

La Cadena de Cristal –Die Gläserne Kette– fue un grupo expresionista de la Alemania de entreguerras liderado por Bruno Taut. Entre 1919 y 1920, Taut y otros doce arquitectos intercambiaron por correspondencia escritos y dibujos que posteriormente se publicaron en la revista *Frühlicht*. Cada miembro del grupo tenía un seudónimo propio: Bruno Taut (con el seudónimo de «Glas»), Max Taut (sin seudónimo), Wilhelm Brückmann («Berxbach»), Alfred Brust («Cor»), Hermann Finsterlin («Prometh»), Paul Goesch («Tancred»), Jacobus Goettel («Stellarius»), Otto Gröne, Walter Gropius («Mass»), Wenzel Hablik («W.H.»), Hans Hansen («Antischmitz»), los hermanos Hans («Angkor») y Wassili Luckhardt («Zacken») y Hans Scharoun («Hannes»). En las cartas, liberados de los límites de la factibilidad, los miembros del grupo describen sus visiones de una sociedad ideal y de una arquitectura benéfica. A continuación, reproducimos una breve selección de algunos de estos textos.

la cadena de cristal

BRUNO TAUT ET AL.

TRADUCCIÓN Y SELECCIÓN JUAN CALATRAVA



BRUNO TAUT (GLAS)

24 DE NOVIEMBRE DE 1919

Queridos amigos,
Quiero haceros la siguiente propuesta. Hoy casi no hay nada que construir y, cuando surge la oportunidad, se trata de una actividad de mera subsistencia. ¿O es que alguno de vosotros es lo bastante afortunado como para encontrarse trabajando en un buen encargo? Mi rutina diaria me pone enfermo y lo mismo os ocurre, básicamente, a todos vosotros. Y, de hecho, es bueno que no se esté construyendo nada hoy. Las cosas podrán madurar, recobramos nuestras fuerzas y, cuando la actividad constructiva comience de nuevo, tendremos claros nuestros objetivos y seremos lo bastante fuertes como para proteger nuestro movimiento de la desgana y la degeneración.

¡Seamos, de manera consciente, «arquitectos imaginarios»! Pensamos que sólo una revolución total puede guiarnos en nuestra tarea. Nuestros conciudadanos, incluso nuestros colegas, ven con razón en nosotros las fuerzas de la revolución. ¡Rompeamos y socavemos todos los principios anteriores! ¡Abono! Somos el brote en un humus fresco.

La personalidad individual desaparecerá al abordar una más alta tarea —si la arquitectura reaparece, el maestro constructor será anónimo.

Puedo ver el comienzo de ello en nuestra tendencia a unirnos y fundirnos como una célula, sin preguntar: ¿quién hizo esto? Al contrario, la idea existe en el terreno de la alegría final, remota y autónoma. El objetivo de mi propuesta es potenciar esta unidad existente. Y esta propuesta es la siguiente.

De manera informal y de acuerdo con sus inclinaciones, cada uno de nosotros dibujará o escribirá a intervalos regulares aquellas de sus ideas que desee hacer participe a nuestro círculo y enviará una copia a cada miembro. Se establecerá así un intercambio de ideas, preguntas, respuestas y crítica. Además, cada contribución irá firmada con seudónimo. La simpatía mutua en el seno del círculo y el uso de un lenguaje conciso dificultará la comprensión por parte de los ajenos al mismo. Debemos estar de acuerdo en no revelar nada a ojos incapaces de comprender. Cualquier propuesta de ampliar el círculo o de expulsar a algún miembro del grupo debería surgir de las propias contribuciones. Un solo voto bastará para la expulsión, salvo que todos los demás miembros expresen su opinión contraria en sus siguientes cartas.

¡Seamos un imán, el núcleo nevado de un alud! Si nada resulta de esta idea, si yo mismo me engañara, al menos será un bello recuerdo para cada uno de nosotros.

A propósito: quien abandone el grupo antes del final de su actividad estará obligado a devolver, a mí mismo y a los demás miembros, todas las contribuciones acumuladas o a destruirlas.

Si estáis de acuerdo, podéis firmar y enviarme la respuesta lo más pronto posible, junto con el seudónimo que deseéis utilizar. Os haré saber de inmediato el resultado y nos pondremos en marcha.

Con saludos de color y cristal,
Glas

BRUNO TAUT (GLAS)

19 DE DICIEMBRE DE 1919

Amigos,

Todos han expresado su acuerdo excepto Adolf Behne. Alberga sobre el objetivo principal del proyecto dudas que yo personalmente no comparto. Pero, aún si no estuviera en lo cierto, quizás preferiría ser un marginal como escritor. Sin embargo, no tiene nada contra nuestra causa. También Gropius ha expresado dudas, pero nos ha comunicado su buena voluntad. El resto, sin excepción, se ha adherido al proyecto con entusiasmo. Hermann Finsterlin ha escrito una bella carta en la que sopesa mi idea de «fusión» y, si le he entendido bien, recalca su preferencia por la individualidad. Quiere ser un mago más que un médium, le agrada lo que vamos a hacer, pero no quiere ver la libertad individual eliminada. Nada más lejos de mi pensamiento. Más bien pienso en un gran incendio que despediría toda clase de llamas y chispas. Podemos ser magos sólo si somos médium de las fuerzas primarias. Hablik ha comunicado su adhesión entusiasta, pero está en contra de los seudónimos. Como cualquier otra cosa, éste es un asunto que podemos discutir francamente. Dentro de una trama de cooperación, todo debería dejarse a la libre voluntad de los individuos.

¡Comencemos, pues, amigos! Las noches de Navidad tendrán, quizás, un aura feliz para algunos de nosotros.

Los nombres y direcciones son:

Seudónimo	Nombre y localidad
Anfang	Cari Krayl, Tuttlingen
Tancred	Paul Goesch, Berlín-Friedenau
Hannes	Hans Scharoun, Intersburg
Mass	Walter Gropius, Weimar
Stellarius	Jakobus Góttel, Colonia

Antischmitz	Hans Hansen, Colonia
W.H.	Wenzel Hablik, Itzehoe
«kein Name»	Max Taut, Berlín
Berxbach	Wilhelm Brückmann, Emden
Prometh	Hermann Finsterlin, Schönau bei Berchtesgaden
Zacken	Wassili Luckhardt, Berlín-Charlottenburg
Angkor	Hans Luckhardt, Berlín-Charlottenburg
Glas	Bruno Taut, Berlín

Deberíamos escribir o dibujar nuestras ideas en una hoja de papel de calco de tamaño adecuado y enviar una copia fotostática a cada miembro —doce copias, por tanto.

Otra petición: me han solicitado que escriba un texto sobre arquitectura para el anuario S. Fischer *Die Ehreung*, que publica poesía y artículos sobre arte. La edición del año pasado tuvo siete reimpresiones, por lo que cabe esperar que el texto tendría un considerable impacto. He sugerido al editor, Alfred Wolfenstein, que mi artículo podría ir ilustrado con una serie de grabados lineales, que serán tanto más efectivos cuanto que el libro no tendrá ninguna otra ilustración. Quiero esparcir a lo largo del texto pequeños dibujos a pluma (de unos 10 x 10 cm) y os pido que, si lo deseáis, me enviéis alguno lo más pronto posible. Escribid vuestro nombre directamente sobre el dibujo si queréis que la autoría sea conocida; también podéis incluir breves comentarios explicativos.

La «Bauerei» vive,
Vuestro
B. Taut

WASSILI LUCKHARDT (ZACKEN) SIN FECHA

Estas líneas no deben ser consideradas como un elegante y meditado programa artístico. Quiero hablar, simplemente, sobre sentimientos y humores que he experimentado mientras trabajaba y hacía otras cosas. Como resultado de ello, están completamente entremezclados.

Paseando por los bosques de Turingia, a menudo me he detenido sobre la cima de alguna elevación contemplando las colinas llenas de abetos. Miles y miles de copas de árboles, unidas en vastas áreas y cubriendo distantes colinas, parecían subir en ángulos rectos hacia el cielo, proclamando cada árbol, en su empuje hacia arriba, la fuerza impulsora de su crecimiento.

Y algo parecido me ocurría en un campo de maíz maduro, con el viento soplando sobre millones de mazorcas que oscilaban y rozaban unas contra otras. En esta ondulación, me parecía que me era revelado un trozo de infinitud.

Cuando, después de pasear por las dunas, de repente el mar se extiende frente a ti; cuando miles y miles de blancas crestas de espuma avanzan majestuosamente hacia la orilla con regularidad y siempre en la misma dirección, ¿puedes acaso no sentir el pulso de la naturaleza? Para mí, lo llamativo en tales fenómenos naturales es la conciencia de esa gran unidad en la naturaleza, que se muestra al ojo como la suma de todos esos infinitos motivos singulares de tipo homogéneo o similar, reducibles todos a uno y a la misma perceptible ley del movimiento.

¿Pueden los edificios evocar la impresión de estos sentimientos en la naturaleza? Recuerdos de algo así venían a mi mente en el gran Zirkustheater de Poelzig, en Berlín, que me parece una tentativa, ya sea consciente o inconsciente, en esta dirección. Una vasta multitud de conos cuelgan bajo la gran cúpula, creándose una impresión de disolución e infinitud gracias al resplandor de pequeños bulbos de luz en cada cono. La columna de luz en el *foyer*, que crece hacia arriba y finalmente se disuelve bajo el techo en una profusión de nervios en abanico, parece también un paso en esta dirección. Por supuesto, este ejemplo era para mí sólo uno de los muchos modos de lograr esa gran meta que consiste en evocar una imagen del cosmos en arquitectura y que es más directa, más inmediata y más comprehensiva que todo lo previamente

realizado. Aquí reside, en mi opinión, el comienzo y el final de la gran idea arquitectónica que queremos crear.

Estoy seguro de que, para la mayor parte de vosotros, esto que escribo son meros lugares comunes, pero no hay razón para no confiarlos al papel.

Y ahora, algo diferente. Ante mí tengo una geoda de cristal salida de la corteza de la tierra. Muchas, muchas pirámides y formas prismáticas han crecido, por así decirlo, a partir de la corteza de la tierra irradiando en la luz del sol. Son variadas en tamaño y en forma, pero cada una de ellas está construida según una misma ley constructiva. ¿No tenemos ya aquí la impresión de una creación arquitectónica, no parecen pedir estas estructuras la mano creadora del hombre para formar una entidad llena de significado más allá del caos de estas formas elementales?

¿Acaso no es posible, volviendo a las formas originales, llegar a los elementos arquitectónicos básicos que, en su invisible poder de expresión, podrían suscitar la impresión de una creación surgida de la tierra? Después de todo, las piedras, las plantas, etc., están formadas de cristales primigenios. Mis impresiones de la naturaleza tal como las describí al principio derivan, ciertamente, de fenómenos de movimiento. Pienso que toda obra de arte, la arquitectura incluida, que tiende a representar formas básicas, debe igualmente soportar tal movimiento. Con el «panta rei» está todo dicho. Me viene a la mente un dibujo arquitectónico de Taut en el que una resplandeciente catedral-estrella avanza rotando a través del universo. Es maravilloso.

Imagino que en un edificio situado libremente en un entorno natural las masas no se alzarían pasivamente unas al lado de otras, sino que unas presionarían contra otras y se interpenetrarían con poderosos y dinámicos movimientos y con diferentes empujes y choques (como, por ejemplo, en los cuadros de Feininger). Sin embargo —y esto me parece importante— al final todo queda contrapesado y en equilibrio. Es decir, a cada movimiento se opone un contramovimiento de igual fuerza, de forma que un estilo de construcción no puede amenazar con eliminar a otro. Quizás exista un centro de gravedad ideal en edificios de este género. Me gustaría conocer vuestras opiniones al respecto.

Serie *Las fuerzas encontradas* [Schaffende Kräfte], 1909, aguafuerte sobre papel



HANS HANSEN (ANTISCHMITZ) FEBRERO DE 1920

Un arquitecto libre es aquél que es libre de trabajar para un cliente tal que pueda ejercer su «libertad» como arquitecto. No existen actualmente arquitectos libres. Pero miles de arquitectos se consideran a sí mismos como tales. A pesar del irreflexivo uso de la palabra «libertad», no sólo son sirvientes de quienes les pagan sino que, en su libertad, ni siquiera mandan sobre quienes ejecutan sus planos e ideas. Cuando, con una enorme inversión de energía, los arquitectos logran establecer su preeminencia, ésta se convierte en el más vacío dominio sobre sus clientes. Todo arquitecto conoce la verdadera extensión de esta libertad y sabe que es una forma de esclavitud y dominio que se disfraza de diversas formas.

No creo que quien es un siervo en cuerpo pueda ser libre en espíritu. Ni tampoco pienso que pueda existir libertad en una actividad en la que quienes transponen la libertad a la realidad son igualmente siervos. Así pues, hoy no tiene sentido hablar de la libertad del arquitecto.

Como todas las cosas vivas, la arquitectura no es algo que exista por sí mismo, que encuentre su realización en sí misma. Pertenece —como elemento necesario— al conjunto del mundo, a la totalidad de una cultura. Es la manifestación física de una esencia que encuentra su expresión simultáneamente en cultura, política y religión. Sin embargo, en el mundo visible lo físico lleva a lo espiritual. La manifestación física perdura incluso cuando el espíritu creador ha cambiado. La arquitectura es el eslabón entre mente y cuerpo. Crea las estructuras y traduce las informes creaciones de la mente a imágenes concretas. A este respecto, es posible que la arquitectura sea libre y soberana en la tierra como servidora del espíritu, pero no libre en el sentido de la seudolibertad y la arbitrariedad de lo individual.

El Bauhof asume un desarrollo futuro que se justificará a sí mismo no sobre las bases del beneficio sino sobre la lógica natural de las demandas humanas racionales.

En esta nueva era no existirán arquitectos libres, privados. La arquitectura gozará de una valoración demasiado alta como para abandonarla al despotismo de lo individual y al terror de la propiedad privada.

Fuera de la nueva soberanía investida en la arquitectura la libertad de lo individual crecerá como parte del follaje de un árbol de muchas ramas. Hablemos ahora sobre el objeto mismo.

El Bauhof es un taller y una academia de construcción, un centro de oficios y también el cuerpo administrativo de todas las actividades constructivas en un área rural o urbana. Sin embargo, como centro administrativo sería inaceptable si no fuera al mismo tiempo centro del trabajo actual. Enraizada en este complejo y desarrollándose de manera natural a partir del mismo, está la Academia de Construcción y Arte, que sería igualmente inconcebible sin relación con los talleres. Exteriormente, el complejo da la impresión de una colección de talleres y estudios agrupados en torno a patios, que a su vez están enfocados hacia un núcleo de estudios y talleres para las disciplinas individuales arquitectónicas y artísticas, con la Academia como corona central. La forma externa se corresponde a la estructura interna del Bauhof. Los estudiantes van desde los talleres de oficios a la Academia, pero manteniendo el contacto con aquéllos. Los maestros y profesores salen, igualmente, de los

talleres, y, a la cabeza del Bauhof, se encuentra el Consejo de maestros, que enseña también en los departamentos de arte y construcción. Los maestros más capaces emergerán de entre grupos de maestros elegidos y así todo el organismo crecerá conjuntamente, manteniendo sus raíces entre los trabajadores activos. Nunca se convertirá en servidor de una teoría artística o histórica.

En tanto que centro de edificación para un área particular, el Bauhof debería situarse en la posición más central posible, con conexiones con canales y líneas férreas. Los almacenes de productos de metal y madera, las calderas y depósitos, deben encontrarse junto al ferrocarril, con amplio espacio para su expansión. El conjunto del Bauhof es un organismo con una cabeza, un estómago y un corazón. La cabeza es la Academia; una multitud de brazos y de nervios es la constituida por los talleres que irradian del centro; el estómago es el puerto, y el corazón el amplio patio para edificios experimentales y exposiciones. En este nuevo tipo de centro de trabajo, la calle es simplemente acceso y ruta de abastecimiento (un centro de trabajo no es un centro de tráfico) y da forma visible al concepto mismo del taller. Es un cinturón alrededor del cuerpo interno y corre por entre los talleres de montaje, sobre algunos de los tejados de los almacenes situados entre los patios, y avanza en rampa hacia el centro para encontrar la plataforma sobre la que surge la Academia.

En tanto que escaparate y edificio representativo del complejo, la Academia se sitúa en una colina natural o formada por terrazas artificiales. Nadie puede prever qué forma tomará el edificio, y cualquier predicción que hagamos aquí sería mera fórmula. La magnificante estructura crecerá a partir del nuevo y revivificado espíritu de la artesanía racional, que se desarrollará con el Bauhof mismo. A medida que crezca la conciencia arquitectónica crecerá también el edificio y, año a año, generación a generación, el género humano construirá su propio monumento al trabajo y al conocimiento. El proceso llegará a su fin sólo cuando los constructores no tengan más problemas, más picos que escalar —o cuando toda una generación sea destruida por su torre-edificio.



Carta «Casa de artistas», 1920, heliograbado

BRUNO TAUT (GLAS)

SIN FECHA

Die Galoschen des Glücks (Los Zapatos de la Fortuna).

Un espectacular cuento filmico que se desarrolla a lo largo de 2000 años, escrito por Bruno Taut.

Notas sobre el estilo de esta producción. La película no se interrumpirá en ningún momento con espacios para títulos. Los cambios de escena tienen lugar instantáneamente o mediante mezcla gradual, surgiendo un cuadro a partir del otro. Los personajes no hablarán ni escribirán, sino que crearán, mediante pantomima y movimientos rítmicos, una riqueza de imágenes tal que parecerá una especie de reflejo espiritual surgido del movimiento y de los gestos. El conjunto del film no estará realizado, estilísticamente, en modo expresionista; la naturaleza, en él, será natural y el arte artístico. El arte en cuestión será la arquitectura, en cuanto que reflejo más puro de los impulsos espirituales. Ello quedará garantizado gracias a la participación de los llamados arquitectos fantásticos: Finsterlin, Brückmann, Goesch, Krayl, Max Taut, Scharoun, Hablik, Bruno Taut, W. y H. Luckhardt.

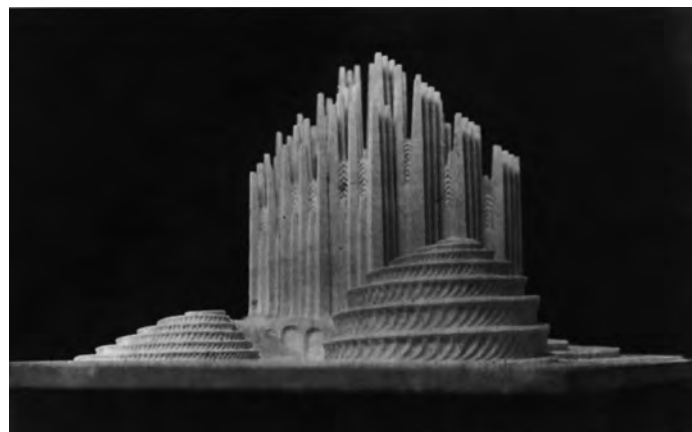
Sin empleo, hambriento, desesperado. Ropas raídas, zapatos gastados, un envoltorio sobre su espalda. El joven camina por los más desolados suburbios y llega a la carretera —quiere ir al campo. Una muchacha de mejillas hundidas está con él. Melancólico adiós. La muchacha vuelve tristemente sobre sus pasos. El joven camina, avanza lentamente, casi arrastrándose. Un largo, largo camino. Tétrica y desierta carretera, denso y neblinoso aire, lleno de imágenes fantasmales. Flashback mental: una habitación mísera, sus padres desaparecidos, hermanos y hermanas, el recuerdo de la *Mietkaserne*, calles estrechas flanqueadas por *Mietkasernen*, miserables viviendas en sótanos —todo ello, recuerdos del pasado. La carretera se prolonga hasta el infinito. El joven, de repente, se detiene. Enfrente, a lo lejos, cree ver una luz y se queda quieto aguzando la vista. En la parte superior del cuadro vemos, como a través de un telescopio, lo que allí sucede: un muchacho de buena apariencia y bañado en una luz centelleante está también de pie sobre la carretera, junto a la cual coloca un par de zapatos. Desaparece, a continuación, ante la vista del obrero, y con él la distante apariencia de buena suerte. «¡Ay, era sólo una ilusión!» Desesperada, interminablemente, sigue caminando. Un agotador y miserable viaje. De repente ve ante sí los zapatos y se maravilla de este extraordinario suceso. Se mira sus propios zapatos, rotos, con los dedos asomando. Y decide, ya con menos timidez, probarse los zapatos de la fortuna. Se quita sus zapatos rotos y, con mucho cuidado, se pone los nuevos. De pronto, todo es diferente: él mismo, el camino, el aire. Las delgadas copas de los árboles son espléndidas coronas y un hombre nuevo camina vigorosamente por el mundo, ataviado con un bello y extraño atuendo y rodeado de felicidad (la fecha del 2000 cruza por la parte superior del cuadro). El camino se adentra en un bosque. ¡Un bosque real! Las copas de los árboles brillan y relampaguean. A un lado aparece una especie de calvero al que conducen todos los demás frondosos senderos. Mira hacia allá. ¡Dios mío! Algo brilla detrás del claro —como una creación humana y también como un producto de la naturaleza, como los árboles, las fuentes— como toda creación. Se acerca, se sitúa delante —¿podría ser... una casa? Pero es como una casa que hubiera crecido directamente de la tierra —sí— realmente ha crecido. Todo está en calma mientras él observa en silencio. Miedo y felicidad en sus gestos —asombro, estupor. De pie ante la casa inmóvil, bate las palmas de sus manos. Se abre, y, sobre los escalones, aparece un hombre barbado, bien parecido y vestido de modo extraño, como él mismo. Miedo. Pero el hombre avanza hacia él, le saluda, le hace gestos de invitación y, ante sus vacilaciones, le introduce en su «apartamento». En el interior, florecientes desarrollos de pie-

dra y cristal. Niños, mujeres, hospitalidad. Pureza, todo es diferente, completamente diferente. Fantasía y felicidad en cada una de las cosas. Los dos llegan a una habitación de cristal. El huésped señala hacia afuera. Bosque y, tanto cerca como en la lejanía, entre las copas de los árboles, el mismo resplandor que el caminante percibió cuando vio por primera vez la casa. La esposa del hombre llega a la habitación. Al joven ella parece recordarle algo (similitudes), se hunde en la introspección y ve ante él, como entre la niebla, a su chica de las mejillas hundidas. Lloro, el hombre intenta consolarle, pero sin éxito. Para darle ánimos, lleva al joven a una sorprendente estancia. Hay en ella muchas eflorescencias extrañas, grandes hojas flotantes (como *victoria regia*) y muchas otras. El hombre toma una curiosa vara, toca con su punta estas eflorescencias y de las hojas crecen casas, sí, casas, tan brillantes y de ensueño como la suya propia, como cúpulas opalescentes, edificios de alas de mariposa —¡oh, inexpresable!— una ciudad feérica reflejada en el agua, encantadoramente bella. Contemplando esta visión, el joven se pierde en sus propios pensamientos, se agacha, se sienta en el suelo herboso, se recuesta y se duerme. Súbitamente, reaparece la desolada carretera original. La pálida chica de mejillas hundidas corre tras él. El resplandeciente Hijo de la Fortuna se le acerca y le ofrece varios pares de zapatos de la fortuna, unos como los del joven y otros distintos. Los coloca ante la chica, pero ella no tiene dinero y no puede comprarlos. Sin embargo, invitada a ello, se prueba un par, pero de tipo diferente a los del joven. Una vez más todo cambia —la carretera, la chica, todo. Noche de verano. Junto a la carretera, arbustos en flor, no árboles. La muchacha, descalza, con vestidos ligeros, con el cabello flotando libremente, corriendo con alegría, casi salvajemente, bajo el centelleante cielo estrellado. Estrellas fugaces en el cielo. Luces a lo lejos, y muchas más llegando, hombres danzando con luces, antorchas y cosas similares (en la parte superior, la fecha del 3000 parpadea por un momento). La chica se une en seguida al grupo de gentes felices; danza y salta con otras muchachas como ella misma, y todos juntos avanzan por un prado portando antorchas en dirección a una ciudad de llamas. Llegan a edificios que están ardiendo en ese momento. Es imposible decir si están contruidos con llamas, si las llamas mismas son parte de la arquitectura. Algunos edificios parecen completamente incandescentes. La multitud danza alrededor de una de esas casas y avanza hacia su interior. Un fantástico y brillante despliegue de fuego y chispas y una cascada de agua. Un baño de fuego. Gradualmente, la luz disminuye hasta que sólo queda un lánguido resplandor. Cansada, la muchacha se deja caer al suelo. En primer plano, la anterior muchacha trabajadora. No puede dormir y mira las llamas que ascienden suavemente por la habitación. La faz de su amado se ha formado en las llamas —como un recuerdo distante. Profundamente emocionada, llora inconsolablemente. El radiante Hijo de la Fortuna se le acerca, la acaricia para que se duerma y deja junto a ella un nuevo par de zapatos, los mismos que había dado al joven. Aumenta la luz. Es por la mañana. La muchacha se pone los zapatos y se sorprende de encontrarse en un animado y fresco jardín, frente a la misma casa resplandeciente a la que había llegado el joven (en el año 3000). La casa se abre. Salen una mujer y una niña. Feliz y atareada actividad. El hombre y el joven llegan también. Arrebatado encuentro, la más pura y profunda felicidad. Ambos contemplan la casa maravillados. Caminan después alegremente, cogiendo y mordisqueando bayas salvajes. Una alta meseta. Edificios brillando a lo lejos. Los reconocemos. El joven encuentra un telescopio en su bolsillo, mira con él y ve resplandecientes y cristalinos objetos, encantadoramente dispersos por el paisaje, reluciendo al aire y eleván-

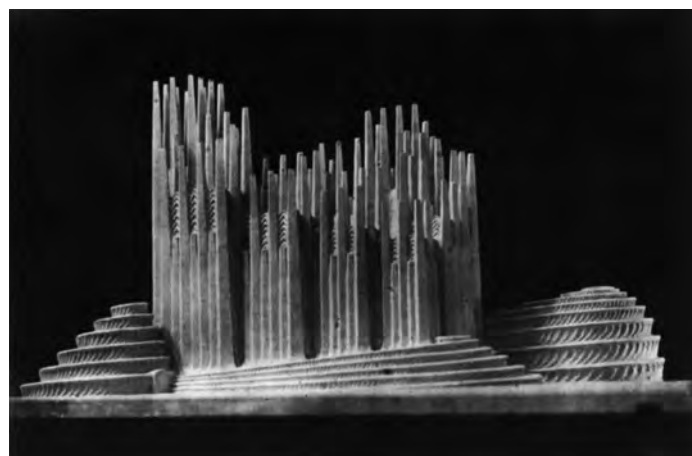
dose como si lo asieran. La pareja avanza hacia tales objetos. Giran sus miradas, que se dirigen a la meseta, sobre la cual está aterrizando un brillante y luminoso aeroplano de extrañas formas. Saltan a bordo y remontan el vuelo. Bajo ellos ven la maravillosa tierra, a veces más distante, bajo las nubes, otras más cercana, con todos sus edificios. Más lejos, una visión radiante. Aterrizan. Una ceremoniosa procesión. Desvía su camino y entonces, a la cabeza de la misma, la joven pareja —de pie frente a la catedral, rodeada por la gente. La pareja se muestra cohibida por este despliegue de éxtasis y se aparta con modestia. Un anciano en la puerta (una especie de sacerdote) les llama y les toma a su cargo. Les introduce en una habitación lateral, la biblioteca. La habitación es extraña, y lo mismo los libros. El joven toma uno de ellos, lo abre, lo hojea, y he aquí a los hombres que reconstruyen el mundo. En vez de hacer la guerra, están construyendo en los Alpes. Profundamente conmovido, cierra el libro. La muchacha ha tomado y abierto otro y el joven lo mira con ella. Una vista de 1800 con la diligencia, 1870, la guerra, 1890, estallidos de cólera, 1916, trincheras, y después las *Mietkasemen*. Miseria, miseria. Finalmente, ven su propia covacha. Las lágrimas fluyen de sus ojos. Padres, hermanos y hermanas son igualmente contemplados. Inconsolable, la pareja sale. Cuando ven de nuevo, desde el exterior, la radiante catedral, la imagen se difumina y distorsiona, mezclándose con gigantes *Mietkasemen* que se alzan como fantasmas. Los dos huyen de este extraño entorno, corren por el bosque y llegan exhaustos a un profundo manantial situado bajo un oscuro techo de árboles. Apagan en él su sed y duermen sobre la hierba. Oscurece. La noche y la profundidad del manantial son uno. Súbitamente aparecen luciérnagas que se les acercan. Una de ellas se despliega y se convierte en una flor-arquitectura con una luz móvil como base. Nos parece volar en su interior. En el fondo de la flor, el zapato-biblioteca del Hijo de la Fortuna, quien se encuentra rodeado por compartimientos con fechas: 3000, 1850, 700, etc. Los abre y examina los zapatos correspondientes a cada uno de ellos. Sobre una mesa de cristal, en el centro de la habitación, están los dos pares de zapatos de la fortuna de la pareja. Los coge, los coloca en el compartimiento del 2000, y a continuación comienza a buscar: 1900, 1950 —no, 1980 —no, 1925 —no, 1921 —no, 1920 —¡sí! Lo abre y saca dos pares de zuecos de madera. Satisfecho, los toma en sus pequeñas manos y sale volando de su casa-flor. Ahora está en una gruta, junto a la pareja dormida, y les trae sus zapatos de épocas pasadas; los mismos zapatos, pero no gastados y agujereados, sino nuevos. El joven y la muchacha se alegran sobremanera cuando, al despertar, los ven. En los zapatos ven sus viejos anhelos, pero más bellos. Al ponerse los zapatos se transforman en jóvenes campesinos que vuelven de los campos. Una límpida y nueva granja, con alegres habitantes, que en nada se parecen a las viejas granjas rústicas y los toscos granjeros del pasado. Padres e hijos se saludan, el sol de la tarde pasa a través de las ventanas y la luz resplandeciente recuerda los extraños sucesos y sueños del futuro que hemos experimentado. Imágenes de éstos danzan en la luz que llega por las ventanas. Una feliz comida en el jardín bajo las hojas de un árbol. Ocaso.

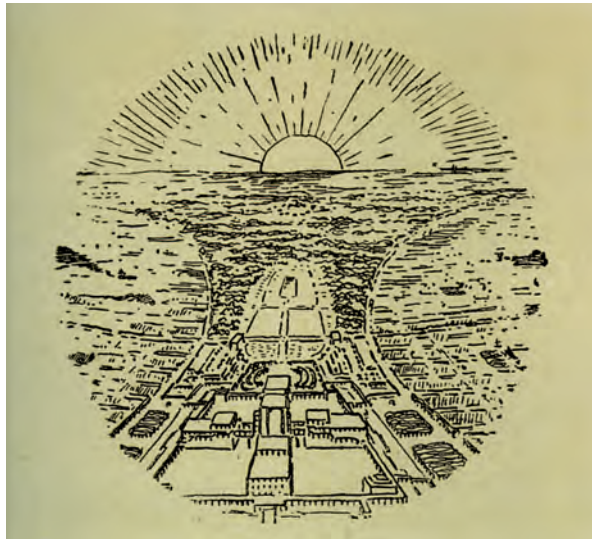
El radiante Hijo de la Fortuna juega en el prado bajo la luz de la luna con toda clase de mágicos zapatos. Llegan otros niños, arrojan sus zapatillas como si se tratase de pelotas y las lanzan una tras otra hacia la luna —unas son ordinarias, otras con tacones, otras como de cuento, claras, de colores— hasta que el Hijo de la Fortuna tiene en sus manos sólo los zuecos de madera. Se los pone en sus pies descalzos, baila con ellos por el prado y finaliza cómicamente en el aire su danza.

Fin



Maqueta de la Casa de conciertos, 1919



Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1919
WENZEL HABLIK (W.H.) 22 DE JULIO DE 1920

Querido Herr Taut,
Encantado con su idea de la película, especialmente teniendo en cuenta que yo mismo había pensado en algo similar hace unos ocho años. Por desgracia, tuve que abandonar la idea por la total falta de comprensión en los ámbitos relevantes.

Ahora el momento es mucho más favorable para un film, que podría producirse mucho más fácilmente en Berlín que aquí, en este Norte olvidado, helado y conservador, con sus obstinados zopencos. Sería maravilloso que este proyecto pudiese reunirse, y para ello me parece cada vez más necesaria y urgente una discusión personal. Quizás pudiera encontrarse un lugar adecuado para una reunión, en una situación central para todos –a mí personalmente no me preocupa tener que hacer un largo viaje. Podría usted hacerme saber cuál podría ser mi papel en este film y qué grado de libertad tendrían los colaboradores. Ciertamente, mucho me agrada construir para el film la clase de ciudad que mi propio impulso interior sugiere, planeada para la gente de un futuro no demasiado distante, es decir, para la clase de gente en la que podemos pensar para los próximos cien años. Me gustaría, además, poder construir algunos proyectos futuristas de viviendas individuales, casas junto al mar, en el mar (bajo el agua), en las montañas, en los Alpes, en el llano, en la arena, en la roca (dentro de una montaña) y también en el aire (casas volantes).

Aparte, por razones secundarias, de propaganda, quisiera intentar representar, por ejemplo, la construcción de una casa de cristal en distintas etapas. Hágame saber tan pronto como sea posible cuándo debería estar terminado el proyecto para que pueda limitar mis otras actividades a lo que preciso para vivir u organizarlas de modo que no me distraigan demasiado. Si está de acuerdo con mi contribución, comenzaré a construir maquetas. Estaré en casa durante los próximos meses concentrado enteramente en estos proyectos –porque construir no significa para mí otra cosa que la creación de una *Gesamtkunstwerk*: éste ha sido mi principio-guía durante veinticinco años. Para mí no existe otra «obra de arte». Los artistas que no crean con un sentimiento hacia lo cósmico y lo universal no tienen nada que ver con la creación real y se destruirán a sí mismos a la espera de construir, o trabajarán como obreros no especializados.

La construcción de una Casa de Cristal junto al Mar

Entre las olas que rompen, se ve un barco que atraca hendiendo profundamente la arena de la playa. Unos hombres lo abandonan, portando estrellas de metal de siete puntas que colocan en

puntos fijos sobre la arena y unen a un control central mediante cables eléctricos.

Delgados tubos conectados a bombas eléctricas situadas en el barco conducen a cada una de las estrellas (que podrían haber sido arrojadas por uno o hasta siete aeroplanos). Las bombas del barco suministran fluidos especiales disolventes que filtran la arena alrededor de las estrellas. Un pequeño aeroplano sobrevuela el emplazamiento del edificio enviando señales. Del barco se alza un brillante mástil del que llueven chispas, y otras cascadas de chispas caen también desde las estrellas a la arena. Cráteres de fuego fluido surgen alrededor de cada estrella (el más grande junto a la estrella más ancha, el más pequeño junto a la estrella más pequeña).

Señales de radio desde el aeroplano del ingeniero.

Un taller-aeronave se aproxima y se cierne a una cierta distancia. Hace descender hasta el material en fundición esferas huecas en las que las estrellas giran y se adhieren a los tubos de metal. En seguida, la ardiente masa empieza a tomar forma. Grandes burbujas iridiscentes, de todos los colores del arco iris y redondas como cúpulas, ascienden y son absorbidas por otras hasta formar otras burbujas aún más grandes (como pompas de jabón).

Señales: Una vez más, se hace descender algunas esferas de la aeronave y se pegan a las burbujas. Una serie de tubos llevan chorros de arena hacia ellas. Se abren unas válvulas y las burbujas se extienden y se extienden adquiriendo formas peculiares. Solidificación. El proceso continúa en los cráteres 2, 3 y sucesivos mediante el gas que procede de la aeronave.

Estructuras magníficas hacen ahora su aparición, cúpulas de cristal gigantes e iridiscentes –globos y lenguas, esferas y tubos floridos– brillantes y resplandecientes –haciendo llover chispas. El interior de los cráteres se endurece sobre sus cimientos fundidos, y va formándose habitación tras habitación a partir del centro.

La gran aeronave despegue –siete aeroplanos circulan en torno al lugar. Del barco desembarcan trabajadores que proceden a completar los detalles.

Algunas de las cúpulas se separan de sus cimientos y son de nuevo moldeadas y vueltas a adherir. Finalmente, una mirada al interior de una cúpula en forma de globo. Mobiliario y ajuar de cristal.

Debería mostrarse un procedimiento similar para construir bajo el agua (en el mar, en los lagos).

Aéreos saludos de su W.H.

WASSILI LUCKHARDT (ZACKEN)

SIN FECHA

«Éste es el significado de la danza india. Es el mismo significado que subyace en todas las manifestaciones indias. En las artes plásticas esa riqueza de forma confunde tanto que el observador pasa fácilmente por alto el propósito fundamental. En ambos casos es el trasfondo oscuro de la vida lo que en sí es informe, insondable e ininteligible. No es un principio racional o una idea, sino un puro estado del ser. Desde este punto de vista, todo lo objetivo parece accidental, sin sentido, incoherente, sin ley y sin propósito. Por supuesto, puede ser real en tanto apariencia. Pero los indios desviarán de toda realidad a quien indague sobre su significado y lo dirigirán hacia las profundidades innombrables del Ser, desde donde toda vida se genera y asciende a la superficie como las burbujas.» (Graf Keyserling, *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, Munich, 1919.)

Es una sensación increíble el tratar por una vez de rechazar todo aquello relacionado con la educación y la cultura que yace latente dentro de uno mismo, embotando los sentidos; no pensar en nada, ser receptivo, dejarse llevar por el humor del momento, intentar por una vez ser absolutamente inocente. ¿No es la condición más pura y fructífera para estar cuando la mano tantea buscando el buril de grabar, casi sin pensar, y cuando el juego de la fantasía permite que surjan los primeros comienzos? Estoy pensado ahora en los hermosos bocetos que nos envió Anfang. Con su informalidad y su cualidad embrionaria recordaban a la música de Stravinsky. En ello es en lo que yo veo su valor. La voluntad de forma nos lastra por todas partes, los dibujos de Anfang son el principio de la ascensión. No un principio y un fin simultáneo. ¡Amigos! ¿No somos acaso nosotros el comienzo de todo? ¿Puede un comienzo ser complejo? ¿No es acaso la complejidad la marca, incluso quizás la maldición, de un nivel más alto de logro y desarrollo?

¡Amigos! Mi corazón alberga un gran desafío. Me interpela con letras de fuego: «Liberarse de la forma.» Liberarse de esa lucha inhibitoria y pesada que arruina los más hermosos sueños de nuestras horas más felices, cuando la mano que forma intenta traducir tales sueños en realidad.

«Trabajemos, no como seres domesticados en la compulsión maniaca, viscosa, de sus órganos, sino jovialmente y con el deseo de vivir» (Prometeo). Escucho decir: «¿Qué es forma? Nada. ¿Qué es fe? Todo.» Sí, todo es fe, la última, mayor y más esencial; pero qué es ésta sin la forma que la lleva, que la transmite al mundo. Qué es ésta sin forma, que es el vínculo con los corazones de los demás. ¿Cuántos piensan y sienten como nosotros y cuán pocos tienen una lengua para convocar a otros, para hablar desde el corazón hacia el corazón de los demás?

Afortunado aquél a quien la naturaleza le ha concedido una fantasía desbordante y un toque diestro, que puede anotar todo

lo que siente rápida y fácilmente en el papel, «jovialmente y con un deseo de vivir», como si fuera un baile. En su *joie de vivre* se ríe, tal vez, del que avanza luchando, con enorme dificultad, trocito a trocito, hacia un fin que no ha existido en el capricho de un momento sino que se alza grandioso y brillante en un futuro de inimaginada magnificencia. ¡Amigos! ¿Pudiera ser que las creaciones que derrama una mano con soltura en un momento afortunado sean una fuente de placer más grande para su creador que para aquéllos que las contemplan? ¿Nunca os ha ocurrido que una forma, ya sea en un cuadro, en un poema, en un baile, en un edificio, etc., haya sido forjada tan exhaustivamente en la forja intelectual de su hacedor que todo elemento de limitación y azar se ha eliminado? La forma entonces se vuelve pura y simplemente el vehículo de un mensaje espiritual, sin la más mínima huella de los embellecimientos decorativos típicos de la creación instantánea, de la creación del momento. La forma parece entonces como si flotara en el espacio. Una forma así se graba en las emociones, es inolvidable, y sigue trabajando dentro de nosotros, obligándonos a mirarla una y otra vez como si de ella saliera un demonio, el demonio que continúa obligando al artista a coger de nuevo el estilo o el cincel con el fin de erradicar todo lo que no es intemporal, para eliminar el último velo que cubre el alma de la forma. Pues me parece que la forma es únicamente el medio para un fin y cuanto más podamos olvidarla en favor del espíritu, más cercano está ese fin.

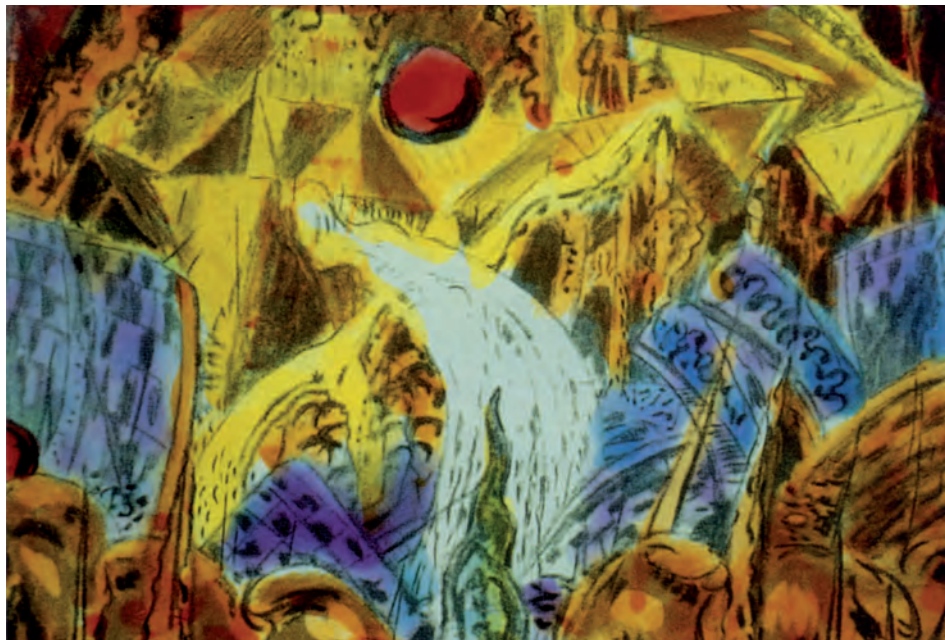
Nombradme una gran obra sobre la tierra que no lleve marcado en su ceño la marca de una gran lucha. ¿Dónde se encuentra una obra así? Tal vez en la India. ¿Construyeron Angkor, para mí la creación más grande del arte indio, manos de niños que jugaban felices? ¿Son las cualidades magníficamente orgánicas de su construcción y la belleza embriagadoramente convulsa de sus detalles la obra de tales momentos afortunadamente fortuitos?

Dadme una palabra, mostradme una obra con la que yo pueda reconocer que me encuentro bajo el hechizo de una actitud antigua y obsoleta, que la gravedad me ha atado al suelo, mientras que vosotros os afanáis libremente, subiendo hacia el universo estrellado, y seré un discípulo concienzudo.

¿A dónde lleva el sendero? ¿A la postrera desmaterialización de la forma? ¿O a su completa abolición y eliminación, que abrirá para nosotros las puertas del reino en el que el más profundamente anhelado símbolo de nuestra fe pueda alzarse algún día?

¡Amigos! ¿Somos los sirvientes de las fuerzas activas en el cosmos, o sus hijos, «con todos los derechos y deberes del primogénito de nuestra noble sangre», como cree Prometh? ¿Somos nosotros mismos una fuerza primordial, como creía ser el anciano de *Seeschlange*, de Scheerbart? ¿O somos meramente sirvientes?

Bruno Taut, *El constructor del mundo* [Der Weltbaumeister], 1920



PAUL GOESCH (TANCRED)**«OBSERVACIONES GENERALES SOBRE ARTE»**

Impresionismo y Expresionismo: mantienen la misma relación el uno con el otro que el conocimiento y la intuición. Un filósofo debería recurrir a la lista de las categorías kantianas y mirar los conceptos de conocimiento e intuición. Descubriría bastante sobre los dos tipos de arte y sería también capaz de hablarnos sobre el arte del futuro inmediato, que tal vez se correspondería bien con los impulsos filosóficos o bien con los impulsos prácticos.

Aquí se bosquejará un camino intermedio entre el Impresionismo y el Expresionismo y, en el proceso, examinaremos los orígenes del Expresionismo. Cuando en clase de arte aprendías a dibujar un árbol o una figura humana, habitualmente ocurría así: dibujabas una forma torcida y temblona, borrabas, dibujabas algo que se parecía algo más al modelo, volvías a borrar, y así una y otra vez. Sólo se consideraba digno de aprender aquello que registraba el ojo. Los efectos distorsionados que producías regularmente eran algo de lo que avergonzarse y que había que esconder si era posible.

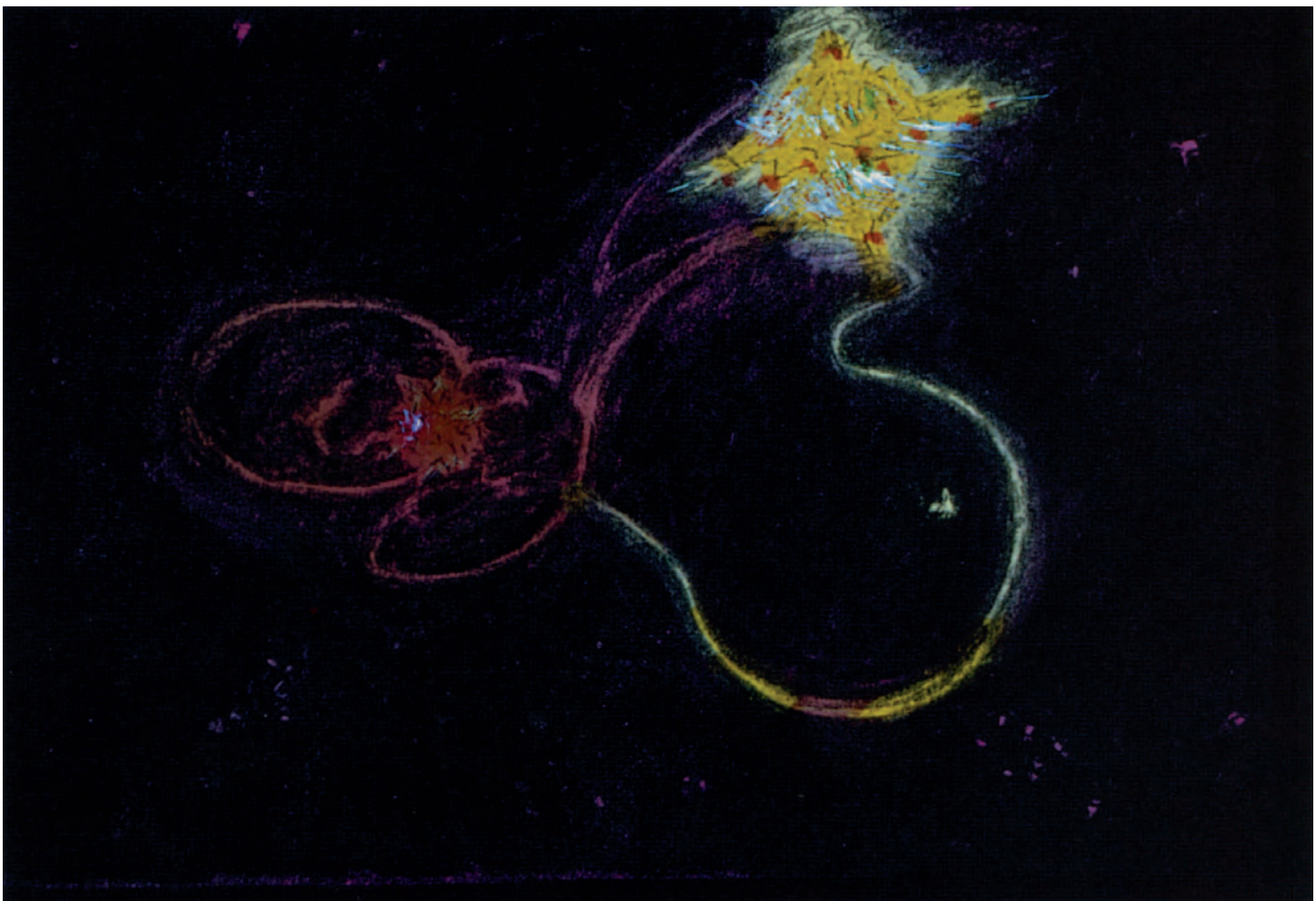
Pero si consideras esas distorsiones que proceden, por así decirlo, de «ti mismo» de manera más comprensiva, descubrirás en ti mismo un nivel mucho más alto de habilidad creativa del que inicialmente tratabas de desarrollar. Esta habilidad hace visibles para nosotros aquellos aspectos de los objetos que mentalmente anhelamos (subconsciente y supraconscientemente) y revela nuestra relación con los objetos. Todos los hombres comparten este tipo de habilidad creativa en un grado mucho mayor que la facilidad para imitar un objeto con corrección o de una manera convencionalmente agradable. Que una habilidad así exista en todos nosotros se puede saber por la razón siguiente: cualquier persona de inteligencia normal puede decir si un caballo está delgado o grueso, si cojea, si sus miembros están bien proporcionados y si su cabeza es demasiado larga o demasiado corta. Pero cuando empiezas a dibujarlo todo sale torcido y deformado. Esto

no se debe a una falta de habilidad para retratar el objeto en toda su perfección, sino más bien a que el subconsciente, es decir, la potencia que nos capacita para crear símbolos, exige algo bastante diferente a una representación exacta o bien proporcionada. La persona que hace el dibujo podría, por ejemplo, dar una expresión facial al caballo que fuera una caricatura de su propia cara. En este caso para ella es más importante el retratar una parte de su propio sufrimiento, por ejemplo, su indefensión, que simplemente el imitar al caballo. Sólo cuando el artista se ha reconciliado emocionalmente con esta fase de su creatividad será capaz de producir una obra que también esté a la altura de las exigencias de corrección y de belleza formal. El expresionismo intenta lograr esta progresión.

Las cuestiones espirituales que ocupan al artista pueden derivar de la naturaleza del objeto o del propio artista. Si se siente que una nube flota o que una mesa está firmemente asentada en el suelo, esto es entonces algo espiritual que procede del propio objeto. Pero si todo se ve de una manera exageradamente delgada, curva o deformada, entonces esto deriva del ámbito espiritual del artista.

Problemas muy similares ocurren en la pintura y en la arquitectura abstracta, pero con la diferencia de que los objetos representables se sustituyen por ideas, imágenes conceptuales y sentimientos. Aquí también el artista descubre potencias dentro de sí que modifican la belleza que percibimos en cosas como una armonía de color, o en las configuraciones de las estrellas o las flores. La imagen resultante es menos hermosa, más fea que el fenómeno observado. Esto, una vez más, se corresponde con la tendencia moderna de no eliminar el instinto de fealdad sino liberarlo y ennoblecerlo, es decir, disfrutarlo y así darle la vida. El elemento del miedo desaparecerá entonces de la noción de fealdad y ésta se convertirá en algo noble. (Teosóficamente: cultivo del cuerpo etéreo o de los hábitos).

Bruno Taut, *El constructor del mundo* [Der Weltbaumeister], 1920



PAUL GOESCH (TANCRED)

«SUGERENCIAS»

Para el artista que trabaja dentro de la tradición, las profundidades más escondidas se revelan en el proceso de reproducir «imágenes estándar» (la costumbre es que las columnas tengan capiteles, etc.) y estas profundidades liberan resonancias y armonías inmediatas.

La «imagen estándar» es sólo el punto de partida, el material en bruto. El valor artístico sigue siendo el mismo, incluso para el observador para quien las «imágenes consuetudinarias» ya no son consuetudinarias. El artista estilo Luis XIV da una forma a su templo dórico muy diferente a la del artista en Selinunte, que también hace derivar de Grecia el perfil de su templo.

¡No seas tan serio! No habría que dudar a la hora de pintar una guirnalda alrededor de una puerta, empleando lo que se tenga a mano o lo que se nos ocurra. La elevación de las formas al estadio de la belleza absoluta debe llegar gradualmente y por su propio acuerdo. No debería convertirnos en unos farsantes. Flaubert decía que una obra de arte debería ser tan directa como una vaca, es decir, que el artista debe actuar como si fuera tan estúpido que no entendiera el desafío de la belleza. Por supuesto, Flaubert no tenía en su cabeza nada tan magnífico y puro como nosotros. El único aspecto bueno de su obra era el rechazo del clasicismo. Entre él y nosotros se sitúan los dadaístas.

Un capitel puede parecer tranquilamente una Baumkuchen, que es mucho más atractiva que una torreta gótica malamente copiada.

Durante un tiempo, en las paredes de estuco se colocaban relieves para animar la planitud. El resultado generalmente era repulsivo. ¿Cómo habría que haberlo hecho? Los relieves añadidos, las áreas de color o cosas semejantes no son la marca de una mano en particular. Al hacer esos añadidos uno debería dejarse llevar por un estado emocional profundo, religioso, o por un humor jovial, según sea el caso, y confiar en él. El temperamento se imparte entonces en las áreas coloreadas de la misma manera en que un violinista expresa sus sentimientos mediante el tono de su instrumento. Los hombres que trabajen en el edificio deben ser también partícipes del secreto.

Poner la mesa con gusto o decorar la habitación propia es básicamente la misma actividad que construir y también que pintar. Lo que exige, más allá de esta habilidad básica en tanto talento particular, tal vez no sea más que ese vestigio de la antigüedad que hay en todos nosotros; es el deseo de ser impresionados.

Van de Velde dice que una línea recta le hiere. Si, no obstante, aún empleamos líneas rectas y ángulos rectos, una manera de evitarlo sería no dibujar las líneas con exactitud y permitirnos florear en los ángulos rectos, justo antes de que se encuentren las dos líneas.

Si nos colocamos justo pegados al muro exterior de una antigua iglesia Backsteingotik, entre los contrafuertes, sentiremos un radiante éxtasis que segrega el trabajo de albañilería. Todo en este aforismo, especialmente el comentario sobre los trabajadores, pretende hacer posible una vez más el crear una belleza tan directa.

«Haría este trozo realmente hermoso si únicamente supiera que lograré hacer todo lo demás igualmente hermoso». A menudo se tiene este sentimiento cuando se crea algo. Entonces hay que decirse a sí mismo: «Va a ser hermoso. Y, si no lo es, demostraré que lo no armónico es también una forma de la armonía. Únicamente, ¡no mintamos!» No intentemos mejorar o experimentar, ni siquiera en las molduras.

Un edificio puede emplazarse «suavemente en el aire» (¡interpretación atmosférica!) envolviéndolo en decoraciones, co-

lumnatas, planos salientes, agujereados, proyecciones moldeadas en los muros. Ese recubrimiento se puede ejecutar de diferentes maneras, en escalas diferentes (la cresta del tejado de la catedral de Estrasburgo, la celosía en piedra que cubre las ventanas). (De esta manera, los enormes agujeros en la fachada que temía Ludwig Hoffman pueden también evitarse. Si uno se percató de que, con la ayuda de esta observación, la exigencia de ventanas más pequeñas también puede comprenderse en términos de atmósfera, entonces tenemos un ejemplo de cómo las inmensas exigencias artísticas implicadas en recubrir un edificio pueden hallar un eco en la ejecución más sencilla. Por otro lado, este ejemplo revela algunas de las conexiones internas de la arquitectura: el recubrimiento de un edificio entabla un diálogo puramente estético con la atmósfera del edificio. Las dimensiones de las ventanas regulan la conexión práctica entre el habitante de la casa y la atmósfera. De hecho, la arquitectura del Norte, por ejemplo, en Bremen, también ha resuelto muy bien la cuestión de las ventanas grandes).

Pensamientos sobre un edificio profusamente ejecutado: no dejes de lado el estuco, guarda algunos lugares para murales, hunde aquí y allá en el estuco fragmentos de cristal de colores para hacer formas hermosas, o combínalos con la decoración escultórica. Las paredes traseras sin estuco deben también pintarse y no hay que olvidarse de la juntura entre los ladrillos. De la escultura que forma la unión decorativa de los ladrillos, enyesada y decorada como arriba, o inacabada o incluso marcada (para que parezca una gran madera tallada) o sin cortar (para que parezca una pintura puntillista); para esto, de todas formas, los ladrillos han de cocerse lo más irregularmente posible. Sería preferible si la escultura no se hiciera siguiendo un dibujo, sino que la ejecutara el albañil sin ningún diseño previo. Bajo ninguna circunstancia, sin embargo, debería especificarse con exactitud, en centímetros, las medidas del relieve (incluso el mosaico de Pechstein para Gurlitt ha sido realizado con demasiada precisión).

Los trabajadores de la construcción serán arrastrados al espíritu del edificio como los virtuosos en una orquesta. A ellos se les dejarán los detalles y su energía creativa se pondrá al servicio del edificio.

Resumen:

1. Arquitectura modal: impresiones de estalactitas, o de un maizal, o de un remolino, imitación de caparzones de caracol, formas de calavera, la planta como el corte seccional de una amonites, con todas sus cámaras individuales.
2. Arquitectura abstracta, derivada de las matemáticas: decoraciones arábicas, trifolios góticos, una sinfonía de números, formas, colores, divisiones, agrupamientos, transiciones, muros agujereados y coloreados, tal vez con un fondo dorado, todo ricamente decorado, basado en una planta ornamental, las paredes animadas escultóricamente.

Una fusión de ambas direcciones se logra introduciendo resonancias emocionales en el segundo tipo o implementando la idea básica del primer tipo en una manera rítmica derivada del segundo.

En Alfred Brust, *Der ewige Mensch* (El hombre eterno):

Sanna: Es una característica peculiar de nuestro tiempo el que todo el mundo empiece a hablar de las cosas reales de la vida.

El hombre: La gente empieza lentamente a pensar una vez más. Los de las montañas y los de alta mar siempre han pensado. Y ahora las montañas y el mar han llegado a los demás.