

# tradición y modernidad en Bruno Taut

WINFRIED NERDINGER

TRADUCCIÓN GUADALUPE GONZÁLEZ

Durante sus cuatro años de aprendizaje de la arquitectura con el «muy venerado maestro Theodor Fischer»<sup>1</sup> en Stuttgart, Taut adquirió una serie de ideas formativas que, a pesar de que sufrieron ciertas transformaciones, fueron las directrices tanto de su vida como de su obra. Theodor Fischer, vinculado al movimiento de la ciudad jardín y de la casa del pueblo, expresó en múltiples ocasiones que su mayor deseo arquitectónico sería construir «una casa para todos»<sup>2</sup>, una casa del pueblo que no fuera «para rezar ni para estudiar», sino que sólo sirviera a un fin muy distinto, la elevación y el bienestar de todas y cada una de las personas. Esta casa del pueblo, colorida y sin una finalidad práctica, que habría de convertirse en el nuevo centro de la ciudad y de la comunidad, era concebida por Fischer como la «corona de la ciudad»<sup>3</sup>. Ya en 1903, Fischer hizo público el concepto de un «edificio coronador», y durante sus 27 años de actividad docente en Stuttgart y Munich transmitió a generaciones de estudiantes en sus clases de urbanismo esta idea de una sobreelevación de la ciudad, tanto en términos arquitectónicos como ideales. Bruno Taut, cuando en plena guerra mundial difundía la teoría de la corona de la ciudad con su casa del pueblo puramente «ideal», y después, cuando reclamaba en los círculos del *Arbeitsrat für Kunst* [Asamblea de trabajadores por el arte] y *Die Gläserne Kette* [La cadena de cristal] «construcciones siderales» cristalinas y libres de toda finalidad práctica, al modo de las «estrellas danzantes»<sup>4</sup> de Nietzsche que nacen a partir del caos, estaba remodelando, bajo el influjo de la guerra mundial y del compromiso político, los conceptos de casa del pueblo y de corona de la ciudad con vistas a una nueva época de paz. Los complejos residenciales en forma de estrella o de flor, con una casa del pueblo en el centro con los que Taut soñaba en *La arquitectura alpina*, *El constructor del mundo* y *La disolución de las ciudades* como contrapuntos terrenales al cielo estrellado se basaban así, en último término, en las ciudades jardín de Ebenezer Howards y en las casas del pueblo y la corona de la ciudad de Theodor Fischer, que en Taut adquieren el carácter de proyección de un nuevo orden mundial de dimensiones paradisíacas y cósmicas.

Como ya le había acaecido a Theodor Fischer, Taut encontró en la construcción de escuelas un sustitutivo para las casas del pue-

blo, que por lo general no eran el objeto de muchos encargos. En el plan general originario<sup>5</sup> del complejo residencial en forma de herradura en Britz, esto se ve de forma clara: el complejo culmina en un edificio destinado a escuela, que, al modo de la corona de la ciudad, está entronado sobre el trazado, y acoge con los brazos abiertos a los habitantes. La adecuación a la topografía y la ordenación asimétrica y móvil de las filas de casas, que configuran distintos espacios y plazuelas, recuerdan a las teorías urbanísticas de Theodor Fischer. En muchísimos planes urbanísticos, tanto generales como de barrios y complejos residenciales como el de Gmindersdorf, en el que colaboró Taut, Theodor Fischer había planteado una y otra vez, con una concepción artística del urbanismo, la ruptura de los ejes, la configuración asimétrica, la caracterización individualizada de las construcciones y de la creación de espacios en correspondencia con la topografía, y el movimiento en el espacio. En las *Seis conferencias sobre urbanismo*, Fischer criticaba la planificación a golpe de regla, la construcción axial de geometría rígida, y exigía como «quintaesencia de todo urbanismo»<sup>6</sup> la creación de calles y espacios habitables para el hombre.

Todo esto es también discernible en Taut, y es en parte repetido literalmente en sus escritos. Así, por ejemplo, Taut escribe, acerca del complejo residencial en forma de herradura, que las casas deberían alinearse «según lo permita la pertinente adecuación del complejo a las elevaciones y depresiones del terreno, de manera semejante al modo en el que una masa de hombres de igual condición se agrupa sobre un terreno en el que tiene libertad para moverse sin ninguna constricción. Como se puede ver, esta concepción está en las antípodas de la uniformidad y de la disciplina militar»<sup>7</sup>. Con esto, Taut se rebelaba, igual que Fischer, contra la «aburrida disposición lineal trazada sobre montañas y valles, [...] la búsqueda de representación en los ejes, la simetría y la autoridad barroca». Como a mediados de los años veinte se había criticado con virulencia la expresión «antidemocrática» de los ejes y la simetría en algunas revistas de arquitectura, los discípulos de Fischer se caracterizaron por asumir el papel de defensores de una forma arquitectónica asimétrica y anti-axial<sup>8</sup>.



Bruno Taut en Magdeburgo

1 Bruno Taut, «Ansprache zur Eröffnung der Taut-Ausstellung in Istanbul am 4.6.1938», en Akademie der Künste (Ed.), *Bruno Taut 1880-1938*, Berlín 1980, p. 260. La relevancia de Bruno Möhring, con quien Taut había trabajado en primer lugar, y de Alfred Messel, de cuyas casas de residencia para trabajadores aprendió Taut, es de algún modo sobrevalorada por Tilmann Buddensieg, cfr. Buddensieg, «Bruno Tauts Versuche einer gemeinschaftsbildenden Architektur», en *Neue Heimat* 1980, Heft 5, pp. 48-53, 98-100.

2 Theodor Fischer, «Was ich bauen möchte», en *Der Kunstwart* 1906, 1. Oktoberheft, pp. 5-6, reimpresso en Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer-Architekt und Städtebauer 1862-1938*, Berlín 1988, pp. 332-334.

3 Theodor Fischer, *Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart*, Stuttgart 1903, p. 22; cfr. Nerdinger, Fischer (véase *supra*, nota 2), p. 36, 92 y ss.

4 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, discurso 5, citado según Karl Schlechta (Ed.), Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. 2, Munich 1966, p. 284.

5 Cfr. Bruno Taut, «Neue und alte Form im Bebauungsplan», en *Wohnungswirtschaft* 1926, Heft 24.

6 Nerdinger, Fischer (véase *supra* nota 2), p. 36; Theodor Fischer, *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, Stuttgart, 1920.

7 Bruno Taut, «Neue und alte Form im Bebauungsplan», en *Wohnungswirtschaft* 1926, Heft 24, p. 198. La cita siguiente está tomada del mismo lugar.

8 Cfr. Winfried Nerdinger, «Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik», en Romana Schneider y Wilfried Wang (Eds.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Stuttgart 1998, pp. 87-100.

Pero Taut, precisamente siguiendo un lema de Theodor Fischer, «el urbanismo es expresión de la vida»<sup>9</sup>, fue más allá que su burgués maestro al pretender transformar en arquitectura el nuevo sentimiento de comunidad con su complejo en forma de herradura: «Concebimos, por el contrario, a la masa colectiva como un ser viviente, que no sigue de manera inflexible las órdenes, sino que lleva en cada miembro individual la conciencia colectiva, y que, como consecuencia de ello, está vivo en cada uno de nosotros»<sup>10</sup>. Taut señaló que la cualidad peculiar del complejo urbanístico era por tanto «la relación de un miembro respecto de los demás, por lo que la corriente vital debe alcanzar al todo en sus grupos y partes». Es decisiva «la expresión del movimiento, de la transición entre filas y grupos. Ciertamente, también habrá en esta concepción calles interceptadas por los muros de las casas; pero no hay ningún *point de vue*, ningún punto de vista tal que uno deba situarse en un lugar determinado, calculado a propósito para que sea el más hermoso, y desde el cual se deba contemplar el conjunto y, especialmente, fotografiarlo».

El logro especial del urbanismo de Bruno Taut consiste en haber expresado la «exigencia social» de la igualdad de los habitantes no como la mayoría de los otros arquitectos de *Das Neue Bauen* [La Nueva Construcción], a través de un urbanismo lineal, nivelador, pero en último término esquemático, sino a través del movimiento de filas asimétricas, cuyo pulso anima a todo el complejo residencial como si éste fuera un ser vivo que respira. Como para Taut este «ser que respira» era el portador de la idea colectiva, él intentó —al menos en el complejo en forma de herradura— superar, aunque fuera de manera simbólica, la fluidez del movimiento, para transmitir, junto a la igualdad, la expresión arquitectónica de la solidaridad. La delimitación del complejo respecto a la calle principal mediante el «frente rojo» de los muros de las casas, la puesta en escena que dirige la mirada hacia el blanco mundo de la comunidad solidaria dentro de la herradura y la refinada integración de las viviendas individuales, que destacan por su asimetría, con el conjunto del grupo de viviendas en el patio de la herradura son maneras deliberadas de escenificar arquitectónicamente la solidaridad<sup>11</sup>. El credo de Taut en la «colectividad como factor creador de estilo»<sup>12</sup> se lleva a la práctica de forma arquitectónica en la urbanización en forma de herradura como una nueva forma de «arquitectura descriptiva».

El «juego de simetría y asimetría»<sup>13</sup>, que infunde vida a todo el conjunto urbanístico, es un motivo fundamental en todos los proyectos de Taut. En el transcurso de su vida Taut intentó, en variantes siempre nuevas, infundir vida a edificios y complejos residenciales, convertirlos en «formas que respiran», a través de la desviación de la geometría rígida, a través de pequeños cambios en el cálculo de las formas o de «desplazamientos»<sup>14</sup> en el plan de la construcción. Fiel a su lema, que eligió muy pronto, «principiis obsta»<sup>15</sup>, que él entendía de modo un tanto idiosincrático como «oponte a los principios», desarrolló en cada uno de sus diseños y en cada uno de sus complejos residenciales espacios nuevos, creados según las exigencias concretas y la ubicación específica, ya que él, como Fischer, consideraba «los obstáculos naturales (como) la ayuda más valiosa para el arquitecto»<sup>16</sup>.



Bruno Taut, Martin Wagner, Complejo Residencial Hufeisen, Berlín, 1925-1931

A pesar de ello, se pueden indicar una tipología<sup>17</sup> a grandes rasgos y algunos elementos estructurales que le son característicos, como por ejemplo la apertura de los bloques de construcción, la promoción de la calidad de la vivienda mediante el uso de colores, el diseño y empleo de los espacios intermedios como «espacios para el disfrute exterior»<sup>18</sup> o la distinción «holandesa»<sup>19</sup> entre el lado de la calle y el del patio. Pero, en último término, los complejos residenciales, desde *Falkenberg y Reform* hasta *Carl-Legien* u *Orkel-Tom* son «seres orgánicos» independientes, con una configuración única e intransferible. La magnitud de Taut como arquitecto urbanista, que levantó más de 10.000 viviendas para la GEHAG, se basa en que no esquematizó ni restringió sus planes de construcción ni el lenguaje de las formas modernas bajo la presión del coste o de la racionalización, pero, a pesar de ello tampoco acabó como la mayor parte de sus colegas modernos haciendo rígidas construcciones seriales, sino que

9 Theodor Fischer, *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, Stuttgart 1920, p. 12.

10 Bruno Taut, «Bebauungsplan» (ver nota 7), p. 198. Del mismo lugar proceden también las citas siguientes.

11 Cfr. el análisis de Buddensieg, *Tauts Versuche* (ver nota 1).

12 Bruno Taut, «Genossenschaftsarchitektur», en *Wohnungswirtschaft* 1926, Heft 1, pp. 12-14, y, del mismo autor, «Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus», en *Der Aufbau* 1926, p. 106; cfr. la crítica de Fred Forbat, «Wohnform und Gemeinschaftsidee», en *Wohnungswirtschaft* 1929, Heft 10/11, pp. 143 ss.; la deducción de una nueva colectividad arquitectónica de Messel en Buddensieg, *Tauts Versuche* (ver nota 1), p. 48 y ss.; cfr. también Winfried Nerdinger, «Politische Architektur», en Ingeborg Flügge y Wolfgang Jean Stock (Eds.), *Architektur und Demokratie*, Stuttgart 1992, pp. 10-31.

13 Manfred Speidel (Ed.), *Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880-1938*, Berlín 1995, p. 99.

14 Cfr. Bruno Taut, *Architekturlehre – Grundlagen. Theorie und Kritik aus der Sicht eines sozialistischen Architekten*, ed. por Tilmann Heinisch y Goerd Peschken, Hamburgo y Berlín 1977, p. 39 y ss.

15 Cfr. Speidel, *Taut* (ver nota 13), p. 40.

16 Bruno Taut, «Der Aussenwohnraum», en *EINFA*, 2 (1931), Heft 4, pp. 2-4.

17 Cfr. Speidel, *Taut* (ver nota 13), pp. 212-227.

18 Bruno Taut, «Aussenwohnraum» (ver nota 16).

19 Rolf Bothe, «Erker, Balkons und Loggien und die Bedeutung des 'Aussenwohnraums' bei Bruno Taut», en *Neue Heimat* 1980, Heft 5, pp. 38-47.



Casa de Bruno Taut en Dahlewitz, Berlín, Wiesenstrasse 13, 1926-27. Despacho en la planta superior. Foto W. Brenne, 1997

consiguió crear complejos residenciales acerca de los cuales Julius Posener pudo decir con razón, en una fecha tan tardía como 1988, que «hasta hoy no se ha hecho una arquitectura residencial tan buena como la suya»<sup>20</sup>.

Cómo alcanzar calidad arquitectónica con los medios de la arquitectura moderna era una cuestión de la que Taut se fue ocupando también teóricamente de forma progresiva, y que intentó formular en múltiples publicaciones, desde *Bauen – Der neue Wohnbau*, pasando por *Die neue Baukunst*, hasta *Architekturlehre*. Ya en 1927, en *Bauen*, Taut se distanció de los modernistas, para quienes la racionalización, normalización o «manufactura industrial de las viviendas» se había convertido en «un verdadero grito de guerra»<sup>21</sup>, así como de los guardianes de la patria al estilo de Schultze-Naumburg, que sólo encontraban la belleza en el retorno al pasado. Frente a estas dos tendencias, Taut se distinguió por plantear cómo el patrimonio y la tradición podían estudiarse con una visión de futuro. A propósito de los enormemente influyentes *Estudios culturales* de Schultze-Naumburg, en los cuales se oponía una arquitectura antigua y bella a una arquitectura nueva y fea, Taut aclaró: «Una gran deficiencia en el pensamiento: el más hermoso pasado no puede ser hecho de nuevo presente, los contraejemplos de Schultze-Naumburg eran todos genuinamente presentes, surgieron a la par que toda la fealdad, y es a partir de ellos, y no del pasado, desde donde debería desarrollarse lo siguiente»<sup>22</sup>. Respecto a Schinkel, Taut subrayó: «La tradición consiste [...] no en cierta dependencia servil de características formales de los tiempos pretéritos, sino en la propia continuidad de la arquitectura viva»<sup>23</sup>. «Continuidad de la arquitectura» quiere decir aquí que para Taut, al contrario que para los defensores de la arquitectura «internacional», uniformadora a escala mundial, la procedencia específica ha de ser muy tenida en cuenta. Según Taut, el nuevo movimiento arquitectónico, a pesar de ser «semejante en esencia, como todos los estilos de construcción antiguos lo fueron, era también nacional, pues está matizado por la tierra en la que se desarrolla, cuyo clima en parte explica también sus rasgos, como ocurre especialmente en Francia»<sup>24</sup>.

En la publicación *La nueva arquitectura en Europa y América*, que publicó simultáneamente en inglés y en alemán en 1929 como un «ensayo de una fundamentación histórica y social del contenido de la arquitectura actual»<sup>25</sup>, Taut avanzó un paso más y se opuso con palabras drásticas a un «estilo mundial» internacional. Consideraba que la «racionalización e industrialización» se habían convertido entretanto en «el dogma oficial de la nueva arquitectura», y temía que sus «expresiones formales impregnaran el mundo entero como una sutil infusión»<sup>26</sup>. La «presión del estilo europeo» y las «cadenas del formalismo» de los modernistas eran para Taut tan sólo uno de los aspectos que conducían al internacionalismo. El otro era el «delirio individualista» que por todas partes en el mundo conducía a construir pequeñas viviendas individuales y con ello, incluso, al «estéril esquematismo de una porquería internacional»<sup>27</sup>. Taut rastreó los «delirios sentimentales y románticos» de las ínfulas de la arquitectura individualista hasta sus raíces al explicar que «las cuestiones de gusto son cuestiones sociales», es decir, el gusto se construye en el seno de determinadas condiciones económicas y sociales. La tarea del arquitecto consiste, por tanto, en educar a los residentes estéticamente a través del «buen uso»<sup>28</sup> de una determinada vivienda, y con ello, al mismo tiempo, «conducirle a una mejor inserción en su entorno y en sus relaciones mutuas». Si el arquitecto cumple

20 Julius Posener, *Bruno Taut – Eine Rede zum fünfzigsten Todestag*, Berlín 1989, p. 40.

21 Bruno Taut, *Bauen – Der neue Wohnbau*, Berlín 1927, p. 13.

22 Bruno Taut, *Bauen* (nota 21), p. 26.

23 Bruno Taut, *Bauen* (nota 21), p. 31.

24 Bruno Taut, *Bauen* (nota 21), p. 52 y ss.

25 Bruno Taut, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart 1929, 2ª edición Stuttgart, año desconocido, p. 63.

26 Bruno Taut, *Baukunst* (nota 25), p. 67.

27 Bruno Taut, *Baukunst* (nota 25), p. 54.

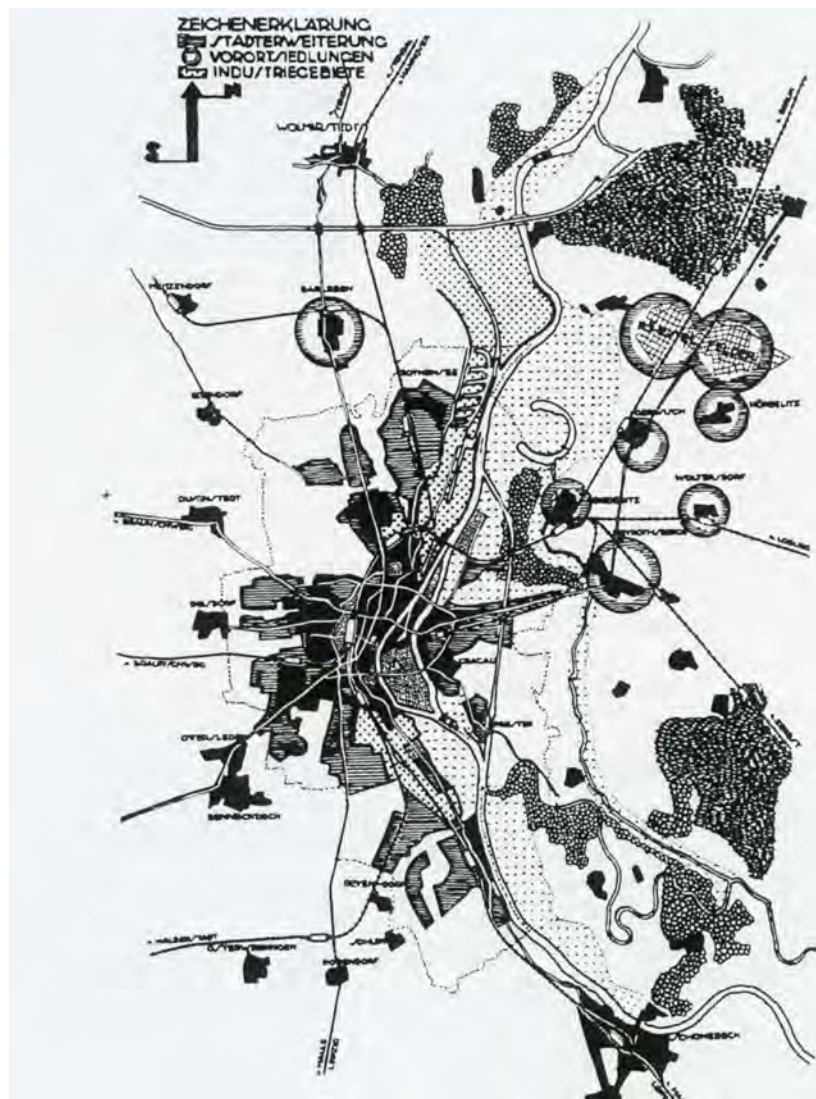
28 Bruno Taut, *Baukunst* (nota 25), p. 7.

esta función «ética y social», entonces la arquitectura se convierte en «creación de nuevas formas sociales».

Taut intentó presentar de manera sistemática en *Teoría de la arquitectura*, su investigación teórica de mayor envergadura, compuesta en el exilio, los temas de «arquitectura y sociedad», «tradicción y modernidad» y «calidad de la arquitectura moderna», que ya se hallaban presentes en sus ensayos y publicaciones compuestos en Alemania. Toda la obra se circunscribe en último término a variaciones diversas sobre un mismo lema: «la arquitectura es el arte de la proporción»<sup>29</sup>. El hecho de que esto suene como algo más bien formalista, y bastante poco social(ista), y de que la proporción en Taut no se entienda en el sentido de relaciones mensurables, sino casi de modo tautológico, pero en el fondo indefinible, como «arte», hace que hasta ahora su *Teoría de la arquitectura*, cuando no ha sido directamente ignorada, haya sido considerada más que nada como una especie de repositorio de citas<sup>30</sup>.

La pregunta sobre «qué es la arquitectura» figura, igual que su respuesta, «proporción», al comienzo del tratado. En el siguiente capítulo, «Proporción», Taut se distancia de la representación «primitiva» de la proporción, caracterizada por ser el dominio de las longitudes, pues en el caso de la arquitectura no se trata de dimensiones, sino de superficies y espacios y de su percepción en el transcurso de los días y estaciones del año. Por eso los sistemas de proporciones fijas, como los de Berlage o Le Corbusier, le parecen inutilizables. En vez de concluir con una definición, Taut concluye afirmando que «sólo en la praxis de la construcción (y) del dibujo en el estudio»<sup>31</sup> se pueden encontrar puntos de apoyo seguros sobre los «fenómenos y síntomas» en los que se presenta la proporción, y que «ofrecen una base para traerla a la vida». Como la base de la arquitectura consiste en técnica, construcción y función, estos tres «medios auxiliares» son explorados en los siguientes capítulos. En cada ocasión, Taut llega a la conclusión, que por sí sola no conduce a la arquitectura, de que la proporción es aquello que «hace que algo sea hermoso». Dicho de otro modo: sólo a través de la proporción (esto es, tautológicamente: a través del arte) la forma de la técnica, de la construcción y de la finalidad se convierte en una forma artística. En los dos capítulos siguientes, «Calidad» y «Relación con la sociedad y con las demás artes», se citan cada vez más ejemplos históricos y se invocan las grandes revoluciones culturales, pues el «auténtico arquitecto» del presente es para Taut un «camarada de todos aquellos [...] que en épocas antiguas trabajaron por una nueva cultura y buscaron nuevas formas arquitectónicas»<sup>32</sup>.

La argumentación de Taut en *Teoría de la arquitectura* se mueve en círculos, y prescinde de definiciones precisas, pero este método, que no resulta fácil para el lector, se corresponde exactamente con el contenido: uno sólo puede acercarse al arte, pero no capturararlo: «El pez capturado en la red [...] está condenado a muerte»<sup>33</sup>. La meta, a pesar de todo, está clara: Taut quería fundar la arquitectura moderna sobre la base de la tradición, e indicarle el camino hacia el arte. Igual que en los tratados de arquitectura clásicos de Alberti, Vignola o Palladio, en los que el buen ritmo, la proporción, ocupa el lugar central, Taut pretendía refundar la arquitectura moderna en la proporción, entendiéndola no ya como una relación entre partes y medidas, sino como una forma artística viva, que se transforma constantemente, como la vida misma. Por eso el arquitecto, igual que un artista, debe tantear sus composiciones, porque «la proporción no se puede imponer, y tampoco ella impondrá nada»<sup>34</sup>. En oposición a los ejes rígidos y a la simetría total, que es analizada en un extenso excursus histórico,



Bruno Taut, Konrad Rühl, Plan Regulador General de Magdeburgo, 1923

29 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 37.

30 El propio Julius Posener (nota 20), que se dedicó con todo detalle a la teoría de la arquitectura, se mantuvo a una distancia irónica.

31 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 64.

32 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 192.

33 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 60.

34 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 154.



Bruno Taut y Erica en su casa Senshinte, Shorinzan en Takasaki, ca. 1935

la arquitectura moderna ha de adaptarse a la vida de una manera «elástica». En último término, en la vida no rigen las reglas, sino las «excepciones», que el arquitecto ha de estudiar de nuevo una y otra vez, de manera individualizada, para después integrarlas en un «orden armónico».

Al entender la arquitectura como un proceso en flujo dentro de un sistema en continua transformación, Taut se opuso con especial dureza a todos los intentos de los modernos de convertir en dogma los fenómenos particulares o las excepciones: los bocetos hechos de tablas, de líneas matemáticas para la luz, de líneas curvas para la cocina, o la orientación según la luz solar eran para Taut «aberraciones» de los funcionalistas y racionalizadores, contra las que él sostenía la «relatividad»<sup>35</sup> y la multiplicidad de la vida. Se mofaba con sorna de la arquitectura finalista<sup>36</sup> predicada por Gropius o Haesler, que él definía como irremediablemente «cegada por el sol» debido a su orientación; el concepto de Le Corbusier de una máquina para vivir le parecía «directamente un chiste»<sup>37</sup>; le parecía que las líneas fluidas de Mendelsohn disolvían el edificio y constituían «su muerte irrevocable»<sup>38</sup>; y describía la inspiración en la forma de coches, barcos y aviones, pero también en las «formas de la naturaleza» a la manera de Häring como un «naturalismo [...] de segunda mano»<sup>39</sup>. Según su manera de pensar, cualquier forma de esquematismo desacreditaba a la arquitectura moderna, y por eso él mismo se esforzaba incansablemente para hacer concordar sus creaciones con las innumerables y cambiantes exigencias de la vida<sup>40</sup>.

Los ejemplos históricos, que tienen un papel central en *Teoría de la arquitectura*, no son para Taut modelos que se puedan copiar, o cuyas reglas se puedan aprender sin más, sino que son «concep-

tos» que han de ser transmitidos de forma viva de generación en generación, y que han de ser refinados una y otra vez. La historia no le proporcionaba ningún manual de instrucciones, sino ejemplos de los cuales se puede aprender cómo la región, la tradición, el clima y el «temperamento» de un pueblo producen formas y tipos característicos, que después permanecen con vida durante largos periodos de tiempo. Taut consideraba esta «continuidad» como una «ley fundamental de la arquitectura»<sup>41</sup>. Sólo «la consideración de los requisitos especiales de un territorio» puede dar lugar a una arquitectura duradera, «los tipos actuales obliteran las diferencias locales y se expanden por toda la tierra, pero su vida no es de larga duración»<sup>42</sup>. En esto también Taut está cerca de su maestro Fischer, quien en 1928 había dicho: «Del internacionalismo no nacerá nada, pero lo regional sí puede llegar a ser internacional»<sup>43</sup>. Tomando como ejemplo la investigación y el diseño que hizo Taut de la vieja plaza del mercado en Senftenberg y el plan para un forum pedagógico en la misma ciudad podemos observar bien la cuidadosa contraposición con el espacio urbano tradicional en la construcción de un complejo destinado a uso académico conseguida a través de una sucesión diferenciada de espacios, y del diseño de edificios angulosos y a diferentes niveles.

En un discurso que pronunció poco antes de su muerte, Taut se refirió al tiempo que pasó junto a Fischer, y a sus primeros encargos, con los que aprendió «por un lado, a adaptarse a la vieja tradición constructiva, y por el otro, la disolución arquitectónica de las tareas de la industria moderna»<sup>44</sup>. Retrospectivamente, veía que ambas tendencias habían determinado su obra, aunque en distinta medida en cada una de las diferentes etapas de su vida. Con todo, la «síntesis entre la antigua tradición y la moderna civilización» había de ser la meta. Síntesis semejantes recorren también su trabajo, desde el patio romboidal de la urbanización en forma de herradura, que ideó inspirándose en el tipo de construcción del «Hüsung» tradicional de la región de Altmark, pasando por la decoración de interiores de la Villa Hyuga con elementos japoneses y modernistas, hasta la adaptación de muros de piedra bizantinos y de tipologías de construcción turcas en los proyectos de los últimos años de su vida.

La calidad de la arquitectura moderna se habría de forjar, según Taut, en un largo proceso a partir de la tradición, la industria, la topografía y los materiales, así como del «buen uso» y de la colectividad social. Sólo así podía surgir poco a poco una nueva forma de construir, pues «un gran árbol ha de tener raíces profundas»<sup>45</sup>. Por el contrario, las formas puramente exteriores, el estilo personal, el esquematismo y los dogmas distorsionaban la razón de ser de la arquitectura moderna, y sólo conducían a la «trivialidad constructiva»<sup>46</sup>. Así, Taut se opuso a las modas arquitectónicas y a la autopromoción comercial de los arquitectos de la jet set y de los medios de comunicación. Precisamente por eso continúa siendo un arquitecto tan importante hasta el día de hoy.

35 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 141.

36 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 141.

37 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 70.

38 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 47.

39 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 46.

40 Ya en 1929 escribió Taut: «Es bien fácil ser 'moderno' hoy en día. Basta con deshacerse de todo lo que anteriormente daba tanto trabajo al arquitecto en la fachada, poner un techo plano y listo, ya está la trivialidad construida. Si la impresión resulta demasiado estúpida, se trazan un par de líneas horizontales con la regla. Pero cuando se quiere hacer algo especialmente interesante, se agarran algunos motivos de barcos de vapor de algún manual de esos sobre 'La belleza de

la técnica'. [...] Y como esas partes del barco de vapor están pintadas de blanco, va de suyo que también han de permanecer en color blanco en los edificios.» Bruno Taut, «Krisis der Architektur», en *Wohnungswirtschaft* 1931, Heft 8, pp. 105-107.

41 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 61.

42 Bruno Taut, *Architekturlehre* (nota 14), p. 183.

43 Theodor Fischer, en *Das Kunstblatt* 1928, p. 45.

44 Bruno Taut, «Ansprache» (nota 14), p. 260. De aquí está tomada también la cita siguiente.

45 Bruno Taut, «Ansprache» (nota 1), p. 260. Atatürk sobre la juventud.

46 Bruno Taut, «Krisis» (nota 40), p. 105.