *La Corona de la Ciudad*, escrito unos años antes, da buena cuenta, y la de la atención a las vanguardias, abstractas y expresionistas– es consustancial a todo su proyecto estético, hundiendo sus raíces en las concepciones pintorescas y románticas que buscaron crear un canon unificado para los fenómenos naturales y las creaciones humanas y, a la vez, profundamente imbuido del pesimismo y subjetivismo que el expresionismo significó como reacción a la fe positivista en el progreso y sus brutales «efectos colaterales» de la Primera Guerra Mundial, que demandaban otra forma de situar al sujeto en el mundo, en la naturaleza.

Sin duda este esquema de patrones formales, con o sin conocimiento consciente de sus autores, está presente en muchas de las arquitecturas actuales de interés –y lo está, abiertamente, en el trabajo que venimos desarrollando en nuestro estudio–, al igual que es manifiesta la fascinación por una materialidad vítrea, el color o las conexiones verticales



por planos inclinados formando rampas ascendentes. Todos estos elementos tienen una vitalidad extrema en la arquitectura que casi un siglo después merece el interés de crítica y público. No creo necesario, por obvio, insistir en ello, sino en la diferencia esencial que supone el proceso de ideación de Bruno Taut, una ambiciosa construcción cosmogónica que enlaza cultura arquitectónica, historia, nuevas tendencias plásticas, nuevas visiones de la naturaleza y líneas de pensamiento filosófico coetáneo a través del uso del ejercicio visionario de la fantasía y el uso de ese médium somático que es el apunte o dibujo a mano. Taut necesitaba, como muy poco después Le Corbusier, la construcción holística de un nuevo mundo imaginario desde el que proyectarse en la realidad. Y a la vez, era consciente de los límites del logocentrismo, de la razón y el razonamiento, contraponiendo a la fe racionalista del funcionalismo un método próximo al de

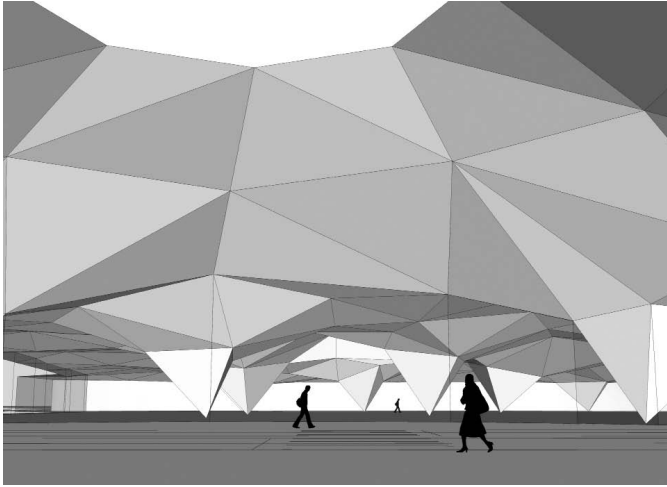


los aforismos nietzschianos, basado en el viaje iniciático y la persuasión retórica frente a la estructura formal lógica del silogismo. Aforismos dibujados, las láminas de Taut basan su capacidad persuasiva, además de en una habilidad inconexa, en su carácter abierto y hasta cierto punto inconexo, con líneas que apuntan figuras pero no las cierran, líneas que no convergen en puntos sino que se deslizan una sobre otra o no llegan a tocarse, eludiendo así toda ansia de precisión, dejando vagar no sólo su fantasía sino la de quienes quedan atrapados por esa atmósfera evanescente, sólo completada en su imaginación. Es esta doble aproximación al proyecto, la creación de una cosmogonía fantástica y el recurso a una técnica que podríamos denominar de aforismos plásticos, un ejercicio cuya vigencia y eficacia valdría la pena considerar hoy, pues, si bien es cierto que muchas cosas han cambiado, no lo han hecho la incertidumbre sobre el futuro ni la definición del papel del individuo y la creatividad en un contexto hipertecnológico y masificado, sino que más bien se han intensificado, desvelando aún más intensamente los límites de la razón para dar respuestas satisfactorias.

Quien se acerca con cuidado a este libro aparentemente sencillo y cautivadoramente espontáneo va adentrándose poco a poco en un universo increíblemente bien estructurado, producto de una mente creativa de enorme talento, cuya pulsión hacia la construcción de una nueva noción de belleza le permite adentrarse en territorios casi inabarcables por otros medios que no sean los mismos que estructuran el libro; el viaje iniciático, el ejercicio visionario de la fantasía, y el sometimiento al médium somático de la mano, creando una serie de aforismos persuasivos que construye una cosmología circular.



Muchos de estos temas, pero sobre todo la idea de una noción de belleza como central al trabajo del arquitecto, están de alguna manera presentes en la propuesta de dar forma a una nueva belleza termodinámica que venimos desarrollando desde hace tiempo y que pretende catalizar en muy pocos principios universales de orden físico y químico una nueva cosmogonía, no muy alejada de esa «biotecnología» de la que hablan a menudo Ylia Prigogne y Sanford Kwinter; como tampoco anda lejos de esa demanda de construcción de nuevos parlamentos para los humanos y los no humanos que Bruno Latour identifica como el espacio característico de una nueva democracia holística —y que no podemos dejar de ver como próximo, casi idéntico, a la Corona de la Ciudad de Bruno Taut—.



repensar la intendencia urbana a través de la incorporación de verde productivo en esquemas verticales; incorporar los elementos naturales transformando la materialidad arquitectónica convencional; remodelar la verticalidad como un acuerdo entre profundidad edificada y altura, olvidando la esbeltez como estrategia única; utilizar los programas de diseño paramétrico para explorar conjuntamente nuevas organizaciones formales y técnicas inabordables analógicamente; operar sobre la ciudad densa compensando sus déficits espaciales y vitales sin contradecir sus lógicas. Estos serían los enunciados posibles de unos hipotéticos *verticalscapes* en los que quizás alguno encuentre la huella lejana de las montañas de cristal y regiones grotescas imaginadas por Bruno Taut y las visiones que Nietzsche reservaba para aquellos que buscan el conocimiento...

Algunas grandes transformaciones operadas en los últimos decenios –la ubicuidad de la información y la digitalización de las tecnologías; la globalización de los mercados y los conflictos; la emergencia de una nueva conciencia del carácter limitado de los recursos naturales– suponen un marco o límite para el que aún parece no haber respuesta arquitectónica, quizás por exceso de narcisismo, quizás porque nuestra confianza en las potencias de la arquitectura ha quedado muy mermada tras un siglo de frustración con breves instantes de fulgor. Con modestia y pragmatismo aspiramos a generar nociones de belleza adaptadas a resolver algunas de las necesidades características de los nuevos entornos vitales. Como he mencionado en el encabezamiento de este texto, las ideas de Taut desplegadas en este libro y catalogadas en esta parte II del mismo, contienen interesantes apuntes para una revisión del espacio urbano generado por la construcción intensiva en altura; la idea de trabajar en prototipos o, si se quiere, «prototipologías», que hemos denominado *verticalscapes*, surge en gran medida de esta y otras propuestas que anticiparon el carácter «sublime» del rascacielos, revelando las potencias de una modalidad constructiva tan joven que no es difícil aventurarle un desarrollo ilimitado en nuestro tiempo. Redefinir esta modalidad espacial como nuevas entidades producto del encuentro entre tres disciplinas antes aisladas (arquitectura, paisaje, medioambiente); explorar las potencias termodinámicas de la verticalidad; introducir nuevas dimensiones de lo público en su organización espacial; generar a través de la mezcla de usos anillos de intercambio tanto energético como social;



ATMÓSFERA ALPINA PHILIPPE RAHM

La montaña ocupa un lugar particular en mi trabajo. Esto es debido a que soy suizo y he vivido en el corazón de los Alpes. Pero no existe por mi parte una relación romántica con los Alpes, no hay nostalgia alguna. Más que una imagen, más que una referencia iconográfica cultural o paisajística, la montaña es para mí una especie de productor de fenómenos físicos, una fuente de sensaciones y cuestionamientos. Pues lo que he percibido en la montaña, lo que he tenido, son sensaciones físicas, ópticas, térmicas y hormonales como consecuencia de un deambular por las alturas, de la intensidad de la luz, de los cambios de oxígeno que se experimentan en la montaña cuando se viene del llano. Ascender supone una variación en la calidad espacial en lo que ésta tiene de más interno, más intrínseco, más esencial. A primera vista, por lo tanto, no parece haber diferencias. Viajando en avión, a 8.000 metros de altitud, se tiene en principio la impresión de que el cielo es igual que la tierra. Pero si saliéramos del avión moriríamos de frío (al ser la temperatura, arriba, de 60 grados bajo cero, mientras que abajo es de 25 sobre cero), de la falta de oxígeno (un 4% aquí, mientras que en tierra el aire tiene un 25%) y, por supuesto, de insolación, pues los rayos ultravioletas no estarían aún lo bastante filtrados merced al débil espesor de la atmósfera. Estas variaciones son invisibles pero no insensibles.

No las vemos pero las sentimos, las respiramos, transforman el color de nuestra piel, modifican nuestro índice hormonal.

Estas dimensiones fundamentales y fisiológicas del espacio son lo que me fascina de la montaña, esa sublime percepción del espacio, del aire y de la luz que en ocasiones me ha inspirado. Fue, en primer lugar, mediante el *Hormonarium* creado para el pabellón suizo en la bienal de Venecia de 2002, cuando se provocó algo así como la (re)producción de un clima de alta montaña, con su conjunto de dispositivos fisiológicos que actuaban sobre el sistema endocrino y neurovegetativo, modificando al mismo tiempo la calidad electromagnética y química de la luz y del aire. Se trataba de una especie de representación fisiológica de la alta montaña que podía experimentarse a través de la respiración, la retina y la dermis. El suelo estaba conformado por un falso entarimado luminoso y brillante realizado en plexiglás para dejar pasar los rayos ultravioleta, muy presentes en la montaña. Estaba constituido por 528 tubos fluorescentes que emitían una luz blanca que reproducía el espectro solar y los rayos ultravioletas A y B. Como consecuencia de su reverberación, emitida, como lo hace la nieve, desde el suelo, los párpados, las cejas y la inclinación natural de la cabeza no ofrecían ninguna resistencia a la radiación luminosa. Esta luz,



muy intensa, de entre 5.000 y 10.000 lux, estimula la retina, que transmite al glándula pineal informaciones que conllevan una disminución de la secreción de la melatonina. Al bajar así el índice de esta hormona en el cuerpo, se produce una disminución de la fatiga, el probable aumento del deseo sexual así como un cambio de humor. La presencia de los rayos UVA en el Hormonarium hace que nos bronceemos, mientras que los UVB producen la síntesis de la vitamina D. Al aumentar la tasa de nitrógeno en el Hormonarium, se reduce la cantidad de oxígeno, pasando de una tasa del 21% a otra del 14%, que se corresponde con la que se produce a una altura próxima a los 3.000 metros. Esta disminución del oxígeno en el espacio provoca una ligera hipoxia que puede manifestarse, en primer lugar, en forma de estados clínicos como la confusión, la desorientación o un extraño comportamiento, pero también se manifiesta en una leve euforia causada por la producción de endomorfinas. Pasados diez minutos puede darse un aumento «natural» de la tasa de

eritropoyetina (EPO) del hematocrito y un reforzamiento de los sistemas cardiovasculares y respiratorios. La eritropoyetina se genera en los riñones. Esta hormona proteica se introduce en la médula ósea, estimulando la producción de glóbulos rojos, aportando oxígeno a los músculos. La disminución del índice de oxígeno tiene así un efecto estimulante que puede mejorar las capacidades físicas del cuerpo hasta en un 10%. Por lo tanto, el Hormonarium conformaba un clima psicológicamente perceptible por el organismo, ofreciendo por entero un nuevo modelo de espacio público descontextualizado, desgeografiado. Un lugar psico-químico, un desplazamiento parcial del clima de gran altitud sobre el nivel del mar cuya visibilidad se ampliaba, indistintamente, en la longitud de ondas bajas y altas del espectro luminoso y en la invisibilidad de las composiciones químicas del aire. Constituía una especie de arquitectura endocrina donde poder respirar y donde uno quedaba obnubilado. Espacio público interior a modo de piscina, *hamman* o iglesia, el Hormonarium era un espacio climáticamente determinado por la luz, la temperatura, la calidad del aire en el que el cuerpo se encuentra inmerso, aunque algunas de sus funciones conserven una indeterminación, como la de reposar; fortalecer los músculos, oxigenarse, encontrarse, coquetear, debatir, mirarse, refugiarse, lavarse, tonificarse, etcétera.

Dos años después retomé la montaña en un proyecto llamado ND CULT para el «Near Death Experience», que se expuso en el Museo Migros de Zúrich, a una mayor altura, cercana a los 10.000 metros. Aquí se abordó una dimensión espiritual del espacio, pudiendo experimentarse algunos estados místicos, religiosos y extáticos. ND CULT era un espacio que reproducía espacialmente el que experimenta el cuerpo en el momento de la muerte, es decir, durante los segundos en que el cerebro es progresivamente privado de oxígeno merced al paro cardíaco. La sangre produce el oxígeno que el cerebro necesita para mantener sus funciones. El oxígeno que demanda el cerebro es proporcionado por el latido del corazón. Este propulsa, a través del riego sanguíneo, el oxígeno que extrae del espacio externo a través de la respiración. El descenso de oxígeno que se produce en el cerebro en el momento de la muerte podría compararse con una ascensión extremadamente rápida a una gran altitud. La persona que fallece en Zúrich comienza a subir, en pocos segundos, de una altitud de 409 metros sobre el nivel del mar, donde la tasa de oxígeno en el aire es del 20,5%, a una altitud, por ejemplo, semejante a la del Everest, donde la tasa de

oxígeno es inferior a un 10%. A medida que se asciende, disminuye el índice de oxígeno. El moribundo sube de forma inmediata a la estratosfera, alcanza una atmósfera límite donde el índice de oxígeno es cero. Esta ascensión virtual corresponde exactamente a la disminución de oxígeno en el cerebro en el momento en que el corazón se para. La falta de oxígeno —lo que se conoce por hipoxia— provoca unas reacciones fisiológicas muy fuertes. Las alucinaciones se convierten en algo frecuente en los alpinistas que alcanzan alturas de más de 6.000 metros y no llevan máscara de oxígeno. Pueden tomar la forma de ilusiones somestésicas (como las percepciones distorsionadas del cuerpo o de su ubicación en el espacio, la sensación de la presencia de una persona imaginaria o experiencias extra-corporales). Asimismo, pueden tomar la forma de alucinaciones visuales (animales, personajes humanos, manchas de colores, escenas complejas) o auditivas (voces humanas, campanileo, música). Estos síntomas de extrema hipoxia tan conocidos en las grandes alturas están muy cercanos a los que cuentan las personas que han vivido una experiencia de muerte inminente (lo que en inglés se llama NDE: Near-Death-Experience). Con expresiones como «túnel sombrío» o «espacio negro», estas personas se refieren a un momento en que la visión se

apaga como consecuencia de una disminución del aprovisionamiento de oxígeno que recibe el ojo. De igual manera, podemos comprender las diversas manifestaciones que le siguen (sensaciones de alegría o de terror; reencuentro con la luz, percepciones de redobles o tintineo de campanas) como la manifestación alucinante engendrada por una falta de oxígeno que se corresponde con una altitud virtual que podríamos estimar en 10.000 metros. Ante esta débil tasa de oxígeno, el metabolismo humano se sitúa al borde de la muerte orgánica, en los límites de la vida. ND CULT era un espacio virtual materialmente definido donde la tasa de oxígeno se redujo al 6%. Ofrecía un espacio que bordeaba la muerte, donde la percepción y la conciencia se modificaban en un sentido probablemente próximo al de los estados místicos. En estas condiciones físicas límite, la peligrosidad de la experiencia era extrema. Podían producirse lesiones irreversibles en el cerebro y el riesgo de muerte total era real. Es conocida la relación que existe entre la montaña y la historia de las religiones. Pues bien, ese lazo entre montaña y espiritualidad podría explicarse por medio de las alucinaciones producidas por la falta de oxígeno tanto en las cimas del Olimpo como en el caso de Abraham o en el de Nietzsche en Sils-Maria.



Durante la creación del Hormonarium quedé fuertemente impresionado por el extraordinario efecto de la reverberación de la luz sobre el conjunto de superficies blancas que habíamos dispuesto. Así es. La intensa luz que provenía del suelo se reflejaba, sin que nada la absorbiera, en el techo y en las paredes, rebotando en todas partes hasta suprimir, en último término, cualquier asomo de sombra. Esto creaba en el espacio una luminosidad general muy potente y completamente homogénea, sin dirección, indiferenciada, y en última instancia muy agradable. Se revelaron entonces dos efectos ópticos. En primer lugar, la intensa luminosidad que llevaba a la disolución del espacio producía una especie de universo homogéneo de luz blanca carente de detalle y regularidad algunos, sin ninguna zona de sombra. Bajo este blancor absoluto, lo que podía verse en primer plano, de forma estupefaciente (lo cual se descubría por primera vez), era el minúsculo polvo adherido al líquido lacrimal. Eran como unos filamentos minúsculos de formas desarticuladas que ascendían hacia lo alto del ojo con cada parpadeo, para deslizarse lentamente sobre el globo ocular y volver a caer en la parte baja de la conjuntiva. Lo que de inmediato me impresionó fue la enorme claridad y nitidez de las formas y los colores de los objetos o de los cuerpos que habían sido introducidos en este espacio totalmente blanco. Podía discernir perfecta y uniformemente los rasgos de un rostro al mirarlo, sus contornos, su textura, sus matices, carentes de sombra alguna, en perfecta neutralidad. El objeto en primer plano se destacaba entonces perfectamente de este fondo

blanco uniforme. Todo era, finalmente, un perfecto *white cube*, un espacio perfecto de moderna presencia muy propicio para la exhibición de obras de arte, en el que ningún efecto dramático de luz, de claroscuro, de textura perturbaría la lectura objetiva de la obra de arte.

Es este blancor absoluto del *white cube* es el que revela perfectamente las formas, las texturas y los colores de los objetos situados en primer plano, los mismos que elegí para mi «Geología blanca», escenografía de *La fuerza del arte* del Grand Palais que realicé en París en 2009, que consistió en investigar en torno a un índice de elevada reverberación de las superficies, tal y como puede darse en un paisaje nevado bajo el sol. La geología blanca proyectada para *La fuerza del arte 02*, segunda trienal de arte contemporáneo en el Grand Palais de París, no era en realidad otra cosa que un trabajo sobre la reverberación de un segundo plano, sobre la emisión del blanco, un cierto índice de reflexión óptica que se producía en ese segundo plano. La materia de este segundo plano no tenía más importancia que la de conformar un índice elevado de reverberación, un 80%, donde se difracta, se uniformiza y homogeniza la luz. Era un paisaje blanco, un *white cube* museístico expandido sobre el cual, y delante del cual, se sitúan, en primer plano, las obras de arte dispuestas como objetos naturales. Las formas y los colores particulares de las obras se independizan y se revalorizan al recortarse contra este fondo uniforme, neutro y blanco en el que se disuelven las nociones de horizonta-



lidad y verticalidad. Es una geología blanca reducida a unos pocos elementos.

Además del fenómeno de la reverberación de la nieve, había en la geología blanca un segundo elemento que hacía referencia a la montaña: un paisaje cuyas formas son el resultado de las presiones geológicas y tectónicas que conforman el paisaje alpino. Las obras de Paul Scheerbarth sobre la arquitectura de cristal, reluciente como el cristal de los glaciares, se relacionan con las de Bruno Taut sobre la arquitectura alpina en la búsqueda de formas cristalinas y graníticas originales, cuya estética se inscribiría en los procesos geológicos que irrumpen en la montaña. Esta idea encuentra verdaderamente tales premisas en los estudios de Viollet-Le-Duc en *El macizo del Mont Blanc*, donde tras las formas imperfectas que percibimos en las montañas rebrota una geometría perfecta que estaba oculta: la de los más bellos cristales de cuarzo, polígonos de lados prominentes, romboedros y cristalinos esquistos. Esta búsqueda de la forma original, la *Urförm* de Goethe, es una forma que no procede de ningún formalismo. Este origen de la forma es, un poco, el que perseguiríamos en el dibujo de la geología blanca, el cual nada debe a la subjetividad sino que sería una consecuencia formal de las fuerzas geométricas y del peso específico de las obras de artes exhibidas.

Más que un proyecto arquitectónico, proponemos un proceso geológico a pequeña escala, generado por la fuerza de las propias obras de arte. Es, ante todo, una superficie en el espacio, un rectángulo blanco de 125 x 24 metros que

comenzará a deformarse, a ahuecarse y a hincharse a partir de un juego de fuerzas propio del lenguaje geológico de la formación del paisaje mediante movimientos tectónicos, deformaciones, presiones, depresiones y plegamientos. Aquí son las fuerzas abstractas las que se encuentran en el origen de los movimientos y de las deformaciones plásticas de este territorio, las propias fuerzas de las obras de arte. A cada una de las obras se le asigna, de entrada, un mismo espacio y un mismo volumen. Después, en función de sus dimensiones físicas y de la distancia necesaria que tiene que haber entre ellas y el observador, comenzarán a desplazarse las unas a las otras en un movimiento parecido al de las placas tectónicas. En función de la luz y el peso requeridos, terminarán por deformar la superficie, ahuecarla e hincharla hasta que surjan de ella volúmenes en los que hundirse. Lo que se propone, por lo tanto, es un instrumento museográfico modificado: no es la obra de arte la que se adapta a la arquitectura, sino la arquitectura la que se pliega a las exigencias de la obra de arte. En un juego de movimientos mutuos de desplazamientos y equilibrios recíprocos y simultáneos, las obras, en su conjunto, terminan por provocar el surgimiento de un paisaje. Un paisaje que se transforma, se ahueca y se hincha, creando por debajo espacios conformados por la luz natural del Grand Palais y, por encima, espacios abiertos a las variaciones naturales de la luz solar. Superficial, objetiva, sin profundidad y sin misterio, la superficie de la geología tiene un índice de reverberación similar al de la nieve, un 80%, donde se disipan sombras y ornamentos.

Traducción de Eugenio Castro

TAUTOLOGÍAS MICHAEL JACOB

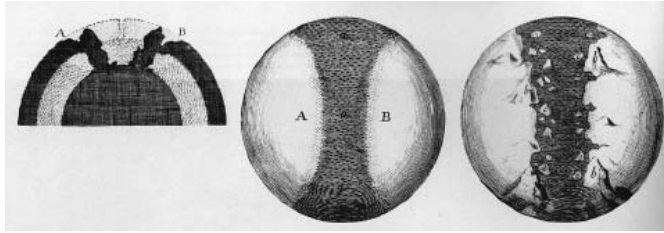
La sección IV de *Arquitectura Alpina*, como las demás partes del libro de Taut, a pesar de su aparente simplicidad, tiene una estructura bastante compleja. Las cuatro láminas se suceden en un orden de parcialidad-totalidad-parcialidad-totalidad. La insularidad —el mundo como parte— y a continuación el todo; un todo que hace de nuevo sitio a la insularidad hasta concluir, una vez más, en una imagen global. Las islas tienen nombres propios (*RatakRalik / Rügen*), y las vistas de conjunto se acompañan de textos poéticos. Aún así, la simetría es quebrada por la asimetría cromática: tres imágenes brunas dan lugar a una acuarela en la que domina el azul.

Esta sección, suspendida entre la falla cósmica del fin y los pasajes más regionalistas precedentes, está marcada asimismo por un estilo más blando y delicado. Sólo el gran cristal que corona la península de Cap Arkona de Rügen remite aún al gigantismo mineral de la zona alpina. Alternativamente se imponen la guimalda, el arabesco y las estructuras en filigrana.

La primera lámina (22), *Die Ratak-undRalik-Inselgruppen der Südsee*, nos conduce a un universo exótico. La aliteración en «r» evoca de antemano algo fantástico, un nombre cuyo referente es remoto y misterioso. No nos olvidemos del hecho de que esta imagen forma parte de una totalidad

que lleva el signo de «utopía». En efecto, las Islas Marshall, descubiertas en 1526 por Alonso de Salazar, son todavía a comienzos de siglo parte de un protectorado alemán. Este trozo de territorio colonial alemán terminará, no obstante, siendo ocupado por los japoneses en septiembre de 1914 y cedido definitivamente por los alemanes en 1919. El destino de estos pequeños lugares perdidos en el Océano Pacífico —solicitados por las «grandes» potencias— no termina en los años veinte. Lo peor, en el sentido de anti-utopía, está aún por llegar, pues de 1946 a 1958 este frágil territorio des-centralizado se convertirá en el teatro de los experimentos nucleares más brutales que el mundo ha conocido. Ratak y Ralik: tras este nombre humorístico se oculta en realidad el enclave más contaminado de la tierra.

Lo que Taut había entrevisto en su visión es algo muy distinto: una superestructura frágil y liviana, no obstante su dimensión, que recuerda a la vez a las redes de pescar y a las piedras preciosas. Las dos pendientes, la de Ra(i)lik al oeste, y la de Ratak al este, formadas por islas y atolones, se fusionan en una construcción «musical». El conjunto se eleva hacia el cielo con ligereza y elegancia, como si estas islas pudieran en verdad sobrevivir al margen del mundo y de sus duras necesidades.



La segunda lámina, dedicada a las dos Américas (23), muestra una visión pacífica y amable. La leyenda «*LiebeistPhantasie*» [el amor es parejo a la fantasía] y la cita «*LiebezurErde – ihrBild in uns*» [el amor por la tierra – su imagen en nosotros] describen un vínculo importante con la imagen, a saber, sus lazos con un discurso particular, según se da en la tradición filosófica alemana a partir de Schelling, que cruza la obra de Gustav Th. Fechner. Es la *Naturphilosophie* alemana, plena de especulaciones románticas sobre el concepto de la *Weltseele* [el alma del mundo], lo que constituye el fondo intelectual de la composición. Los paralelos que circundan el globo terráqueo, el nexa que une los dos continentes –la cadena de los Andes– y la palabra «*Liebe*» [amor] expresan al unísono la idea de unión, armonía y cohesión. Fechner (1801-1887), el original pensador que influyó profundamente, en términos generales, en Taut, e inventor de la *psico-física*, estaba convencido de que la tierra era en verdad un solo y único organismo gigantesco dotado de conciencia propia. Esta idea, la de un globo terráqueo orgánico, tiene su reflejo en una esfera señalada por la relación armoniosa entre el suelo (los continentes) y los océanos.

Esta imagen plantea, no obstante su rostro afable, un problema interesante: el de la perspectiva. Por un lado, el punto de vista es aquí cósmico: la tierra contemplada desde la distancia (Taut conocía esta perspectiva, sobre todo gracias a las fantasías de Scheerbart) a partir de un punto de vista que solamente la fantasía podía hacer posible en la época. Por otro lado –y el autor lo subraya claramente cuando escribe «*ihr Bild in uns*» [es el mundo el que está en nosotros] (ya que nosotros, seres humanos, estamos abajo y somos parte de la tierra)]–, el origen de tal visión será lo que nos muestre el mundo exterior a nosotros. Otro elemento, ya presente en esta lámina y retomado más tarde en una ilustración hermana (25), es el de la belleza de la tierra. Vieja idea (la del *kosmos* de los griegos), aunque también de Fechner, según la cual todo lo que es visible (expuesto a la *aisthesis*: a la vista) revela sin cesar la extraordinaria complejidad del mundo en su conjunto.

La siguiente lámina, la de *Rügen*, es sorprendente. En primer lugar, debido a la inversión de la perspectiva y la modificación de las direcciones Norte-Sur. Aquí, la isla es un «sur» con su lado situado al norte, cuando «verdaderamente» se encuentra en el norte. Pero ¿según qué «verdad»? Taut vuelca el globo terráqueo y juega con él según más le conviene, ¿o es quizá el propio globo terráqueo el que así se



manifiesta? De este modo anticipa la célebre representación de Joaquín Torres García de 1941. Rügen se convierte, por tanto, en un sur fantástico y exuberante. Pero aún hay otra sorpresa, más asombrosa si cabe. Esta imagen alude de forma sutil a la más famosa representación de Rügen en la pintura alemana. Se trata del célebre cuadro de Caspar David Friedrich titulado *Acantilados blancos en Rügen*. Nuestro artista sólo retiene de la tela del pintor romántico el hueco, el vacío, la forma que se recorta entre las formaciones rocosas: una extensión marina casi desnuda, si exceptuamos dos barcos de vela. Por lo tanto, Taut extrae su fantasía lúdica de Rügen (la planificación lleva el signo de las arquitecturas vegetales, etcétera) de esta perspectiva a lo Friedrich. Pues el tema mayor de *Acantilados blancos en Rügen* es, además de lo sublime, el vértigo. En el caso de Friedrich, los tres personajes están expuestos a un peligro que parecen, al menos en parte, buscar o desear en tanto que tal. Lo manifiesto —contemplado bocabajo en la isla—, desde el punto de vista de Friedrich, llega a ser inquietante. Una vez ha ocluido todo lo demás, destaca precisamente este resto, es decir, a los que contemplan, a las figuras. Evoca por omisión. La visión que de Rügen proporciona Taut muestra la distancia, una inmensidad vista a vuelo de pájaro, una geografía abstracta, un arabesco. Por el contrario, la visión de Friedrich es completamente subjetiva, considerada la subjetividad desde el punto de vista elegido, la de los sujetos representados como espectadores de la escena; pero también, podría ser, la del propio pintor (según algunos críticos el hombre de la derecha sería el propio artista, la mujer situada a la izquierda su esposa Carolina, y el cuadro en general un obsequio y un recuerdo de su viaje de luna de miel). ¿Acaso lo que aquí gravita es la conciencia individual que está presente-ausente como superficie, *detrás* de la objetividad cósmica —la conciencia global— de nuestra lámina?

La última lámina (25) porta el signo de la claridad. La noche y la oscuridad son iluminadas por el día. Incluso Fechner ensalzaba de buen grado la superioridad de la visión diurna (*Tagesansicht*), visión que expresaba mejor el espíritu de la tierra. También aquí se impone el carácter propiamente maravilloso del globo terráqueo, actuando la biosfera como un único y gran organismo. Esta imagen señala, a la vez, la victoria sobre el escepticismo burnetiano y la anticipación —la *Arquitectura Alpina* es, en este punto, utópica— de una impresión del mundo futuro. Thomas Burnet, autor de uno de los libros más influyentes de todos los tiempos, *The Sacred History of the Earth*, mostraba un globo terráqueo

marcado por la horribilidad del Diluvio. Los siglos de crítica de la tierra post-adánica y postdiluviana culminaban en su obra, la cual nos enseñaba un mundo en ruinas. Taut excluye definitivamente —y esto lo hacía a finales de la verdadera primera «guerra mundial»— tal negatividad, exhibiendo la extraordinaria belleza de la tierra.

La anticipación —o vaticinio— de esta lámina tiene que ver con una célebre foto, «The Blue Marble», tomada el 7 de diciembre de 1972 desde el Apolo 17. La tripulación que se dirigía a la Luna había tomado la imagen bocabajo, es decir, haciendo que el Polo Sur quedara en el lado superior. La versión enviada fue muy difundida, dando lugar al concepto de biosfera. Señala una toma de conciencia de la Tierra por parte de sus habitantes que llega hasta nuestros días, en que adopta el nombre de conciencia ecológica. Esta foto, y la toma de conciencia respectiva, necesitaron inversiones técnicas y económicas extraordinarias. Si lo pensamos bien, una atenta mirada a las láminas de Bruno Taut de 1919 habría bastado ya entonces para iniciar la revolución de la visión del mundo de los años setenta.

Traducción de Eugenio Castro



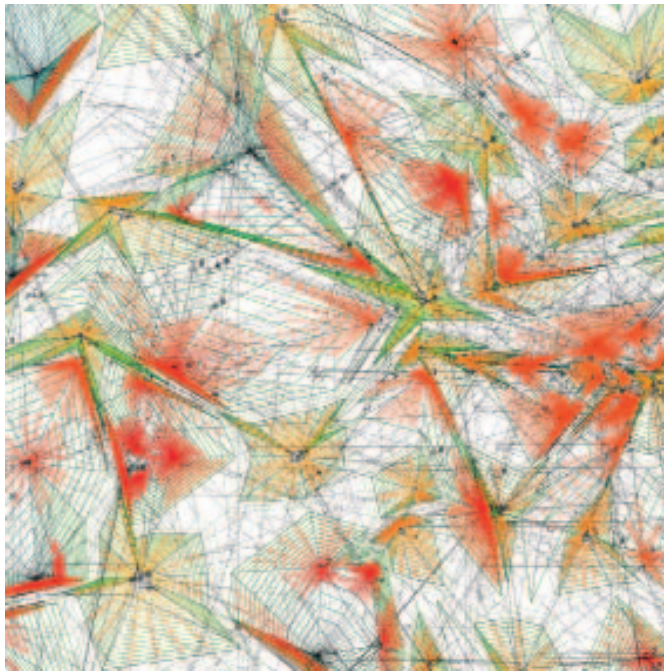
ESENCIAS SUPERFLUAS
EL MATERIALISMO MÍSTICO DE BRUNO TAUT

CIRO NAJLE

Reconocer propensiones formales en los paisajes, cualidades insistentes, peculiaridades repetitivas, inclinaciones aparentes. Adoptarlas como sustratos de un imaginario arquitectónico extensivo. Intensificar sus tendencias mediante descripciones fundadas en la geometría del cristal. Tratar esa geometría no tanto como un ideal figurativo cuanto como una serie de rasgos precisos, como una esencia figurativamente vaga y materialmente maleable. Seguir su *phylum* y volverlo instrumental. Configurar un surtido coherente de materiales miméticos con la geometría del paisaje, y viceversa, transformar lo visual en el paisaje en un sistema pre-lingüístico. Dotar a ambos, materiales y paisaje, de un grano variable, desplegado desde lo fino hasta lo gigante. Fundamentalmente, proporcionarles una capacidad de integrarse mutuamente al crecer en complejidad. Disponerse entonces hacia una construcción cooperativa que haga prevalecer la agilidad conceptual, la destreza en el trazo y la capacidad de abstracción. Apropiarse así tanto de las figuras resultantes como de los patrones en perpetuo proceso de figuración, explotando la precisión de unos y la indefinición de las otras, y enriqueciendo su ambigüedad mediante un discurso también difuso. Reforzar esa ambigüedad volviéndola narración, volviéndola mito, embebiendo patrón y figura de potencialidades mayores mediante

la resonancia entre sí. Establecer cortes en esa narración, que sirvan como orientación ficticia en la ambigüedad. Más aún, sobre-tecnificar la narración mediante la organización de secuencias parciales, mediante organizaciones impares y de simetría local, e introduciendo un efecto general de gravitación y rotabilidad de sus ejes. Proliferar esa rotabilidad construyendo un sistema múltiplemente rotativo, y obtener de ello una confusión conceptual-material. Incrementar la cantidad y la intensidad de las resonancias entre la forma discursiva del libro, la forma autónoma de sus partes y el contenido formal y figurativo de sus paneles. Construir pasos progresivos mediante los cuales se revelen lentamente tales resonancias: mientras más avanzada la narración, mayor la resonancia entre el contenido y las formas que lo articulan. Ensoñación, paisaje mental hecho de reminiscencias y recuerdos ficticios. Concluir finalmente con un monumento a la propia organización: el paisaje que rota sobre su propio eje debe ser hecho objeto, y la secuencia de paisajes rotativos debe ser hecha simulacro procesual. Configurar de este modo una serie de ideas-mundo donde la naturaleza ya no es más aquel sustrato pre-existente a la intervención humana, sino, explícita y figurativamente, una construcción humana en sí y sostenida por sí misma. Describir esas ideas-mundo según geometrías formalmente sintéticas: esférici-

dad, centralidad, simetría, centrifugalidad. Denominar esas descripciones con la metáfora de una estrella construida, *Sternbau*, cristal incandescente –vivo– donde la naturaleza es pura construcción. Dibujar ese cristal-idea-mundo como cometa, es decir, como una construcción en movimiento incesante y volátil, resultante «natural» de una narración llana que se eleva a creciente velocidad hasta un infinito superior; pero más aún, portadora «fundamental» de esencias figurativas vagas funcionando dinámicamente: todo un sistema pre-lingüístico y geométrico capaz de permear el libro hacia atrás y actuar como una genética de su narrativa. Dotar esa naturaleza abstraída, devenida objeto y estilo, de una narrativa interna también sintética, funcionando retrospectivamente como simulacro de las otras secuencias. Construirle su propia mitología de personajes y de roles: catedrales, grutas, sistemas, nebulosidades, nada. Hacerlos sucederse y rotar: 01_Capturar el objeto-edificio, la catedral-estrella, concepto programáticamente mistificante y tipo programáticamente automistificador. Fragmentarlo en piezas y volverlo mundo místico-material, caleido-telescopio donde la relación sujeto-objeto se vuelve a la vez infinitamente lejana



Ciro Najle, *Neonaturas*. Proyectos para la reserva ecológica de Buenos Aires. Palacio de Karst, de Ana Flor Ortiz y Rodia Valladares, plano: sector.

y coincidente. 02_Rememorar el repertorio de las formas de la historia y desfigurarlas grotescamente sin perder su reconocibilidad. Reorganizarlas haciéndolas rotar sobre un gran centro taxonómico: una gruta que es una geología-ruleta. 03_Justo en el medio, capturar esa máquina aún difusa y volverla sistema arquitectónico formal. Ordenar el sistema según granulosidades y grados de color; como en un mapa meteorológico de intensidades frío-calor donde flotan los sólidos y rotan buscando incesantemente posición. 04_Hacer estallar el mapa-sistema estelar y anunciar el caos nebuloso y virtual de su inmanencia, que lo precede. Constituir un jeroglífico de figuras-flujo, puntillista, superficialista y, fundamentalmente, oscuro y nocturno. 05_Al final, es decir al principio de la historia, pronunciar la nada y elevarla como idea al estatuto de nada, contenedora virtual de las múltiples narrativas paisajísticas del resto del libro. Y de otras.

Sternbau ofrece así, en el preciso instante de la culminación de su narrativa lineal, un mapa superpuesto y alternativo al del finalismo trascendental caracterizado por la ascensión progresiva de lo mundano en lo divino y por su redención estética mediante la superfluidad vuelta valor. El alienadamente esperanzado entusiasmo de la narrativa lineal opera sobre el fondo abstracto de la pura fatalidad procesual. Durante todo el libro atestiguamos, hasta la sospecha, que se camina hacia arriba. Somos conscientes, mediante una visión puesta explícitamente en el paisaje y mediante una mirada dirigida contenidamente hacia un fin puro, que escapamos del devastado llano de la función moderna y de la finalidad racional. Y ascendemos progresivamente siguiendo las luces destellantes del decoro de las altas montañas, hacia un lugar donde nuevos puntos de vista, comprensivos y emancipadores, y nuevas interioridades cotidianas exentas de toda utilidad nos esperan para confirmar la validez de la travesía. Pero la trayectoria, juicio y veredicto al sistema de valores de la modernidad mecanicista, no está sola. Mientras se camina *hacia*, también se espera en movimiento y se construye *en*. Y *Sternbau*, fin incierto pero anunciado, se revela al final como principio; ya no principio de una nueva linealidad hecha de visiones hacia arriba o hacia abajo, sino como principio operativo en sí, como sustrato virtual de trabajo. Y es que la trayectoria se ha vuelto, mientras sucedía, la construcción de un proceso arquitectónico virtualmente omnipresente que aquí se vuelve explícito y accesible, proceso en el que el valor de la arquitectura como adornación intensiva del paisaje deviene esencia difusa. El mapa narrativo lineal ya no se valida entonces meramente como una secuencia

dirigida hacia un fin, sino que construye, desplegada como un campo, una serie de dispositivos y nuevos valores en movimiento. El paisaje ya no es más localmente horizontal y globalmente ascendente, sino rotativamente local y virtualmente global. Se ha plegado. La verticalidad trascendental se ha vuelto un continuo adireccional, y la materia ya no funciona como huella, indicio de una realidad superior, sino como esencia vaga y extensiva en una estructura que la hace rotar sobre sí misma, tal como el libro mismo lo hace tantas veces en su transcurrir aparentemente lineal. Toda mistificación externa queda de este modo contenida en el interior de esa vaguedad, y es trascendida por un *materialismo místico* cuya materia-cristal pinta la realidad de su color, otorgándole una tectónica ficticia pero estable. Quiebros, vidrios, cristales, picos, precipicios, piedras configuran este plano extensivo-rotativo que establece continuidad entre la roca y la joya, entre el suelo y el adorno. No se sabe qué sostiene qué, ni qué decora qué. Materia de piezas continentales y pedacitos microscópicos, materia a la vez brillante y rústica, subterránea y volátil, o geológica y aérea: se trata de un gradiente donde las situaciones particulares coexisten en un sitio más allá de todo sitio. Así, el argumento se da la vuelta. La verticalidad se vuelve genealogía «mitológica» del vidrio en reversa, y se manifiesta a través de los medios más incongruentes: nubes sólidas, estructuras frágiles, masas transparentes. Lo trascendente ya no es vaporoso. Lo permanente ya no es opaco. Lo universal ya no es genérico. Para aceptar esta construcción «contra-natura», hecha con la misma naturaleza, es necesario comprender que todo el aparato gestual, discursivo y figurativo del libro configura un espectro que opera más allá de la semántica, donde la vaguedad material y la indeterminación conceptual funcionan, continuas, en el registro de lo intoxicado.

Sternbau es un monumento material a esta intensidad abstracta. Toda situación, toda territorialidad, todo arriba-abajo, toda representación, todo contexto, todo panorama, presentes en capítulos anteriores como residuos orientadores de significado, quedan aquí finalmente suspendidos para dar paso a una construcción decididamente incierta, puesta frente a nuestros ojos. Más que una fe artística en una realidad superior realizada, se manifiesta aquí una curiosa certeza en una arquitectura que es esbozo de lo indefinido y manejo de lo difuso. El *phylum* figurativo-discursivo se ha vuelto figura diáfana de lo superfluo hecho materia, arquitectura del tanteo incierto, del punteo-superficial y del vector-materia. «Catedral-Estrella», «Estrella-Gruta», «Sistema-Estrella», «Es-



Ciro Najle, *Neonaturas*. Proyectos para la reserva ecológica de Buenos Aires. Palacio de Karst, de Ana Flor Ortiz y Rodia Valladares, maqueta: perspectiva de sector.

trella-Nubes»: el observador se lanza hacia atrás y se disuelve en el infinito material, y el paisaje renuncia al reconocimiento subjetivo para volverse objetivación difusa. Tipos arquitectónicos, formas abstractas y estructuras edilicias, superficies transparentes, trayectorias planetarias, signos, exclamaciones y expresiones verbales flotan ahora en una grandiosidad-nada hecha de todo en estado virtual. Si observamos el Sistema-Estrella, por ejemplo, los colores ya no puede decirse que sean figuras, sino continuidades espectrales que las preceden y median entre ellas. Tampoco los giros son órbitas, sino oscilaciones entre posibles. Los bordes aquí son llamadas borrosas y zigzagueantes del proceso de formación. Y las superficies ya no pintan ni acentúan, más bien se superponen, se espesan, se puntean y se desdibujan. Hasta los grafismos estallan y se vuelven intensidades, y ya no median hacia un fin trascendente. Los materiales arquitectónicos son ahora un medio vidrioso pero preciso de trabajo, una esencia superflua cuya superfluosidad es mundo. No es posible entonces circular estas trayectorias, supuestamente ascendentes, sin devenir un poco ellas y volverlas materia. Ni es posible escribir sobre Taut sin devenir ficticiamente Taut y reconstruir su ficción.

COLABORADORES

Iñaki Ábalos (San Sebastián, 1956) es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), doctor arquitecto y catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM. Fue Kenzo Tange Professor (2009), y desde 2010 es profesor invitado en la Graduate School of Design (GSD) de la Harvard University. Socio fundador de Ábalos & Herreros (1984- 2006) y de Ábalos+Sentkiewicz arquitectos, es miembro del comité científico del centro de estudios del Canadian Centre for Architecture (CCA) de Montreal (desde 2005) y del consejo de dirección del Barcelona Institute of Architecture (desde 2008). Es director del Laboratorio de Técnicas y Paisajes Contemporáneos (desde 2002), y en 2009 el Royal Institute of British Architects (RIBA) le concedió su membresía internacional. Ha sido profesor en la Architectural Association (Londres), la EPF (Lausana) y en las universidades estadounidenses de Columbia, Princeton y Cornell. Es autor de *Le Corbusier. Rascacielos* (Ayuntamiento de Madrid, 1988), *Técnica y arquitectura* (Nerea, Madrid, 1992) y *Natural artificial* (ExitLMI, Madrid, 1999), con Juan Herreros; y *La buena vida* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000), los dos tomos de *Atlas pintoresco* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005 y 2007), de la monografía *Alejandro de la Sota* (Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009; con Josep Llinàs y Moisés Puente), y editor de *Naturaleza y artificio* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009).

Eva-Maria Barkhofen nació en Essen, Alemania. Estudió historia del arte, arqueología y etnología europea en la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster. En 1990 se doctoró en Filosofía y Letras con una tesis sobre arquitectura barroca. Hizo prácticas en la Stiftung Preussischer Kulturbesitz de Berlín y ha sido asesora científica en la Oficina Estatal de Conservación de Monumentos Antiguos de Brandeburgo. Desde 1998 dirige la International Confederation of Architecture Collections (ICAM) en su sección de Alemania. De 1994 a 2006 dirigió la colección de arquitectura de la Stiftung Berlinische Galerie, y desde 2006 dirige el Archivo de Arquitectura de la Akademie der Künste en Berlín. Es profesora en la Universidad de Postdam.

Farshid Moussavi es arquitecta, cofundadora del Foreign Office Architects (FOA) y profesora de Prácticas de Arquitectura en la Harvard University Graduate School of Design. Educada en Harvard's Graduated School of Design, en University College London y en Dundee University, Moussavi tiene una larga experiencia en instituciones académicas de todo el mundo. Ha dirigido un Instituto de Arquitectura en la Academy of Fine Arts de Viena y ha impartido clases en la Architectural Association de Londres, en el Berlage Institute de Rotterdam, en el Hoger Architectuur Instituut Sint-Lucas de Gante y, en los EE UU, en Harvard, UCLA, Princeton y Columbia University. Moussavi ha participado en las principales juntas consultivas de diseño y arquitectura, así como en jurados internacionales de diseño como, por ejemplo, para el British Council, el grupo consultivo del alcalde de Londres «Design for London», la London Development Agency, las RIBA Gold and Presidential Medals y el Stirling Prize for Architecture. Es fideicomisaria de la Whitechapel Gallery de Londres y de la London Architecture Foundation; asimismo es miembro del comité directivo del Aga Khan Award for Architecture. Moussavi ha publicado dos libros, *The Function of Ornament* [La función del ornamento] y *The Function of Forms* [La función de las formas], basados en su investigación y sus clases en Harvard.

Michael Jakob es catedrático de Arte y Paisajismo en la HEPIA (Escuela Superior de Paisaje, Ingeniería y Arquitectura) de Ginebra y profesor de Teoría e Historia del Paisaje en la EPFL (Escuela Politécnica Federal de Lausana). Estudió en las universidades de Tubinga (Alemania), París, Stanford y Ginebra. Ha sido profesor invitado en las universidades de Neuchâtel (Suiza), St. Gallen (Suiza), Turín (Italia), Roma (Italia), Grenoble (Francia), Urbino (Italia), Stanford (EE UU) y Princeton (EE UU). Ha trabajado con el Centre d'Art Contemporain (Ginebra), el Magasin, el Centre d'Art Contemporain (Grenoble), el Museo de Grenoble y el Museo de Fotografía Winterthur (como comisario de la exposición de fotografía *Girola*). Es el fundador y el director de COMPAR(A)ISON, una revista internacional de literatura comparativa, así como el editor jefe de «Di monte in monte», una serie de libros sobre la cultura de la montaña (Edizioni Tarara, Verbania). Ha producido varios documentales para televisión y tiene una larga experiencia como periodista radiofónico. Entre sus recientes publicaciones destacan: *Letteratura e paesaggio* (Florence, Olschki, 2006), *Paysage et temps* (Gollion, Infolio, 2007), *Le Paysage* (Gollion, Infolio, 2008), *Il giardino allo specchio. Percorsi tra pittura, cinema e fotografia* (Turín, Bollati Boringhieri, 2009), *Il paesaggio* (Bologna, Il Mulino, 2009), *Paesaggio e tempo* (Roma, Meltemi, 2009) y *Le jardín et les arts* (Gollion, Infolio, 2009).

Arquitecto de Buenos Aires, Design Critic en la Harvard University Graduate School of Design y Profesor Invitado de la Universidad Di Tella en Buenos Aires, **Ciro Najle** ha sido Director y co-fundador del Master en Landscape Urbanism Graduate Design Program en la Architectural Association en Londres, donde se ha desempeñado también como Diploma Unit Master. Ha dado clases de arquitectura en diferentes instituciones internacionales, como Cornell University, Columbia University, el Berlage Institute, la Universidad Técnica Santa María en Valparaíso y la Universidad de Buenos Aires. Director de GDB General Design Bureau (oficina de arquitectura en Buenos Aires) y del Mlab Machinic Laboratory (laboratorio de investigación en Chile), fue previamente el Director de MID, Young Architect of the Year Second Prize en Londres en 2001. Su trabajo ha sido expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo en Denver, la Bienal de Arte de Praga y la Bienal de Arquitectura de Beijing, donde fue curador del Pabellón de Londres. Su trabajo ha sido publicado en *Quaderns, Praxis, After the Sprawl, Oris, Summa, Plot, UR, Architectural World, Egg, Esquire*, y en las 2G Monographs FOA y MGM. Autor del diseño y edición del libro *Tokyo Bay Experiment* y de la coedición de *Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*, trabaja actualmente en el libro *Material Discipline*, de próxima publicación.

www.generaldesignbureau.com

Philippe Rahm, nacido en 1967, estudió en las Escuelas Politécnicas Federales de Lausana y Zúrich. En 1993 obtuvo el título de arquitecto. Actualmente vive en París (Francia). En 2002 fue elegido para representar a Suiza en la VIII Bienal de Arquitectura de Venecia y fue uno de los 25 arquitectos que firmaron el *Manifiesto* en la Bienal de Arquitectura de Venecia de Aaron Betsky, celebrada en 2008. En 2009 fue nominado para el Premio Ordos de China; en 2008, fue nominado entre los diez mejores arquitectos del Premio Internacional de Chernikov de Moscú. En 2007 fue objeto de una exposición individual en el Canadian Centre for Architecture, en Montreal. Ha participado en numerosas exposiciones de todo el mundo –Archilab 2000, SF-MOMA 2001, CCA Kitakyushu 2004, Manifesta 7 (2008), Museo de Lausana y Dinamarca (2009)–. Philippe Rahm fue residente en la Villa Medici de Roma (2000). Además, ha sido director del Diploma Unit 13 de la AA School de Londres entre 2005 y 2006, profesor invitado en la Mendrisio Academy of Architecture, en Suiza, entre 2004 y 2005, en la ETH de Lausana entre 2006 y 2007, y en la Royal School of Architecture de Copenhague entre 2009 y 2010. En la actualidad da clases en Princeton, EE UU. En la actualidad trabaja en varios proyectos públicos y privados en Francia, Polonia, Inglaterra, Italia y Alemania. Ha dado conferencias por todo el mundo, incluyendo la Cooper Union de Nueva York y la Harvard School of Design, así como en UCLA y en la ETH de Zúrich.

BRUNO TAUT	
IÑAKI ÁBALOS	13
«LA CASA DE CRISTAL DE LAS MONTAÑAS TIENE VIDA...»	
NUEVAS FUENTES DE ARQUITECTURA ALPINA	
EVA-MARIA BARKHOFEN	15
BRUNO TAUT	
ARQUITECTURA ALPINA	
CUADERNO DE DIBUJO	25
I. CASA DE CRISTAL	31
2. ARQUITECTURA DE LAS MONTAÑAS	41
3. LA CONSTRUCCIÓN ALPINA	57
4. CONSTRUCCIÓN EN LA CORTEZA TERRESTRE	79
5. CONSTRUCCIÓN EN LAS ESTRELLAS	89
ANEXO	101
BRUNO TAUT EN PERSPECTIVA	III
LA ARQUITECTURA COMO NATURALEZA	
FARSHID MOUSSAVI	113
AFORISMOS ALPINOS	
IÑAKI ÁBALOS	117
ATMÓSFERA ALPINA	
PHILIPPE RAHM	123
TAUTOLOGÍAS	
MICHAEL JACOB	129
ESENCIAS SUPERFLUAS	
EL MATERIALISMO MÍSTICO DE BRUNO TAUT	
CIRO NAJLE	133
COLABORADORES	137

