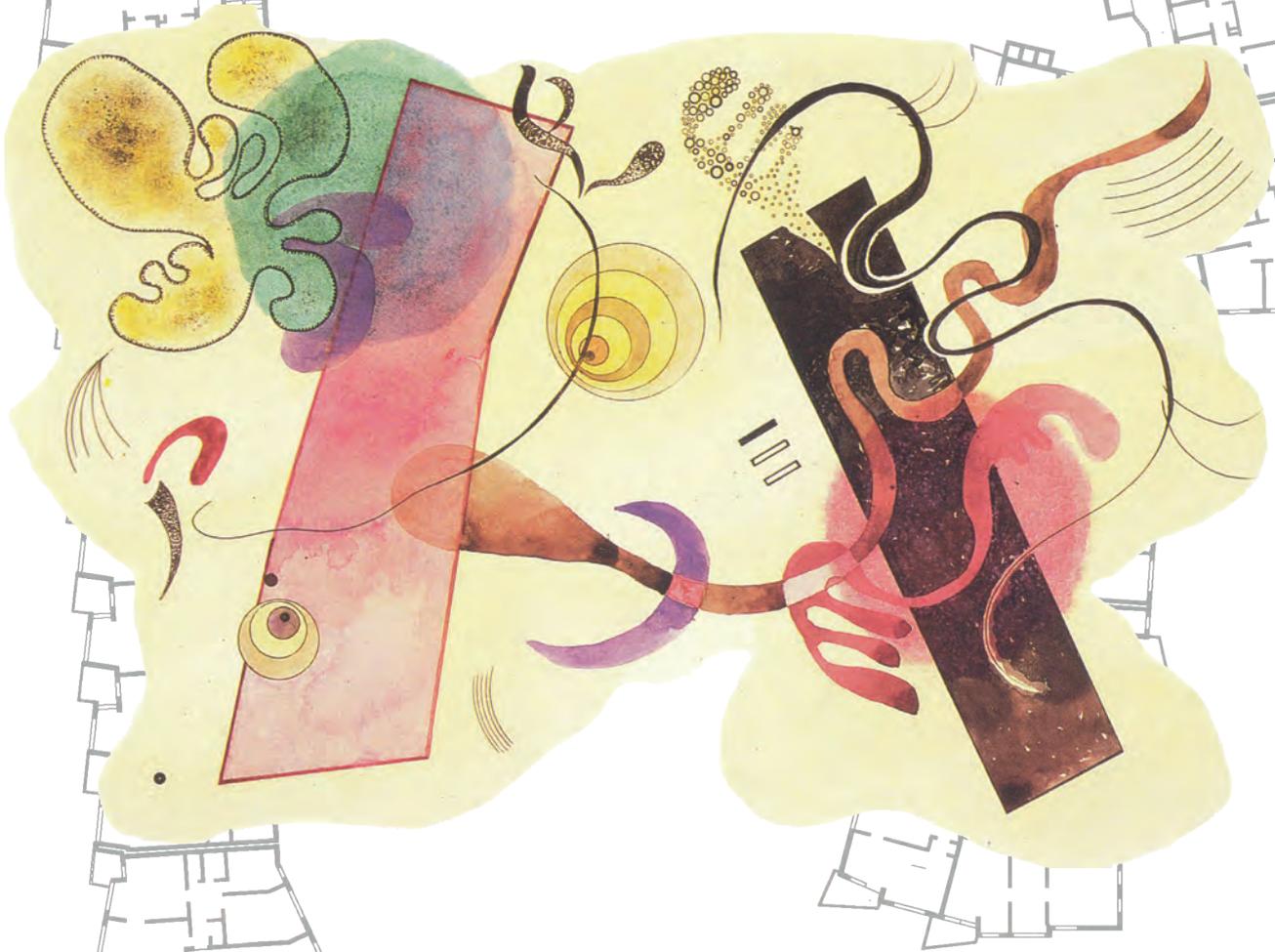


**TESIS DOCTORAL**

**De lo ESPIRITUAL en la ARQUITECTURA:  
WASSILY KANDINSKY y HANS SCHAROUN**

**MARÍA JOSÉ FARIÑA BUSTO**



DIRECTOR DE LA TESIS: **DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ**  
**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA**  
**Universidad de Valladolid**  
**2017**







---

**Universidad de Valladolid**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL

**DE LO ESPIRITUAL EN LA ARQUITECTURA:  
WASSILY KANDINSKY Y HANS SCHAROUN**

Presentada por María José Fariña Busto  
para optar al grado de  
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
**Darío Álvarez Álvarez**  
Doctor arquitecto



PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA

MARÍA JOSÉ FARIÑA BUSTO

**DE LO ESPIRITUAL EN LA ARQUITECTURA:  
WASSILY KANDINSKY Y HANS SCHAROUN**

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR

DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Doctor arquitecto

PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y  
PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

VALLADOLID 2017



*A los que ya no podrán ver esta Tesis,  
mis padres, Luciano y Francisca,  
y a mi hermano y padrino Luciano*

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación ha ido gestándose a lo largo de muchos años, tiempos de vidas propias y ajenas por las que ha sido necesario dejarlo en reposo en muchos momentos.

Por su larga singladura, son muchas las personas que merecen mi más sincero agradecimiento, en primer lugar quisiera nombrar a mis dos directores, el primero, Juan Antonio Cortés, por su paciencia y simpatía hacia mi sin conocerme de antes del inicio de este trabajo, y al que ha finalizado la labor de dirección en este proceloso mar, Darío Álvarez, que me ha acogido con todo el cariño, igual al que yo le profeso.

Mi agradecimiento a Charo, amiga ante todo, y que, desde su trabajo de bibliotecaria, ha sido mi fiel seguidora de bibliografía, y a todas aquellas personas ligadas a la Universidad de Vigo que me han dado su apoyo.

Mi agradecimiento a Josefina, amiga de tantos años, y a su hija Leonor, que han puesto, en todo momento, su casa a mi disposición en los viajes a Valladolid.

Mi agradecimiento a mi cuñado Gerardo y a Cruz por sus desvelos para que esta Tesis tuviera la mejor maquetación posible.

Mi agradecimiento a tod@s mis herman@s, por estar siempre a mi lado, y en especial a María Jesús, sin cuya ayuda inestimable, en todos los campos, no hubiera sido posible llegar a buen puerto en esta travesía.

Y con todo cariño a Álvaro por su constante estar ahí.



## PREFACIO



Una vez llegó a mis manos un libro que reunía obras de tres poetas: Georg Trakl, Ernst Stadler y Georg Heym, lo que me llevó a sentir una cierta debilidad por su poesía, quizás porque podría hacer más las palabras de Wittgenstein, “Yo no llego a entender la poesía de Trakl, pero su lenguaje me deslumbra ...”, conduciéndome tras la pista de esa parte de la literatura alemana que se considera ligada al movimiento expresionista, Alfred Döblin, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, y de otros autores como Mann, Kafka, Walser ... que ya formaban parte de mi bagaje literario.

Los vínculos que pudieran establecerse entre todos ellos, tratar de encontrar su reflejo en la pintura de la época y, lo que parecía más complicado, su relación con la arquitectura, fueron los pasos que condujeron al planteamiento de un tema de investigación que permitiera llegar a un posible punto de confluencia de pensamiento entre los autores que trabajaban en los campos de las distintas artes y, como este pensamiento se veía reflejado formalmente en sus obras.

La amplitud del trabajo hizo necesaria una acotación del mismo, por lo que se llegó a una concreción en los dos personajes cuya vida y obra aparecerá reflejada en las páginas de este ensayo, y de los que se pretenderá destejer los hilos de la trama que componen sus vidas estableciendo un nuevo tejido común con ellos; se mueven en un contexto al que les es imposible substraerse, puesto que los momentos, los hechos, que ahora ya son historia, por los que discurren sus vidas los arrastran al igual que a todo su entorno.

Wassily Kandinsky, pintor nacido en Rusia, pero cuya vida artística transcurre primordialmente en Alemania, y Hans Scharoun, arquitecto de profunda raíz germánica, son los dos artistas elegidos; figuras, en principio dispares, pero en los que se pretende demostrar la existencia de un pensamiento común que se manifiesta a través de sus obras.

Se intenta recorrer la senda que conduce desde el Moscú de finales del año 1866, cuando nace Wassily Kandinsky, pasando por Odessa, Venecia, Roma, Florencia, Munich, París, Viena, Murnau, Bremen, Bremerhaven, Berlín, Weimar, Dessau, Breslau..., haciendo una parada en 1944 en Neuilly-sur-Seine, cuando se produce la muerte de Kandinsky, y continuando hasta el Berlín de 1972, en el que muere Bernhard Hans Henry Scharoun; más de un siglo cargado de hechos y de obras que suponen la mayor ruptura con la tradición clásica, que resiste los embates de cada presente, tratando de rescatar un ideal de romanticismos eslavos y germánicos que, finalmente, se ven englobados dentro de las nuevas ideas.

Viaje sin final, muchos son los caminos que pueden conducir desde Moscú hasta Berlín, y aquí se ha seguido solamente uno, se han dejado los otros para próximos caminantes, o, incluso, para mí misma, si la ensoñación me lleva a otro principio.



**INDICE**



<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>19</b>
1. Justificación del tema objeto de estudio.....	21
2. La idea de obra de arte total y la interrelación de las artes .....	21
3. La “interrelación de las artes” en Wassily Kandinsky y Hans Scharoun.....	33
4. Hipótesis de trabajo y principales objetivos a alcanzar.....	36
5. Metodología utilizada.....	37
6. Recorriendo páginas: estructuración del trabajo.....	40
7. Leyendo entre líneas: bibliografía .....	43
<b>I. PAISAJE CON FIGURAS. Historia y pensamiento .....</b>	<b>45</b>
<b>I.1 De la vida del artista antes de la vida artística al nacimiento del arte abstracto .....</b>	<b>49</b>
I.1.1 Alma rusa, corazón de artista .....	49
I.1.2 Vivir para el arte: Munich y los viajes de formación.....	58
I.1.3 El nacimiento de un siglo: pasiones y fenomenología .....	76
I.1.4 La materia mental del universo: teorías de la relatividad .....	87
I.1.5 De lo espiritual a la abstracción.....	93
I.1.6 Acorde entre música y pintura.....	111
I.1.7 Dos pasiones: entre el mar y la arquitectura .....	119
<b>I.2 Alrededor del expresionismo: voces e intérpretes .....</b>	<b>122</b>
I.2.1 Dos ciudades: entre “puentes” y “jinetes” .....	124
I.2.2 Murnau: con la naturaleza alrededor.....	132
I.2.3 Berlín, punto de encuentro.....	143
I.2.4 Entre reconstrucciones, proyectos y concursos .....	152
I.2.5 La palabra escrita, la palabra pronunciada.....	156
I.2.6 Sueños de cristal.....	169
<b>I.3 Las escuelas de arte de vanguardia. La Bauhaus y la Escuela de Arte de Breslau ....</b>	<b>196</b>
I.3.1 Arte en la Rusia revolucionaria .....	197
I.3.2 Una revolución en Alemania. La Bauhaus: entre la política y el arte .....	206
I.3.3 De lo abstracto a lo geométrico .....	230
I.3.4 Breslau: una escuela humanista .....	239
I.3.5 Una arquitectura blanca .....	242
<b>I.4 Los exilios interiores y los viajes del exilio:</b>	
<b>arquitectura en Alemania, pintura en París.....</b>	<b>266</b>
I.4.1 Nubes de tormenta: acuarelas de sueños.....	266
I.4.2 Viviendas unifamiliares: vida orgánica bajo piel tradicional.....	276
I.4.3 Edificios de viviendas: una arquitectura silenciada .....	285
I.4.4 Cuando París no era una fiesta .....	290

<b>I.5 Después de la tormenta: arquitectura después de una guerra.....</b>	<b>302</b>
I.5.1 Reconstrucción de una ciudad.....	302
I.5.2 Edificios escolares: otra forma de enseñanza.....	320
I.5.3 Edificios comunitarios: centros para una sociedad democrática.....	326
I.5.4 La morada de una nueva ciudadanía.....	341
I.5.5 Para el arte desde el arte.....	353
<b>II. WASSILY KANDINSKY Y HANS SCHAROUN:</b>	
<b>Resonancias, vibraciones y silencios .....</b>	<b>361</b>
<b>II.1 Del color a la línea. La arquitectura del color y los colores de la arquitectura.....</b>	<b>365</b>
II.1.1 El color del cristal con que se mira .....	365
II.1.2 Blanco que te quiero blanco, pero no pálido.....	378
II.1.3 De colores y líneas .....	387
II.1.4 Dorados amaneceres .....	397
II.1.5 El color del saber.....	400
<b>II.2 Jugando con líneas. Formas elementales, tramas y recorridos.....</b>	<b>407</b>
II.2.1 Horizontales y verticales: juego de líneas que se entrecruzan .....	407
II.2.2 Trayectos que se quiebran .....	413
II.2.3 Curvas que aúnan, curvas que separan .....	421
II.2.4 El triángulo místico, solo o acompañado .....	425
II.2.5 La materia del cuadrado, y algún círculo .....	441
<b>II.3 Las partes y el todo. Atracciones y dispersiones en una arquitectura unitaria.....</b>	<b>457</b>
II.3.1 Una fuerza centrípeta .....	459
II.3.2 Cuerpos que se expanden .....	466
II.3.3 El corazón y las alas.....	473
II.3.4 Cuando el rectángulo se rompe .....	486
<b>II.4 Tiempo detenido, tiempo que fluye.....</b>	<b>497</b>
II.4.1 Desde el interior, hacia el exterior.....	497
II.4.2 Suspendido en el aire pero firmemente anclado en la tierra .....	504
II.4.3 Mientras el tiempo no se detiene .....	510
<b>III. CONCLUSIONES.....</b>	<b>525</b>
<b>IV. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>537</b>
<b>IV.1 Bibliografía general.....</b>	<b>541</b>
IV.1.1 Arte y Arquitectura.....	541
IV.1.2 Historia y Pensamiento.....	551
<b>IV.2 Bibliografía sobre Hans Scharoun.....</b>	<b>555</b>
<b>IV.3 Bibliografía de Wassily Kandinsky.....</b>	<b>556</b>

<b>IV.4 Bibliografía sobre Wassily Kandinsky.....</b>	<b>556</b>
<b>IV.5 Bibliografía complementaria.....</b>	<b>558</b>
<b>IV.6 Catálogos de exposiciones.....</b>	<b>559</b>
IV.6.1 Exposiciones en general.....	559
IV.6.2 Exposiciones de Wassily Kandinsky.....	561
<b>IV.7 Artículos de revistas.....</b>	<b>562</b>
IV.7.1 Artículos en general.....	562
IV.7.2 Artículos de Hans Scharoun.....	565
IV.7.3 Artículos sobre Hans Scharoun.....	565
IV.7.4 Artículos sobre Wassily Kandinsky.....	567
<b>IV.8 Otras fuentes documentales.....</b>	<b>567</b>
<b>ANEXO: RELACIÓN DE OBRAS.....</b>	<b>571</b>



## INTRODUCCIÓN



## 1. Justificación del tema objeto de estudio

Desde los inicios del siglo XX los conceptos tradicionalmente vinculados a las distintas artes empezaron a cambiar, la pintura quiso dejar de ser una obra, fundamentalmente, bidimensional para alcanzar la tercera dimensión, la escultura tampoco se conformaba con ser un volumen y quería abarcar el espacio, la música no sólo quería tener el tiempo en sus manos sino, también, ocupar el espacio, la poesía quiso hacerse música, en el teatro muchos vieron la posibilidad de aunar todas las ramas del arte, la luz generaba mundos y espacios donde la música, la palabra, la danza, la pintura, la escultura, la configuración arquitectónica de la propia escena constituían un conjunto artístico.

Algo más tarde, las “instalaciones” aunaban escultura y arquitectura, las “intervenciones” modificaban el espacio construido, el “Land Art” traspasó los muros para enlazar arte y paisaje, las “Performances” sacaron las actuaciones de los escenarios para aunarlas con la escultura, una escultura en movimiento más allá del de los “móviles” de Alexander Calder. Los *Happenings* llevaron el teatro a cualquier lugar, el *Body Art* introdujo una ciencia, la cirugía, en el mundo del arte, el artista ya no quería representar, quería ser el mismo la propia obra de arte. Los ordenadores aumentaron las posibilidades de interacción, arquitecturas pintadas podían convertirse en mundos, en espacios virtuales donde los avatares sustituyen a los humanos en el juego de una vida inventada, a la carta.

La vida de las personas se convirtió en el “gran teatro del mundo”, siempre en una búsqueda de la esencialidad del arte ligada al ser humano, ya no existían distintas artes, la vida se convertía en arte, la confluencia parecía total. Algunos preconizaban la muerte del arte cuando, realmente, parecía estar en todas partes.

En un momento en que se ha diluido la frontera que separaba los diversos campos del arte, que la ósmosis entre los mismos es patente, que las “contaminaciones figurativas” están a la orden del día, la relación y el estudio comparativo entre obras pictóricas y arquitectónicas no debería extrañar a nadie. Un concepto, el de interrelación de las artes, que bebe de las fuentes de otro, el de la “obra de arte total”

## 2. La idea de *obra de arte total* y la interrelación de las artes

“*Il n’y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d’architectes seuls. L’événement plastique s’accomplit dans une forme une au service de la poésie*”<sup>1</sup>, son palabras de Le Corbusier, pintor y arquitecto, más conocido por la segunda faceta, pero quién, durante toda su vida, dedicó algunas horas de sus días a la primera. Le Corbusier habla de síntesis y considera que la unidad que “debe englobar todas las artes mayores, no es un aspecto exterior propio de determinadas construcciones. Es la presencia de ciertas formas y de ciertas imágenes fundamentales que califican toda actividad creadora: tanto la del arquitecto, como la del pintor, el escultor o el poeta”<sup>2</sup>.

1 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier*, Editorial Lumen, Barcelona 1977, p. 327.

2 *Ibidem*, p. 329.

El concepto de *obra de arte total* surge en Richard Wagner a mitad del siglo XIX, siendo tema de discusión en amplios círculos y por múltiples autores a lo largo de los años, dando cada uno de ellos su visión particular; y será el género en el que trabaja el artista correspondiente el que presentará su primacía sobre los demás, ya sea arquitectura, música o cualquier otro. Escenografía y música se funden en los dramas wagnerianos, y será esta síntesis en la que se apoyarán los simbolistas, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o Hodler, en su intención de superar las diferencias entre las distintas artes; basan sus obras en su propia subjetividad, en la experiencia emocional, quizás en esa “necesidad interior” de la que, posteriormente, tanto hablará Wassily Kandinsky.

Baudelaire decía que el propio Wagner consideraba “el arte dramático, esto es, la reunión, la coincidencia de varias artes, como el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto”<sup>3</sup>.

La *obra de arte total* wagneriana parte de la configuración del propio teatro. La concepción arquitectónica, tanto del escenario como del patio de butacas, predispone al espectador a integrarse dentro de la escena que está teniendo lugar en el momento de la representación. En palabras de Wagner: “Apenas haya ocupado su puesto, el espectador se encuentra en un verdadero y propio «theatron», es decir, en un lugar destinado exclusivamente al mirar, y a mirar en la dirección hacia la que le dirige su puesto. Entre el espectador y la imagen para mirar no se encuentra nada aparentemente visible, sólo una distancia que un artificio arquitectónico mantiene casi suspendida entre los dos proscenios, y que, alejando la imagen del espectador, la muestra en la inaccesibilidad de una visión onírica, mientras la música, emergiendo misteriosamente del «abismo místico», asemeja a los vapores que bajo el sitial de la Pizia surgen del sagrado seno de Gaia, introduciéndolo en una condición estática de clarividencia, por la cual el cuadro escénico contemplado se vuelve para él la imagen más fiel de la vida misma”<sup>4</sup>.

La catedral gótica, visión onírica romántica por excelencia, aparece como figura recurrente que acoge en su seno a todas las demás artes, como dice Marchán, “en esta ensoñación se absolutizan lo religioso, lo nacional y lo artístico desde la aspiración suprema a la «obra de arte total»”<sup>5</sup>. La catedral gótica se interpreta como entidad única, como totalidad, haciendo abstracción de sus partes, Worringer habla de su inmaterialidad, a pesar de ser una arquitectura realizada en piedra: “La arquitectura que era arte de mampostería, se ha convertido en un arte

---

3 Citado en Javier Arnaldo, “Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total”, en *La balsa de la medusa*, nº 53/54, Madrid 2000, pp. 19-40.

4 Citado en Julius Posener, “La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig”, *Zodiac* 2, 2º semestre 1989, Milano pp. 6-43. En el original: “Non appena preso il suo posto, lo spettatore si trova in un vero e proprio «theatron», ossia in un luogo adibito esclusivamente al guardare, e a guardare in quella direzione a cui lo indirizza il suo posto. Tra lo spettatore e l’immagine da guardare non si trova nulla di evidentemente visibile, ma solo una distanza che un artificio architettonico mantiene quasi sospesa fra i due prosceni, la quale, allontanando l’immagine dallo spettatore, gliela mostra nella inavvicinabilità di una visione di sogno, mentre la musica, misteriosamente salendo dall’«abisso místico» simile ai vapori che sotto il seggio della Pizia sorgevano dal sacro grembo di Gaia, lo mette in quella condizione statica di chiaroveggenza, per cui il quadro scenico contemplato diventa ora per lui l’immagine più fedele della vita stessa”.

5 Simón Marchán, *Contaminaciones figurativas*, Alianza Editorial, Madrid 1986, p. 68.

de la construcción espiritual”<sup>6</sup>. Formalización, estructuración, materiales, se complementan para crear una atmósfera que funciona como si de una escenografía se tratase, el oficiante religioso y los que asisten a la celebración se asimilan con actor y espectadores englobados en un acto de *obra de arte total*, en un espacio ideal surgido del equilibrio de proporciones, de “la armonía de las partes”, el espacio real deviene espacio simbólico.

Frente a la visión romántica, la visión crítica e irónica la ofrece Adolf Loos, como señala K. Frampton<sup>7</sup>, en el artículo “Vom einem armen reichen Manne” (“Acerca de un pobre hombre rico”), publicado por primera vez en abril de 1900 en el *Neuer Wiener Tagblatt* y recogido, posteriormente, en “Ins Leere Gesprochen 1897-1900” (“Dicho en el vacío 1897-1900”<sup>8</sup>), que se edita por primera vez en París en 1921. En dicho artículo, Loos narra la historia de un hombre que se ve atrapado por las ansias de controlar la obra, todo objeto que pueda situarse en ella y sus moradores, como un todo único, incluyendo los sonidos que puedan provenir del exterior, por parte del arquitecto, a quien encarga la decoración de su casa como forma de rendir pleitesía al arte.

Loos vivía la época del *art nouveau*, en la que se pueden encontrar formalizaciones semejantes hasta en la indumentaria, sin embargo, tampoco este hecho es aislado si se efectúa un recorrido por la historia, Mario Praz lo recoge en su libro *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*<sup>9</sup> y, citando a historiadores del vestido, establece una relación directa entre el pináculo gótico y el tocado femenino de la época, o entre el efecto de claroscuro del arte barroco con las combinaciones de tejidos que se efectuaban en la confección de los atuendos.

En 1918, Guillaume Apollinaire publica el artículo “L’Esprit Nouveau et les Poètes” donde “evoca la visión poética de una síntesis de las artes que englobaría el conjunto de los fenómenos visuales y auditivos del mundo moderno”<sup>10</sup>; a finales del mismo año, Bruno Taut saca a la luz, con el apoyo del *Arbeitsrat für Kunst*, el *Architektur-Programm* que comienza diciendo: “¡El arte! ... ¡Algo hermoso, si existe!. Pero hoy no existe arte. Las tendencias disgregadas sólo pueden reunirse en busca de la unidad bajo las alas de una nueva arquitectura, de modo que cada rama particular contribuya a la edificación. Entonces no habrá fronteras entre las artes aplicadas y la escultura o la pintura, todo será uno, edificar”<sup>11</sup>; al año siguiente, Walter Gropius repetirá prácticamente las mismas palabras en el *Manifiesto y Programa de creación de la Bauhaus Estatal de Weimar*, que proclamaba en su inicio: “¡El fin último de cualquier

6 Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires 1973, p. 83.

7 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1993, p. 92.

8 Adolf Loos, *Dicho en el vacío 1897-1900*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia et alt., Valencia 1984.

9 Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus Ediciones, Madrid 1981.

10 Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 79.

11 Texto incluido en Ulrich Conrads, *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Lumen. Barcelona 1973, p. 61.

actividad figurativa es la arquitectura<sup>12</sup>. Para Gropius la vuelta al taller del artista suponía una forma de redención frente a la improductividad de la obra que imperaba en aquel momento, pretendía una fusión entre artesano y artista como fórmula para salir de la encrucijada y, en base a esta idea, establece el programa de la Bauhaus, “La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de la creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de las prácticas artísticas: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria ...”<sup>13</sup>. En el fondo, Gropius era escéptico, la consecución de una “obra de arte total” se planteaba casi como una utopía.

En este mismo contexto, Oskar Schlemmer, aunque se mostraba totalmente contrario a esta idea de “obra de arte total”, escribe en su diario sobre “la voluntad de síntesis que domina el arte actual, que invoca a la arquitectura para que actúe como ordenadora de los sectores que saltaron en astillas, para reconducirlos no sólo a su propia unidad sino a una unidad universal, esta voluntad penetra también en el teatro, en virtud de sus posibilidades artísticas generales”<sup>14</sup>.

En muchos artistas de finales del siglo XIX y principios del XX se encuentra la fusión entre color y música, así Emil Nolde relata: “¿No son los sueños como sonidos, y los sonidos como colores, y los colores como música?. Yo amo la música de los colores”<sup>15</sup>. Rimbaud, el poeta, irá más allá, “¿Inventé el color de las vocales!-A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde.- Regulé la forma y el movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, me vanaglorié de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos”<sup>16</sup>, que se asocia con el hermetismo simbólico, estableciendo “las equivalencias entre colores y movimientos del alma”<sup>17</sup>.

Andrei Nakov fundamenta la interrelación entre las artes, y el nacimiento del arte actual, en los descubrimientos científicos que se producen a partir de las investigaciones sobre las partículas atómicas y la Teoría de la relatividad. El haber llegado al conocimiento de las partículas elementales, esencia universal, que permite establecer la forma de la obra a partir de “un principio de constitución interno”, lleva a hacer intercambiables los ámbitos de los diferentes campos artísticos, trabajando con el concepto y la teoría como parte integrante y

---

12 Texto incluido en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili Barcelona 1980, p. 40.

13 *Ibidem*, p. 42.

14 Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 60

15 E. Nolde, “El color como vibración”, en Ángel González García / Francisco Calvo Serraller / Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Istmo, Madrid 1999, p. 100.

16 Arthur Rimbaud, “*Delirios*”, *Una temporada en el infierno*, en *Una temporada en el infierno. Iluminaciones. Carta del vidente*, Taifa Literaria, Barcelona 1985, p. 45.

17 Maurizio Fagiolo, “Los grandes iniciados. El revival Rose + Croix en el período simbolista”, en Giulio Carlo Argan et al., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p.111.

fundamental de la propia obra. Para Nakov “la perfección de la forma moderna se sitúa en la solidez de su construcción interna”<sup>18</sup>.

Nakov establece la idea de fragmento como configurador de formas del nuevo arte y, en cierta medida, la unión de muchos fragmentos es el origen de las obras de un artista que quería abarcar todas las ramas del arte y ser, el mismo, una “obra de arte total”, Kurt Schwitters; este alemán, nacido en Hannover en 1887, cursa sus estudios en la Academia de Artes de Dresde, posteriormente inicia la carrera de arquitectura para dejarla rápidamente; después de picotear en diversos “ismos” creó su propio movimiento artístico, su gran obra, “MERZ”, y dentro de ella el “MERZbau” que va creciendo día a día como agregación de múltiples fragmentos, como reciclaje de deshechos, como ente orgánico que desarrolla sus miembros en el espacio, que lo invade, pero sin perder la unidad, el entorno transformado en “obra de arte total”. Se trataba, en palabras del propio Schwitters, de “poner especialmente en relación todas las cosas del mundo”<sup>19</sup>, y, al mismo tiempo, de crear un espacio espiritual lejos del mismo. El artista había ideado MERZ como suma de diferentes géneros artísticos, pero ya antes de ello se había sentido “seducido por la integración de la pintura abstracta y la máquina en la obra de arte total”<sup>20</sup>, pero no concebía ésta como “combinación momentánea de todas las artes”, sino como “eliminación constante de las fronteras y la integración de todas las artes en un solo concepto”<sup>21</sup>.

Peter Collins se muestra totalmente escéptico cuando se habla de relaciones e influencias entre los distintos géneros del arte, y cuenta la anécdota de Bruno Taut, que escribía que “con el debido aprecio por Le Corbusier, su mayor debilidad está en que no es sólo arquitecto, sino también un pintor abstracto y, como consecuencia de ello, confunde los problemas de la construcción con los de la pintura de estudio”<sup>22</sup>, palabras que el autor parece subscribir, pues considera el hecho arquitectónico con unas características tan precisas que podrían verse desvirtuadas por influencias ajenas al medio, y, todo ello, partiendo de la base de que la modificación del criterio estético que da lugar a una literatura “realista”, donde se muestra lo peor de la sociedad, supuso una influencia sobre la arquitectura de finales del siglo XIX que sirve de base a las formas abstractas surgidas a comienzos del XX.

Las teorías de Kandinsky que llevan a las formas abstractas no representativas y, por tanto, a un tipo de arte carente de todo fin práctico, podría significar, según algunos autores, aplicándolo a la arquitectura, la aparición de edificios cuyo componente esencial sea su valor estético, sufriendo una pérdida total de sus cualidades de uso y funcionales, hecho que ha surgido en algunos momentos, pero la arquitectura, en su conjunto, ha seguido cumpliendo en

---

18 Andrei Nakov, “La revelación elemental”, en VV.AA., *Dadá y constructivismo*, catálogo de Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989.

19 Citado en Beatrix Nobis, “Poner en relación todas las cosas del mundo”, en VV.AA., *Kurt Schwitters*, catálogo de Exposición, I.V.A.M., Centre Julio González, Valencia 1995, pp. 38-41.

20 “Kurt Schwitters por si mismo: Origen y desarrollo”, *Ibidem*, p. 51.

21 Harald Szeemann, “La inmortalidad no es un asunto de cualquiera”, *Ibidem*, pp. 425-435.

22 Citado en Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, pp. 290-291.

mayor o menor medida, o de mejor o peor forma, la función que siempre se le ha encomendado, independientemente de que, lo que si sigue subsistiendo, es la disensión de pareceres en lo que se refiere al ideal de belleza clásica. La tendencia a una geometrización de la obra arquitectónica, el empleo de “formas puras”, el uso del cubo, la pirámide, el cono o la esfera no consiguieron alejar a la arquitectura del laberinto.

Alvar Aalto cuenta el proceso creativo de sus obras a partir de dibujos imaginarios y abstractos de los que surgen las plantas y secciones generadoras de sus edificios. El propio Aalto, artista poco dado a la literatura sobre las artes, participa, en 1947, en el debate sobre la arquitectura y el arte en un artículo publicado por la revista *Domus*<sup>23</sup>; en él, el, fundamentalmente, arquitecto, pero que no despreciaba la realización de obras de otros campos del arte, considera “que las formas de arte concreto han dado un fuerte impulso a la arquitectura moderna, en un modo, cierto es, indirecto, si bien irrefutable”<sup>24</sup>. Para él “la arquitectura y las demás artes han tenido el mismo punto de partida, punto de partida que, sin duda es abstracto, pero que, al mismo tiempo, está influenciado por todos los conocimientos y los sentimientos acumulados en nosotros”<sup>25</sup>.

Si siempre se ha tendido a considerar la influencia que la pintura, la escultura, u otras artes han tenido sobre la arquitectura, el campo de investigación en sentido contrario ha sido más limitado, quizás porque el estudio de la obra arquitectónica presenta una mayor complejidad, y son necesarios unos conocimientos más amplios para llegar a una visión global del edificio, dada la gran variedad de puntos de vista desde el que puede ser analizado. Collins nos apunta este campo al hablar de Franz Lloyd Wright, la forma de concepción espacial de algunos de sus edificios y su posible influencia sobre los artistas de *De Stijl*<sup>26</sup>.

Es quizás en el cine, el llamado séptimo arte, donde mejor se podría aplicar el término de “obra de arte total”, en sus comienzos, la ideología de una figura como Thomas Alva Edison, aunque, como refiere Noël Burch, juega un papel marginal en su invención, representa la “prolongación de la fantasía wagneriana, de esa ideología del *Gesamtkunstwerk* por la que más de un artista, mediante formas equivalentes (Scriabin, pero también Kandinsky), cree que puede «tender a la unidad y a la multiplicidad, dar un equivalente de lo que hace la naturaleza, dotar a la obra de arte de una cuarta dimensión, la dimensión cósmica»<sup>27</sup>.

En el cine, arte del espacio y arte del tiempo, se ven conjuntados todos los elementos que pueden configurar una obra de arte, aúna color, música, sonido, arquitectura, iluminación, fotografía, tiempo, movimiento, el equilibrio de todos ellos puede convertir una película en una obra maestra, pero nunca llegará a “realizar la fantasía suprema: suprimir la muerte”<sup>28</sup>.

---

23 El artículo “Arquitectura y arte concreto”, publicado en la revista *Domus*, nº 225, 1947, aparece recogido en: Alvar Aalto, *La humanización de la Arquitectura*, Tusquets Editor, Barcelona 1977, pp. 37-45.

24 Alvar Aalto, *op. cit.*, p. 38.

25 Alvar Aalto, *op. cit.*, p. 41.

26 Peter Collins, *op. cit.*, pp. 286-287.

27 Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Ediciones Cátedra, Madrid 1991, p. 45.

28 *Ibidem*, p.39.

Fritz Neumeyer va mucho más allá en sus apreciaciones sobre la “obra de arte total”, partiendo de las consideraciones de Nietzsche sobre la definición de cultura como “unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones artísticas de un pueblo”<sup>29</sup> y su idea de establecer una íntima implicación entre arte y vida, llega a establecer la “obra de arte total moderna”<sup>30</sup> en la unión entre arte e industria, fijando los comienzos de ese maridaje en la nominación de Peter Behrens como asesor artístico de las fábricas AEG en la primera década del siglo XX; serían los comienzos del diseño global que se introduce dentro de la élite artística, la vida cotidiana no podía estar más unida al arte

En el momento actual es, en muchas ocasiones, la Filosofía, las ideas filosóficas, las que sirven de referente para el desarrollo de la idea artística, la obra quiere convertirse en reflejo de una teoría, ya no se trata solamente de “la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta”<sup>31</sup>, se pretende lograr una síntesis de obra y pensamiento. De este parentesco entre Filosofía y Arquitectura hablaba ya, en 1920, Paul Bommersheim en el artículo “Filosofía y arquitectura”<sup>32</sup>, publicado en el fascículo 10 de *Frühlicht*; para él “Filosofía, arquitectura, comunidad son tres principios absolutos; y lo que los unifica es la religión”<sup>33</sup>, siendo la “arquitectura ... una triple totalidad: ella reúne en sí todas las artes-la pintura, la escultura, el arte de construir, el arte de los jardines. Es la unidad entre naturaleza y arte, porque expresa la naturaleza en forma artística”<sup>34</sup>. El autor ve en la Filosofía un punto de confluencia de todo el saber, estableciéndola como fusión del mundo y el alma y, desde esa visión, establece la analogía con el arte, como confluencia de las artes particulares, que surgen como resultado de su desarrollo.

Bajo un prisma de misticismo, relaciona la arquitectura, que da cobijo a la vida humana, con lo sobrenatural. Desde una visión premonitoria establece que “el arquitecto puede encontrar en la clara estructura de un sistema filosófico el entusiasmo de la creación y la inspiración para nuevas formas arrolladoras”<sup>35</sup>. En la búsqueda y consecución de lo “absoluto” se encuentra, para Bommersheim, la base de la interrelación entre la arquitectura y las otras artes, siendo la Filosofía la que acude en su ayuda en este afán. La arquitectura se convierte en síntesis de todas las artes a partir de su contenido simbólico.

---

29 Citado en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid 1995, p. 113.

30 *Ibidem*, p. 113.

31 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 50.

32 Paul Bommersheim, “Filosofía y arquitectura”, en *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 47-51.

33 *Ibidem*, p. 47. En el original: “Filosofia, architettura, comunità sono i tre principi assoluti; ciò che li unifica è la religione”.

34 *Ibidem*, p. 47. En el original: “... architettura, che è una triplice totalità: essa infatti racchiude in sé tutte le arti-la pittura, la scultura, l'arte del costruire, l'arte dei giardini. Essa è l'unità tra natura ed arte, poiché esprime la natura in forma artistica”.

35 *Ibidem*, p. 48. En el original: “... l'architetto può trovare nella chiara struttura di un sistema filosofico l'entusiasmo della creazione e l'ispirazione per nuove forme travolgenti”.

En Souriau se encuentra la distinción entre arte y artes, siendo estas últimas las que portan los elementos diferenciadores, mientras que el arte lleva en su esencia lo permanente. Posiblemente no esté esta idea alejada de la Fenomenología de Husserl, de la que se hablará más adelante, en el sentido de la búsqueda de las esencias; en este caso, en el arte se encontraría la esencia de las artes. Souriau acude al establecimiento de una nueva disciplina, que denomina “estética comparada”, que estableciera las bases de las correspondencias entre las artes a partir del estudio de obras desarrolladas en los distintos campos. “Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos”<sup>36</sup>. El estudio deberá ser riguroso, mediante el empleo de términos técnicos precisos y sin la aparición de lenguajes metafóricos sin sentido que induzcan a error.

Argan da una definición parecida, ya que considera el arte “como una orquesta cuyos sonidos serían las distintas artes”, siendo “legítimo el concierto de las artes, cada una de ellas con su propia técnica específica, pero con ciertas posibilidades de paso de una técnica a otras: ut pictura poësis”<sup>37</sup>, mientras que para Kandinsky “los elementos de las diferentes artes sólo representan una identidad totalmente esquemática. En realidad, una diferencia de «timbre» como entre los diversos instrumentos de música”<sup>38</sup>.

Souriau dota a la creación artística de verdadera entidad, le confiere una existencia propia; el artista aparece así como verdadero creador de obras en las que se ha generado “un mundo completo, con sus dimensiones espaciales, temporales, y también con sus dimensiones espirituales”<sup>39</sup>. La obra de arte se concibe como ser único, dotado de una existencia fenomenológica, sin desdeñar el aspecto que le hace ser percibido por los sentidos, “la obra de arte no está formada por sensaciones. Está formada por cualidades sensibles”<sup>40</sup>.

En toda obra artística, elemento importante es la materia con que está ejecutada, pero no es privativo de un arte determinado una materia específica, son intercambiables entre los distintos géneros y, en algunos casos, puede considerarse, simplemente, formando parte de un plano existencial que no es el de su mera existencia física. En este punto Souriau distingue entre la existencia física, la existencia fenomenológica, la existencia “reica”, o cosal, y la existencia trascendente de la obra de arte. Sobre la existencia cosal de la obra incide Heidegger, “todas las obras tienen este carácter de cosa”, y establece la relación entre el material, la materia hecha forma, con que se ejecuta y la obra realizada, pero tampoco se queda en el carácter tangible de la obra de arte, y más adelante dice, “la obra ... es alegoría ... La obra es símbolo”<sup>41</sup>.

---

36 Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México 1998, p. 21.

37 Giulio Carlo Argan, “El valor de «la figura en la pintura» neoclásica”, en VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 72.

38 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 33.

39 Étienne Souriau, *op. cit.*, p.42.

40 *Ibidem*, p. 67.

41 Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México 1988, pp. 40-41.

Profundizando en su investigación, Souriau llega a una clasificación de artes de primer y segundo grado en función de una organización formal inherente a la obra misma, o a los seres representados en ella, que le lleva a establecer un esquema del conjunto de correspondencias que se pueden establecer entre las diversas artes, donde, en un primer nivel, existe una relación por pares, susceptible de ampliarse según un criterio de afinidades estéticas.

Mario Praz<sup>42</sup>, que se interroga sobre la rigurosidad en la que se fundamenta Souriau, en su análisis de la correspondencia entre las artes, fundamenta la relación entre pintura y literatura en el uso que los pintores hacían de las descripciones de los textos literarios como inspiración para el desarrollo de sus obras, recreaban en imágenes visuales la temática de los escritores, fueran éstos temas religiosos, profanos o mitológicos.

La disputa entre poetas y pintores se hace patente en el Renacimiento ante el auge que adquiere la pintura en esta época. En el siglo XVII, sin embargo, son los paisajistas los sugeridores de los temas poéticos. Todas estas concordancias parecen muy traídas por los pelos, pero Praz persevera en su estudio haciendo un recorrido por la historia sacando conclusiones de cada época; en el Medievo, cuando primaba el germen espiritual, la música se hace escultura y las formas abstractas constituyen el deleite del alma, que se eleva hacia el cielo a través de la arquitectura gótica; el Renacimiento, mucho más humano, hace uso de las proporciones geométricas, que se afilian con los intervalos musicales, y trata de potenciar la unidad de las artes; el Manierismo retuerce las intenciones y las representaciones, y los juegos dialécticos aparecen en obras de distintos géneros artísticos. En la época barroca, tensiones y contrastes crean escenografías dramáticas donde la luz interviene de forma decisiva, el trampantojo convierte la pintura en espacio y la arquitectura se hace ficticia; la primera como prolongación de la segunda se funde con ella; la curva adquiere en esta época su máximo auge. El Rococó será una prolongación exaltada donde se pierde cualquier referencia geométrica, la razón deja paso a la imaginación, los temas se sobreponen, ya sea en pintura, arquitectura o literatura, y se sientan las bases de un arte no representativo.

En el siglo XVIII la arquitectura pierde su soberanía sobre las otras artes y los edificios entran a formar parte de una escenografía, los “arquitectos revolucionarios” juegan con el cubo, el cilindro o la esfera y, los elementos literarios, las cualidades narrativas, arrojan su manto sobre el arte de construir; Boullée dará a la arquitectura una connotación de arte figurativo y sus arquitecturas parlantes son personajes en el escenario de la ciudad, y va todavía más lejos cuando dice, “nuestros edificios públicos deberían de ser, de algún modo, verdaderos poemas”<sup>43</sup>. “El siglo XVIII será un siglo amante de la naturaleza, el paseo y la conversación. El nuevo universo de la razón y la naturaleza será imaginado y hablado antes que instaurado institucionalmente”<sup>44</sup>.

---

42 Mario Praz, *op. cit.*

43 Citado en Manfredo Tfuri, “Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración”, en VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 98.

44 Pierre Francastel, “La estética de las luces”, en VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 39.

El XIX es el siglo de la desorientación, las artes parecen estar huérfanas y yerran perdidas sin encontrar más puntos de confluencia que sus interpretaciones psicológicas, Kandinsky la “caracteriza como una época que se mantiene alejada de la creación interna”<sup>45</sup>; literatura y pintura, sin embargo, parecen estrechar sus vínculos y las imágenes de lo cotidiano van ganando terreno frente a la temática religiosa y mitológica. La técnica desborda los cauces del arte, la arquitectura se hace cada vez más arte de construir ante el impulso de los nuevos materiales que la conducen por caminos paralelos a la ingeniería; la fotografía supone un vuelco para la concepción del arte pictórico, el tema se disuelve ante la cegadora luz que conduce hasta el Impresionismo, y la pintura toma el mando ante las demás artes.

Para Schopenhauer, en su obra cumbre, *El mundo como voluntad y representación*, publicada por primera vez en 1819, “el arte arquitectónico se diferencia” de las otras artes en cuanto “el artista coloca el objeto ante el espectador, ..., haciendo que el objeto real individual exprese su propia esencia de una manera distinta y acabada”<sup>46</sup>; el filósofo considera el ornamento como adorno suplementario, e incide en la importancia que sobre la obra arquitectónica presenta la luz, luz cambiante ante la cual el edificio presenta múltiples facetas.

Schopenhauer parte de la “Idea”, en el sentido platónico, como configuradora de toda obra de arte, idea intuitiva, alejada del concepto, que es racional. Para él, “el fin de todas las artes es expresar Ideas, y su principal diferencia consiste en el grado de objetivación de la voluntad que cada Idea expresa, las artes, aún aquellas que más se diferencian, pueden explicarse mutuamente por comparación”<sup>47</sup>. La música es, para el pensador, la más sublime de las artes, e incomparable con respecto a las demás, la define como “lengua universal”, lenguaje del sentimiento y las pasiones<sup>48</sup>, expresión de la esencia interior.

El arquitecto expresionista Hans Poelzig decía que “la arquitectura es música congelada”, que el ritmo y la musicalidad en la construcción vienen determinados por un uso adecuado de los elementos constructivos, se trataba de dejar hablar a los materiales. Para él, “la música es el arte menos ligado a la tierra, la arquitectura la que lo está más. Pero entre todas las artes figurativas es la más abstracta, puede dar los sonidos más puros y al mismo tiempo más místicos y puede transfigurar la materia en la forma más pura”<sup>49</sup>.

En la frontera entre los siglos XIX y XX el *Art Nouveau* concilia las diferentes artes, las ondulantes líneas vegetales van entrelazando arquitectura, pintura, escultura o literatura; el trazado curvo y sinuoso remite a una vida orgánica que acaba convirtiéndose en mero recurso

---

45 Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, p. 180.

46 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México 1992, p. 175.

47 *Ibidem*, p. 200.

48 *Ibidem*, p. 206.

49 Hans Poelzig, “Costruire oggi” (1922), en Julius Posener (Ed.), *Hans Poelzig. Scritti e opere*, Franco Angeli Editore, Milano 1978, pp. 217-242. En el original: “La música è l’arte meno legata alla terra, l’architettura è quella che lo è di più. Ma poichè tra tutte le arti figurative è la più astratta, può dare i suoni più puri e nello stesso tempo più mistici e può trasfigurare la materia nella forma più pura”.

decorativo “desdibujando las fronteras entre los diferentes géneros artísticos. De ahí que se llegue a los «ornamentos plásticos» y a la fusión de marco y cuadro en esa unidad cargada de sentido ornamental”<sup>50</sup>. Es en este período en el que gran número de artistas se dedican a diferentes géneros, pintura, poesía, música, artes decorativas, cualquiera se consideraba adecuado para la imaginación modernista. Estrechamente vinculadas se encuentran la pintura ilustrativa y decorativa del *Art Nouveau* con la literatura simbolista, al igual que la pintura y la música, Stravinsky, Scriabin y el Schönberg de los primeros años están vinculados a este movimiento con obras en las que se conjuga todo un juego de luz, color y sonido.

La creación de un entorno armonioso incitaba a los artistas vinculados a este estilo, también ellos pretendían conjugar arte y vida, “el modernismo quería convertir cada cosa de esta vida en una obra de arte”<sup>51</sup>. La *Maison Tassel* de Bruselas, realizada entre 1892 y 1903 por Victor Horta, representa mejor que ninguna otra obra de la época la realización de este arte total, motivos decorativos que habían surgido sobre el plano adquieren dimensión en el espacio, elementos estructurales sustentantes asemejan raíces, troncos y ramas vegetales convirtiendo la obra en un organismo vivo, caracterizado por el movimiento y la transparencia.

El siglo XX es el de la intersección de espacio y tiempo, confluencia que supone la yuxtaposición de los géneros artísticos. Por medio de la abstracción la obra sugiere, se convierte en signo, “... Mondrian, Kandinsky, Klee: ... desarrollaron una técnica libre donde los signos mismos reemplazan a las imágenes”<sup>52</sup>. Decía el arquitecto John Hejduk que “el pintor parte del mundo real y trabaja hacia la abstracción, y cuando termina una obra, ésta es una abstracción del llamado mundo real. El arquitecto, en cambio, parte del mundo abstracto y, debido a la naturaleza de su trabajo, tiende hacia el mundo real. El arquitecto importante es el único que, cuando ha acabado su trabajo, está tan próximo a la abstracción original como le ha sido posible ...”<sup>53</sup>. Analizando los escritos de Kandinsky encontramos que el pintor pretende generar su obra desde esa abstracción de la que habla Hejduk en el caso de la arquitectura, pretende llevar al lienzo un mundo interior abstracto que se desarrolla en su mente, si bien, cuando se estudia la obra del arquitecto, se puede llegar a la conclusión de que la abstracción de que habla remite, fundamentalmente, a las figuras geométricas elementales y, Kandinsky no considera su mundo abstracto partiendo de estos conceptos.

El caso de Hejduk es significativo, pues él mismo ha establecido la relación directa existente entre un proyecto de vivienda de 1967 y el cuadro *Fox Trot A*, de Mondrian, realizado en 1927. Piet Mondrian, ligado a la revista *De Stijl*, fundada por Theo van Doesburg en 1917, y en la que trataba de establecerse una compenetración entre pintura, escultura y arquitectura, demuestra un inusitado interés hacia esta última y, a su cuadro *Fachada en marrón y gris*, de 1913, siguen

---

50 Robert Schmutzler, *El modernismo*, Alianza Editorial, Madrid 1980, p. 13.

51 *Ibidem*, p. 39.

52 Mario Praz, *op. cit.*, p. 207.

53 Citado en Josep María Montaner, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993, p. 172.

una serie de *Composiciones* que inciden sobre similar formalización hasta llegar a las distintas versiones de *Fachada de Iglesia*, que realiza en 1914, en las que se aprecia claramente la relación existente con la realidad arquitectónica.

Mondrian, siguiendo los pasos de Kandinsky, en su escrito “El neoplasticismo en pintura, publicado en 1917 en el número 1 de la revista *De Stijl*, habla de que “cada arte tiene su propio énfasis, su particular expresión: es la justificación de la existencia de varias artes”, y más adelante continúa, “con el avance de la cultura del espíritu, todas las artes, a pesar de sus diferentes modos de expresión, han devenido en una creación plástica de relación equilibrada y determinada”<sup>54</sup>.

Nadie parecía estar a salvo de este interés por tender lazos entre las diversas artes, e incluso entre los artistas vanguardistas rusos se pueden encontrar ejemplos de esta tendencia; dentro de una política de realización de monumentos llevada a cabo por el *Comisariado del Pueblo para la Educación*, en honor de personajes o como glosa de actividades, realiza Vladimir Tatlin, en 1919, un *Monumento a la III Internacional*, donde rompe con la tradicional representación figurativa, haciendo surgir un elemento a medio camino entre la escultura y la arquitectura empleando vidrio y acero; la pieza “no sólo pretendía erigirse como una síntesis de las artes, sino de las diferentes inquietudes vanguardistas del momento y de la confluencia entre la nueva cultura del material y la plástica puramente pictórica”<sup>55</sup>. Muestra palpable de este interés fue la creación, por parte del Ministerio de Educación, presidido por el poeta Anatoli Lunacharsky, de una Comisión de Pintura, Escultura y Arquitectura, integrada por artistas y arquitectos, entre los que destaca Alexander Rodchenko, y que tenía por misión el estudio de la sintetización de las artes, dando como resultado una “iconografía simbólica que expresara los nuevos programas sociales”<sup>56</sup> que recoge influencias románticas y expresionistas.

En las declamaciones dadaístas se puede encontrar, también, esta fusión entre diversas ramas del arte, la voz se convierte en instrumento musical, el artista con su mímica crea un ambiente teatral, al que contribuyen los espectadores que, en ocasiones, con sus gritos y sus ruidos, entran a formar parte de la propia representación, ellos sirven de telón de fondo, se asimilan al coro de la puesta en escena; trajes, máscaras e iluminación generan el cuadro de este trozo de vida convertido en obra de arte, aunque le pesase a sus propios creadores; una muestra de expresividad de los que satirizaban al expresionismo, quizás porque se encontraba demasiado próximo a ellos.

Para Pehnt, la «Gesamtkunstwerk» u «obra de arte total» tenía un doble significado en el contexto del expresionismo ... significaba la unión de todas las artes en la arquitectura, pero

---

54 Ángel González García / Francisco Calvo Serraller / Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Itsmo, Madrid 1999, pp. 252-256.

55 Simón Marchán Fiz, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Editorial Espasa Calpe, Madrid 1995, p.185.

56 Andrei Ikonnikov, “Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética”, en *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 29, mayo-junio 1991, Madrid, p. 6.

también podía referirse al entorno total que incidía simultáneamente sobre varios sentidos del hombre. La arquitectura expresionista apela al ojo, al tacto, al sentido sinestésico. Despierta asociaciones heterogéneas tanto en el tiempo como en el espacio<sup>57</sup>.

En un mundo en completa ebullición, del que forma parte inseparable el arte, los distintos campos en los que este, tradicionalmente, se ha dividido establecen una relación que trata de unificarlos en un todo único, donde desaparezcan las fronteras. Las teorías artísticas se desplazan libremente, igual que sus autores, de una ciudad a otra, de un país a otro, y la formalización a la que se llega a veces confluye y otras se dispersa.

### 3. La “interrelación de las artes” en Wassily Kandinsky y Hans Scharoun

Las creaciones de Wagner son consideradas “obras monumentales” por algo más que la creación del espacio escénico por medio de recursos arquitectónicos, Kandinsky establece la consecución de este tipo de obra a partir de la unión orgánica de las partes aisladas, la música debe ir unida a la acción dramática, no funcionar como simple acompañamiento; sin embargo, critica en la obra wagneriana la repetición de un motivo musical que precede al héroe y hace predecible su aparición en escena, así como no haber sabido sacar partido del “color y la forma pictórica”<sup>58</sup> en la creación escenográfica.

Kandinsky, ferviente admirador de Wagner, pretendía llegar a conseguir un grado de abstracción tal que eliminara de la obra cualquier efecto narrativo; Arnaldo establece la relación entre ambos como “intención de sugestionar con una realidad que se materializa desde lo inmaterial y que se autoatribuye valores absolutos”<sup>59</sup>.

Wassily Kandinsky, artista y teórico que hizo posible un cambio de forma de ver el arte del siglo XX, “creía que la forma del arte del futuro reuniría y trascendería a todos los medios individuales, creándose una síntesis gloriosa”<sup>60</sup>, y también había hecho sus pinitos en este campo con *Sonoridad amarilla*, publicado en 1912 dentro de *El Jinete Azul*, *Sonoridad verde* o *Negro y blanco*, obras en las que se aúnan la pintura, la música y la danza. Su deseo de interrelación lo lleva, en ocasiones, a titular sus cuadros haciendo claras alusiones al mundo musical. Sus cualidades sinestésicas, que le hacían asociar colores a los sonidos, le servirán, desde joven, para asociar música y pintura, las obras musicales se presentan en su mente a la manera de cuadros coloristas. En *Sonoridad amarilla*, concebida como “obra de arte total”, la escenografía se crea a partir del color, la iluminación, los cantos y la música que suenan como telón de fondo y que, en ocasiones, entran en lid hasta que llega el silencio.

57 Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975, p.19.

58 Véase, Kandinsky, “Sobre la composición escénica”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona 1989, pp. 177-193, y Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 43.

59 Javier Arnaldo, “Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total”, en *La balsa de la medusa*, nº 53/54, Madrid 2000, pp. 19-40.

60 Frank Whitford, *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Barcelona 1991, p. 95.

Entre los textos que componen el *El Jinete Azul* se encuentra “Prometheus, de Skriabin”<sup>61</sup>, escrito por Leónidas Sabaneiev, compositor ruso; en él, el autor señala la liturgia como el germen del nacimiento de la “obra de arte total”, actos religiosos en los que sonido, movimiento, olor, color, se unen en un todo armónico en función de una actividad mística, recogiendo, aunque desde un punto de vista diferente, aquella idea de consideración de la catedral gótica como “obra de arte integral”. Aunque nombrando a Wagner como sugeridor de la idea de la reunificación de las artes, es para él la figura de Skriabin la que de una forma más precisa la concibe. Establece una jerarquización de las artes, unas principales y otras subordinadas que, actuando como caja de resonancia, resaltan las primeras. En el *Prometheus*, Skriabin llega a una fusión orgánica entre la música y su correspondencia dentro de una armonía cromática; a cada nota aparece asociado un color, sugerido por la iluminación.

Kandinsky retoma la idea de lo religioso como arte total en sus *Cursos de la Bauhaus* del semestre de verano de 1925 en los que dice: “La forma más pura de síntesis: la Iglesia. (Edificio, pintura, escultura, música, movimiento del oficiante [danza + poesía]”<sup>62</sup>, y más adelante: “La fe, en todas las religiones, crea: arquitectura, escultura, pintura, danza, poesía, música”<sup>63</sup>.

Todo *El Jinete azul* responde a un intento de hacer confluir las diversas artes en un empeño común, empeño que, en el caso de Kandinsky, surge de una “necesidad interior” y tiene como fin una nueva concepción de la existencia, la unión de arte y vida.

En el libro *De lo espiritual en el arte*, editado por vez primera en 1912, dedica Kandinsky el capítulo IV, “La pirámide”, al tema de la interrelación de las artes; parte de la idea de que cada arte posee unos medios que le son propios, y son, precisamente, estos medios y materiales específicos con que cada artista trabaja e investiga los que conducen al conocimiento de un “valor interno” que es donde se establece la confluencia con las demás artes. Juega Kandinsky, como lo hará, posteriormente, a la hora de titular sus cuadros, mediante términos antagónicos, con contradicciones que supera siempre con esa llamada al “empeño interior común”.

También Hans Scharoun, en la conferencia “Ideas sobre la escenografía moderna”, pronunciada en Königsberg alrededor de 1921, habla de la relación entre las artes: “Arquitectura significa «Conductora de las Artes», y ésta es la denominación que la arquitectura ha merecido en todos los períodos culminantes de la Civilización. Bajo su dirección las artes particulares se reunieron para formar una imagen global homogénea. Ahora, en cambio, dejamos atrás una época en la que el pensamiento técnico por un lado, la interpretación desde un punto de vista técnico de lo contemplado por el otro, y en conclusión, la actitud superficial del espectador, fueron las razones de que en las relaciones de las artes entre sí se afianzarán lo particular frente a la unión, la fragmentación frente a la síntesis”<sup>64</sup>.

---

61 Leónidas Sabaneiev, “Prometheus, de Skriabin”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona 1989, pp. 109-123.

62 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 24.

63 *Ibidem*, p. 28.

64 Hans Scharoun, “Gedanken über das modern Bühnenbild”, en Achim Wendschuh, Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 22, Berlin 1993, p. 55. En el

Para Scharoun las artes plásticas habían seguido un camino que conducía a esa síntesis, no así la arquitectura, dependiente de “patrones de belleza”; en el texto reivindica el arte escenográfico como “actividad artística en sí”, influido, en su formalización, por el momento en que se realiza, “y es este ideal del momento, es decir, la correspondiente forma de cultura dominante, quien da un valor interior a la Obra de Arte Total, y cuya carencia, por otra parte, sustituye la obra de arte concluida por el experimento, y así por lo poco artístico”<sup>65</sup>.

Scharoun hace referencia a los materiales que utiliza cada una de las artes y considera que pintura y escultura se encuentran indisolublemente unidas con aquel con el que se realiza la obra, mientras, “la arquitectura es la música absoluta”. Para Scharoun “la arquitectura moderna utiliza nuevamente, como la de la antigüedad, los materiales de construcción en un sentido sensorial; es decir, es consciente del peso de la piedra y del molde de hormigón. Pero al mismo tiempo desmaterializa el material, al igual que el arte gótico, lo espiritualiza, como podemos observar, por ejemplo, en recientes creaciones de edificaciones fabriles. Espiritualiza el material utilizando las fuerzas intrínsecas para, partiendo de la estética de las mismas, llegar de nuevo al espacio, que está relacionado de una manera viva con el entorno”<sup>66</sup>.

Las referencias a la música aparecen en varios de sus escritos estableciendo comparaciones entre ésta y las combinaciones espaciales de la obra arquitectónica, en como los espacios pueden disponerse simétrica o asimétricamente, siguiendo secuencias, según acordes o discordancias; cada uno de los espacios, como los instrumentos de una orquesta, sirven al conjunto sin dejar de tener valor como elemento individual.

Tanto Kandinsky como Scharoun se interesan por el mundo del teatro, el segundo centra su interés por la configuración espacial de la escena y, en sus proyectos para edificios teatrales, estudia la conformación de ésta, la interrelación con el espectador a partir de la disposición de las butacas, sin olvidar lo que significa la propia representación en sí en la que, desde un espíritu humanista, reivindica la figura del actor como el “centro y el cerebro del teatro”<sup>67</sup>.

---

original: “Architektur bedeutet «Führerin der Künste», und diese Bezeichnung verdiente die Architektur zu allen Hoch-Zeiten der Kultur. Unter ihrer Führung schlossen sich die Einzelkünste zu einem einheitlichen Gesamtbilde. Jetzt aber liegt eine Zeit hinter uns, in der technisches Denken auf der einen Seite, technisches Verarbeiten des Geschauten auf der anderen Seite und damit die oberflächliche Einstellung des Beschauers Gründe wurden, daß statt der Einheit das Einzelne, statt Zusammenfassung Zersplitterung in die Beziehungen der Künste untereinander getragen wurde”.

65 *Ibidem*, p. 56. En el original: “Und diese Zeitideal, d.h. eben die jeweils herrschende Kulturform ist es, die dem Gesamtkunstwerk inneren Wert gibt bzw. Dessen Fehlen an die Stelle des geschlossenen Kunstwerkes das Experiment und damit das Unkünstlerische treten läßt”.

66 Hans Scharoun, “Gedanken über das modern Bühnenbild”, en Achim Wendschuh, *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 22, Berlin 1993, p. 55. En el original: “Die modern Baukunst gebraucht wieder, wie die Baukunst des Altertums, das Baumaterial in sinnlichem Betracht, d.h. sie ist sich der Schwere des Steines und der Gußform des Betons bewußt. Gleichzeitig aber entmaterialisiert sie wie die gotische Kunst, d.h. vergeistigt das Material, wie wir es zum Beispiel in neueren Schöpfungen von Fabrikbauten beobachten können. Sie vergeistigt das Material, indem sie die dem Material innewohnenden Kräfte benutzt, um aus der Stätik dieser Kräfte wieder zum Raum zu gelangen, der in lebendigem Zusammenhang zur Umwelt steht”.

67 Scharoun, 1925, Lección inaugural en la Academia Estatal de Bellas Artes, Breslau, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, p. 54. En el original: “Mitte und Hirn des Theater ist der Schauspieler”.

Kandinsky, por su parte, se centra en la creación de obras que le permitan llegar a conseguir una “obra de arte total” en la que confluyan “el tono musical y su movimiento”, “el sonido corporal-espiritual y su movimiento expresado por hombres y objetos” y “el tono cromático y su movimiento”, tratando de conseguir un “complejo de las experiencias interiores (vibraciones anímicas) del espectador”<sup>68</sup> que genere el verdadero drama.

#### 4. Hipótesis de trabajo y principales objetivos a alcanzar

En este contexto de interrelación de los distintos géneros artísticos se inserta esta investigación, cuyo objetivo es la demostración de la proximidad entre las obras de dos artistas, artistas que, en un principio, podrían considerarse totalmente dispares, uno trabaja sobre la superficie del cuadro, el pintor ruso Wassily Kandinsky, y el otro en el espacio, el arquitecto alemán Hans Scharoun. En ambos se percibe un sustrato intelectual teórico, que aparecerá reflejado en sus obras, que proviene de las mismas fuentes, independientemente de las formalizaciones concretas existentes en sus realizaciones.

Tanto Kandinsky como Scharoun eran personas implicadas con su entorno, que evolucionan con él, no permanecen inamovibles en su forma de pensar, avanzando en su devenir sin olvidarse de su pasado. Scharoun fue capaz de soslayar el rígido “canon” establecido por el “movimiento moderno” y desarrolla una arquitectura que, con todo el contenido funcional necesario, presenta una “base formal abstracto-geométrica ... permeable ... a los mecanismos plásticos de otras artes”<sup>69</sup>. Por ser su arquitectura tan rica en contenidos, la investigación no puede ser meramente formal y comparativa con la obra de Kandinsky, de ahí la necesidad de un primer título en el que las obras se inserten en el contexto en el que surgen, como es el momento en que se vive, para poder comprender su concepción.

El objetivo final es el establecimiento de una relación entre las obras de dos artistas singulares, por sus vidas y sus proyectos. En muchas ocasiones no se trata tanto de establecer similitudes de imágenes sino de la concepción de la arquitectura de Scharoun a partir de conceptos que establece Kandinsky en sus escritos, como éstos aparecen reflejados en la secuencia proyectual del primero. Scharoun y Kandinsky son dos artistas cuyas obras no son producto del azar sino de la meditación y de la reflexión

El propio Kandinsky, en su ensayo *De lo espiritual en el arte*, nos dice “en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y ... sus objetivos a veces se asemejan”. La esencia de las cosas, no las partes de que se componen, sino su “alma” es la que conduce a una formalización diversa pero con unas características comunes.

---

68 Wassily Kandinsky, “Sobre la composición escénica”, en en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona 1989, p.188.

69 Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, *La estabilidad formal de la arquitectura contemporánea*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid / Caja Salamanca, Valladolid 1991, p. 10.

En el “Prólogo a la Primera Edición” de *El mundo como voluntad y representación*, cuya primera edición alemana data de 1818, Arthur Schopenhauer dice:

*“Todo sistema de pensamiento debe tener una relación arquitectónica, es decir, una disposición tal que cada parte sostenga a otra, pero no ésta a aquella; que el cimiento lo sostenga todo sin estar el sostenido, y que la techumbre descansa sobre el resto sin servir de base a nada. En cambio, un pensamiento único, por vasto que sea, debe guardar la más perfecta unidad. Si por necesidades de la exposición, se le descompone en partes, la relación entre ellas debe ser orgánica, es decir, de tal naturaleza que cada parte sostenga al todo en la misma medida que el todo la sostiene a ella, que ninguna sea la última ni la primera, estando el pensamiento en su totalidad como interpretado y declarado por cada uno de los detalles, de modo que aún el más insignificante de éstos no podrá ser comprendido si antes no se comprende el conjunto ...”<sup>70</sup>.*

La similitud entre estas ideas y las de Kandinsky cuando habla de la abstracción como esencia de las cosas, que forma un todo único, indisoluble, y no una mera agregación de sus partes componentes, es evidente; igualmente, Hans Scharoun parece haber encontrado esa idea de unidad, enlaza elementos que una vez fundidos componen un organismo único, imposible de comprender si se trata de volver a descomponerlo en sus partes iniciales, independientemente que, si se observan desde un punto de vista meramente técnico, cumplan con los requisitos de estabilidad que como obra arquitectónica requieren.

## 5. Metodología utilizada

En el proceso de investigación seguido se pueden distinguir tres fases:

- Fase documental.
- Fase crítico analítica.
- Fase de síntesis.

No siempre se ha producido una secuencia temporal lineal de las fases ya que, en muchas ocasiones, se han solapado unas con otras en función del material que se ha ido encontrando, o al que se ha tenido acceso; es difícil abstraerse a la seducción que ejercen ciertas imágenes, una pulsión, una cierta pasión que nos lleva a profundizar en ellas de forma inmediata.

Los dos artistas que conforman este trabajo podrían considerarse, en un principio, casi antagónicos, Kandinsky se dedica a una edad ya tardía a seguir los caminos de la pintura, Scharoun se inclina desde su primera juventud al placer de la arquitectura. La figura y obras del primero han sido exhaustivamente estudiadas, Scharoun ha pertenecido al grupo de los eternamente olvidados hasta una época relativamente reciente.

El primer ensayo teórico de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, se publica en Munich a comienzos de 1912; ese mismo año, y en colaboración con el pintor Franz Marc, edita *Der Blaue Reiter Almanach*, publicado, también en Munich, por R.

---

70 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México 1992, p. 3.

Piper & Co., que ya había realizado la edición del libro anteriormente citado. En 1913, y por la misma editorial, se publica *Klänge*, compuesto por 38 poemas en prosa y 56 grabados en madera; en el mismo año, la revista *Der Sturm* incluye cuatro ensayos de Kandinsky; y todo ello acompañado de la realización de cantidad de dibujos, acuarelas y óleos

Lo narrado anteriormente da idea de que el inicio de la carrera artística de Kandinsky, aunque tardío, fue prolífico y gozó de reconocimiento. De forma pareja, los primeros ensayos sobre su persona y obra fueron tempranos, en 1913, en dos números de la revista *Der Sturm*, aparecen los artículos “Für Kandinsky” y “Kandinsky”, este último firmado por Franz Marc; y, a partir de ahí, y hasta este momento, han sido ininterrumpidos los ensayos, artículos, libros, tesis doctorales y catálogos que se han publicado analizando el pensamiento y la obra del artista; por ello, este trabajo de investigación no pretende incidir en una figura y obra ya ampliamente estudiada, sino retomar las informaciones existentes y establecer un diálogo entre ellas y las teorías y obras de un autor menos conocido, al menos en nuestro país, Hans Scharoun.

El problema base que se plantea en el estudio sobre la vida y obra de Hans Scharoun es la falta de información en nuestro idioma, lo que hace indispensable recurrir a publicaciones efectuadas en otros países. En 1974, la *Akademie der Künste* de Berlín, de la que el arquitecto había sido presidente, publica, bajo la supervisión de Peter Pfankuch<sup>71</sup>, la primera monografía, en la que se recogen, en una secuencia cronológica, proyectos y textos que van configurando su vida, desde el nacimiento en Bremen en 1893 hasta la muerte en Berlín en 1972, sirviendo como base para la elaboración del libro los documentos que Scharoun había legado a la *Akademie der Künste*. Hasta 1978 no aparece, en Gran Bretaña, el texto escrito por Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun. A monograph*<sup>72</sup>, obra traducida al alemán al año siguiente.

La celebración en 1993 del centenario de su nacimiento propició la aparición, y en algunos casos, reedición, de libros y catálogos de exposiciones dedicados al arquitecto; ninguno de ellos traducidos hasta ahora al castellano. En nuestro país, en 2008, el arquitecto Rafael Guridi García realiza su Tesis Doctoral en la que, bajo el título, *Habitar la noche. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del Tercer Reich*,<sup>73</sup> efectúa un estudio pormenorizado de las obras, viviendas unifamiliares, que el arquitecto proyecta y construye durante el régimen nacionalsocialista, si bien, la más significativa de ellas, la casa *Schminke*, es inmediatamente anterior a este período.

---

71 Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 10, Berlin 1993.

72 Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun. A Monograph*, The Gordon Fraser Gallery Ltd., London 1978.

73 Rafael Guridi García, *Habitar la noche. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del Tercer Reich*, Universidad Politécnica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid 2008.  
[http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL\\_GURIDI\\_GARCIA\\_b.pdf](http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL_GURIDI_GARCIA_b.pdf)

Peter Blundell Jones es el autor que de forma más continuada se ha dedicado al estudio de la obra de Scharoun, publicando, a partir de 1975, numerosos artículos sobre sus obras, la ya citada monografía y una segunda, *Hans Scharoun*<sup>74</sup>, editada en 1995. Según cuenta el autor en el Prefacio de este último libro, la obra de Scharoun fue objeto de su interés desde finales de 1960, en que, siendo estudiante, realiza un estudio histórico sobre la misma.

Dentro de Alemania, la obra de Hans Scharoun, ligado desde sus comienzos profesionales a distintas agrupaciones artística, *Die Gläserne Kette (La Cadena de Cristal)*, grupo liderado por Bruno Taut, o *Der Ring (El Anillo)*, es analizada por los críticos de la época desde el principio; el ensayista y articulista Adolf Behne, amigo de Taut, publica, en 1926, el libro *Der moderne Zweckbau*<sup>75</sup>, redactado, según cuenta él mismo, en 1923, en el que analiza la obra de Scharoun ligándola al organicismo de Hugo Häring.

Los inicios del trabajo de Scharoun están ligados a un expresionismo en plena efervescencia con el que se encuentra cuando se traslada a Berlín, en 1912, para iniciar sus estudios de arquitectura. En la capital, Herwart Walden aglutina entorno a su editorial, revista y galería del mismo nombre, *Der Sturm*, a la flor y nata de la vanguardia del momento; Walden no hace diferenciación de “ismos”, algunos le critican, pasados los años, una visión de futuro demasiado mercantilista, pero no cabe duda que su apoyo y su vitalidad impulsaron el desarrollo de nuevas ideas entre los artistas que frecuentaban su círculo.

El expresionismo de Scharoun está ligado a sus ideas, enraizadas en la tradición germánica, relativas al estilo gótico, al que hace referencia en múltiples ocasiones en sus escritos. La formalización de raíz expresionista se mantendrá en todos los proyectos y obras elaborados a lo largo de sus años de actividad profesional, pero no anclado en sus ideas primigenias, sino que va evolucionando con su reflexión acerca de la función de la obra arquitectónica; se podría considerar que lo que prima en ella es el “habitar”, de ahí el interés del arquitecto en la funcionalidad del objeto construido, construir desde el interior, a partir de las necesidades que debe cubrir el edificio, la forma será el resultado de la “necesidad interior”.

Las dos interrupciones, forzosas, que se producen en su dilatada vida de arquitecto, las dos Guerras Mundiales, no significan un parón de su actividad creativa, cuando no son proyectos que se van a construir, son visiones de edificios utópicos que aparecen reflejados en las acuarelas, que recuerdan los dibujos a tinta de Mendelsohn, pero aquí, el color es una parte más de las ideas, sobre todo cuando se trata de las formas cristalinas que parecen surgir de la tierra elevándose hacia el cielo en busca de una configuración espacial que sirva de cobijo, que dé lugar al espacio habitable en cuyas fachadas fragmentadas el reflejo del sol produzca una explosión de color, un colorido en el que predominan los colores primarios, azul, rojo y amarillo.

---

74 Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*, Phaidon Press Ltd., London 1995.

75 Adolf Behne, *1923 La construcción funcional moderna*, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones del Serbal, Barcelona 1994.

Tras los años oscuros del nacionalsocialismo, el final de la Segunda Guerra Mundial supone la reivindicación de la figura de Scharoun, primero siendo nombrado *Stadtbaurat* de la ciudad de Berlín y luego con numerosos encargos de obras, que puede llevar a la práctica, y que culminará con la realización del *Kulturforum*, con la Filarmónica y la Biblioteca como paradigmas de su actividad profesional.

Tras el estudio del desarrollo vivencial se procedió al análisis de las obras, en primer lugar, según la secuencia temporal de su ejecución, comprobando la evolución que se iba procediendo en las mismas, estableciendo, tanto en uno como en otro, tres etapas que se podían diferenciar claramente, una primera ligada a postulados expresionistas, la segunda, en los años en los que ambos se dedicaban a la enseñanza, con unos cuadros de Kandinsky donde las figuras elementales tienen prevalencia y los edificios de Scharoun presentan clara muestra de la influencia de un incipiente “movimiento moderno” pero con un toque personal que recogía influencias de otros arquitectos, y una tercera etapa, para el pintor, sus años en Francia, con la aparición de los zoomorfismos, y para el arquitecto su inmersión en una arquitectura ligada al hombre y su forma de vida, sin despreciar la comunidad en la que se desarrollaba.

El análisis de las obras llevó a la confrontación de las mismas y al establecimiento de nexos de unión en sus planteamientos compositivos determinando las relaciones existentes entre unas y otras.

## 6. Recorriendo páginas: estructuración del trabajo

La labor de establecer un nexo de unión entre el pintor Wassily Kandinsky y el arquitecto Hans Scharoun ha sido ardua, puesto que en ningún documento consta el conocimiento directo entre ambos, por ello se establece la necesidad de un estudio histórico amplio de la sociedad y el pensamiento que rodean sus vidas, estudio que aparece reflejado en la primera parte de este trabajo de investigación, donde se ha pretendido dibujar una secuencia histórica en la que figuran como protagonistas los dos artistas.

Las circunstancias históricas parecen ponerlos en relación, primero será Herwart Walden, y todo el grupo de personas que circulan a su alrededor, quienes pueden haber sido sus puntos de contacto, luego, una serie de circunstancias hacen entrever un posible conocimiento directo, un estar en el mismo momento y en el mismo lugar; Kandinsky y Scharoun serán profesores en Escuelas de Arte, el primero en la más conocida, la *Bauhaus*, y el segundo en la de Breslau. Scharoun asistirá a la fiesta de inauguración del nuevo edificio de la *Bauhaus* en Dessau por lo que el conocimiento directo parece haber tenido lugar.

El relato histórico se divide en varios apartados que narran, de forma casi cronológica, las distintas vicisitudes que se producen en cada momento y que pueden haber tenido influencia directa, o indirecta, sobre la obra de cada uno de los dos artistas y, es posible, que hayan servido de vehículo de comunicación entre ambas. No se trata de un estudio histórico exhaustivo, labor inmensa y que ha sido realizada por múltiples autores para cada momento concreto, sino de dar unas pautas que ayuden a situar de forma coherente en el medio y expliquen de donde parten las ideas generadoras de las obras de los dos artistas.

Esta primera parte, bajo el título “Paisaje con figuras. Historia y pensamiento”, se divide en cinco capítulos, el primero parte del Kandinsky niño y joven y las vicisitudes con las que se encuentra en la primera etapa de su vida, que se desarrolla en Rusia, ya sea en Moscú o en Odesa, ciudad en la que vive en contacto con el mar y los barcos, por los que parece sentirse atraído, pese a toda su añoranza por la primera, y continúa ya en Alemania, en su etapa de formación artística, es la época de los viajes continuados, de las experiencias vanguardistas y, al mismo tiempo, de la reflexión espiritual, del nacimiento de una nueva forma de representación pictórica. En este momento, un joven Scharoun, que también se había sentido atraído por puerto y barcos de su Bremerhaven de infancia y juventud, se forma en Berlín como arquitecto y establece sus primeros contactos con ese mundo revolucionario de las vanguardias artísticas, en las que también se encontraba Kandinsky. *Der Sturm* y Herwart Walden serán su primer punto de confluencia; estamos en el Berlín de 1912.

El expresionismo, ese “ismo” que algunos historiadores del arte escamotean y otros enfrentan, prolonga su existencia desde principios del siglo XX hasta los años veinte. En el tercer capítulo se recoge un poco de su historia, personajes y hechos, voces que claman y voces que callan, pero cuyo silencio es un grito sobre el soporte de sus papeles y lienzos. Pintor y arquitecto formarán parte de este movimiento.

Distintas maneras de ver el arte conducirán a sistemas diferenciados de aprendizaje para su formalización; dos de “las escuelas de arte de vanguardia” darán acogida, entre el profesorado, a nuestros artistas; Kandinsky en la *Bauhaus*, sin duda la más conocida, Scharoun en la de Breslau, la más humanística, la que tiene al hombre como centro de su estudio.

Toda una aventura de vanguardia que se ve coartada por la política, llegan los años más difíciles, los de los exilios; para Kandinsky, que había sido ruso, pero ya era alemán, supondrá enfrentarse a una nueva patria, aunque ya le era familiar, dirigirá sus pasos a Francia. Scharoun permanecerá en su tierra, y su exilio consistirá en verse alejado de la posibilidad de desarrollar una labor profesional digna; como ya hiciera durante la Primera Guerra Mundial, su mejor refugio serán sus acuarelas, sueños reflejados sobre papel. Kandinsky ya no abandonará el país galo, será la vida la que lo abandone.

El último capítulo de esta primera parte es el de la reconstrucción, de nuevo levantar pueblos y ciudades, plantearse nuevas formas de vida; en el trayecto, los proyectos por los que más conocido será Scharoun, sobre todo los vinculados a la ciudad de Berlín. En noviembre de 1972 se acaba esta historia, aunque algunas de las obras del arquitecto verán su fin posteriormente.

Aunque, como dice Gombrich, “el artista sigue siendo un individuo que crea algo”<sup>76</sup>, y el historiador no creía en “el «espíritu de la época», en el espíritu colectivo”, lo cierto es que es impensable, en el discurrir de la historia, encontrar algún artista que, aunque fuera en pequeña medida, no se viera influenciado por aquello que se desarrollaba a su alrededor. La creación

---

76 Ernst Gombrich / Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Editorial Debate, Madrid 1992, p. 149.

como tal no surge de la nada sino de los conocimientos que el autor de la obra va recogiendo y procesando a lo largo de su vida; es difícil establecer que Kandinsky no se viera influenciado, por poco que fuera, por los constructivistas rusos con los que coincidía a diario durante su estancia en Moscú entre 1914 y 1921, y que lo rodeaban en su quehacer ligado a la enseñanza en las diversas instituciones de las que formó parte. Scharoun bebe del expresionismo, en primer lugar en su relación con la galería *Der Sturm*, en sus años de formación berlinesa y, más tarde, con su implicación en las distintas agrupaciones generadoras del expresionismo arquitectónico.

En la segunda parte, en cuatro capítulos, se analizan obras de Hans Scharoun estableciendo la relación con otras de Wassily Kandinsky; no son obras miméticas, sino surgidas de una serie de condicionantes ya sean funcionales o derivados de la filosofía del pensamiento de cada uno de los dos artistas. No se trata, por tanto, de considerar que “el espíritu de la época” los condujo a formalizaciones similares, sino que la visualización de las obras de uno haya influido en las del otro, la abstracción formal de ciertas obras de Scharoun, obviando la funcionalidad y uso de las mismas, producen el efecto de verdaderos cuadros abstractos a la manera de los ejecutados por Kandinsky. No hay determinación sino influencia, como reconocía el propio Gombrich respecto de la obra de diferentes artistas. Los cuadros abstractos del pintor resuenan en las obras del arquitecto, producen una vibración similar, un silencio respetuoso se impone en su contemplación.

No siempre el referente entre obras de los dos autores es fácil de encontrar, la complejidad que, en un principio, se percibe en los proyectos de Scharoun no facilita, precisamente, el estudio comparativo, y Kandinsky tampoco se queda atrás a la hora de mostrar lo complicado que es su mundo interior.

Kandinsky trabajaba en pos de “una gramática de la creación”, Scharoun utilizaba la gramática de acuerdo con el uso que iba a tener el edificio, para él el “habitante” era una parte más del proceso creativo, un habitante que vivía en comunidad, que la generaba, que se veía envuelto en un mundo de sensaciones, incluidas las producidas por la contemplación de los cuadros de Kandinsky que a unos extasiaban y a otros repelían, igual que sucede con la obra de Scharoun, denostada por unos historiadores que la ninguneaban, haciéndola desaparecer del relato de acontecimientos, apreciada por aquellos que la vivían.

El mundo de la creación artística se presta a múltiples interpretaciones, en las tradicionales obras clásicas el pintor narraba una historia a partir de textos y mitologías, generaba una composición en la que los personajes aparecían caracterizados según las épocas o situaciones, establecían un relato por todos comprendido, o por aquellos cultivados en la materia que trataba el cuadro; la evolución de las formas de representación condujo a la realización de obras donde el contenido de las mismas no estaba tan claro, sus autores expresaban en ellas, no ya relatos del pasado o de su presente, sino historias propias en las que el espectador se ve envuelto haciéndolas suyas, ligándolas a los mundos de su propia imaginación.

Se introduce un anexo de relación de obras que pretende ser lo más rigurosa posible, se han tomado como base fundamental, en lo que respecta a Kandinsky, los libros de Vivian

Endicott Barnett<sup>77</sup> en el caso de sus acuarelas, y los de Hans Roethel y Jean K. Benjamin<sup>78</sup> para los óleos, ya que establecen un listado completo de los dos tipos de obras; las obras de Scharoun se relatan de acuerdo con la enumeración que de ellas efectúan J.F. Geist, K. Kürvers y D. Rausch<sup>79</sup> y P.B. Jones<sup>80</sup>. Ni estos ni otros autores que enumeran las obras de Scharoun se ponen de acuerdo en el año en que son realizadas, unos las encuadran dentro del año en que se dibujan los primeros bocetos, otros cuando son finalizadas.

Se estructura la relación en forma de cuadro cronológico de manera que pueda visualizarse la concordancia temporal o no de las distintas obras que llevan a cabo los dos artistas.

## 7. Leyendo entre líneas: bibliografía

Dentro de la bibliografía se hace mención de aquellos textos con los que se ha establecido un diálogo, haciendo buenas aquellas palabras de Descartes citadas por Marcel Proust: “la lectura de todos los buenos libros es una conversación con los hombres más ilustres de otros siglos que fueron sus autores”, aquí, evidentemente, tendremos que incluir a los de los siglos XX y XXI, que son los que, fundamentalmente, constituyen las fuentes de las que se ha partido para la elaboración de este trabajo de investigación.

En relación con la interrelación de las artes, el libro de Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética comparada*, editado por primera vez en francés en 1947 y en castellano en 1965, resultó un pilar fundamental para el entendimiento de los planteamientos básicos sobre el tema de forma global, otros autores tratan el tema centrándose en artes específicas, concordancias entre música y pintura es tratado por varios de ellos, incluido el propio Kandinsky; pintura y arquitectura y la interacción entre ambas aparece reflejada en *Contaminaciones figurativas*, de Simón Marchán Fiz, publicado en 1986; *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, de Javier Maderuelo, presenta la investigación del autor entre estas dos ramas del arte, Josep María Montaner avanza un poco más y, en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, establece las premisas que ligan formas de pensamiento que llevan a la realización de obras a partir de conceptos comunes, unos conceptos comunes que, muchos años antes, recogía el filósofo Theodor W. Adorno en su *Teoría estética*.

En esta Tesis se trata de recoger conceptos comunes que aúnan las obras del pintor Kandinsky con el arquitecto Scharoun, no se trata de representaciones pictóricas de las arquitecturas del segundo, sino de obras que podían edificarse y de las que, unas cuantas, lo fueron efectivamente.

---

77 Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. *Catalogue Raisonné of de Watercolours. Volume One 1900-1921*, Sotheby's Publications, London 1992 y *Volume Two 1922-1944*, Sotheby's Publications/Electa, London / Milano 1994.

78 Hans Roethel y Jean K. Benjamin, *Catalogue Raisonné of de Oil-Paintings. Volume One 1900-1151*, Sotheby's Publications, London 1982 y *Volume Two 1916-1944*, Sotheby's Publications, London 1991.

79 Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers, Dieter Rausch, *Hans Scharoun, Chronik zu Leben und Werk*, Akademie der Künste, Berlin 1993.

80 Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*, Phaidon Press Ltd., London 1995.

Se está ante una bibliografía bastante extensa, por lo que ha parecido oportuno dividirla en ocho apartados, los cinco primeros, dedicados a los libros, el sexto recoge los catálogos de exposiciones, que, de un tiempo a esta parte, se han convertido en verdaderos libros, el séptimo, dedicado a los artículos de revistas, se subdivide, a su vez, en cuatro apartados, artículos en general, artículos escritos por Hans Scharoun, artículos específicos sobre Scharoun y artículos sobre Kandinsky. El octavo apartado de la bibliografía hace referencia a otras fuentes documentales, documentación obtenida a través de internet.

Dentro de los apartados dedicados a los libros, el primero recoge una bibliografía general que se estructura en dos subapartados según temáticas, Arte y Arquitectura e Historia y Pensamiento, el segundo se dedica expresamente a Hans Scharoun, el tercero enumera las obras escritas por el propio Wassily Kandinsky, el cuarto las obras que sobre el pintor han escrito otros autores y el quinto recoge las obras literarias de donde se han extraído las citas poéticas con las que se inician distintos apartados de la Tesis, efectuando, de este forma, un pequeño guiño al tema que subyace en la tesis, la interrelación de las artes.

En aquellas obras en las que existe un Prólogo o Introducción a cuyos párrafos se hace mención dentro de este texto, se ha especificado la autoría de los mismos

Se ha partido de textos generales de Historia, otros específicos de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura, se ha ahondado en textos filosóficos, rastreado la vida de aquellos que compartieron los mismos lugares y el mismo tiempo que Wassily Kandinsky y Hans Scharoun, se han seguido narraciones hechas por ellos mismos, sus escritos teóricos, todo un mundo impreso donde se relata la historia y el pensamiento de una época.

La lectura de textos se convirtió en un viaje sin retorno que no parecía tener final, unos conducían a otros de forma ininterrumpida y, posiblemente, la línea será casi infinita, pero llegó el momento en que, en todo este bagaje, era preciso clarificar las ideas enlazando los distintos caminos y dejando constancia sobre el papel de esa trama, una gran tela de araña que comunicaba las vidas y obras de Wassily Kandinsky y Hans Scharoun. Libros de historia, de filosofía, de arte, biografías, ensayos, artículos, autobiografías, diarios, todo un mundo y una época encerrados entre líneas que han servido de base para la realización de este trabajo de investigación.

## **I. PAISAJE CON FIGURAS**

Historia y pensamiento



El hombre se inclina y recoge  
las piedras del tiempo  
esparcidas por la historia.

El hombre no decide las piedras  
vueltas a la superficie de la tierra  
y que se convierten en su memoria.  
Sin saber nada, sin pedir nada  
el hombre va, delante  
en el azul profundo

Hélène Dorion, "Sin final del mundo", *Sin borde, sin final del mundo*



## I.1 De la vida del artista antes de la vida artística al nacimiento del arte abstracto

### I.1.1 Alma rusa, corazón de artista

La subida al poder del zar Alejandro II, hijo de Nicolás, en 1856, permite la transformación de la sociedad rusa, siempre sometida a las exigencias de unos gobernantes dictatoriales que impedían el fin de una vida de servidumbre e ignorancia.

La sociedad rusa presentaba una clara diferenciación respecto de los demás países europeos, en ella el zar era soberano absoluto, tanto en lo civil como en lo eclesiástico, siendo simplemente asesorado por un Consejo Imperial.

Tras la revolución de 1848, las puertas de Rusia se vieron cerradas, por el entonces zar Nicolás, a las ideas liberales que venían del resto de Europa; la censura era extrema y el Ministerio de Instrucción pública estaba dirigido por un militar. El número de estudiantes en las Universidades a mitad de siglo era mínimo y se había prohibido la enseñanza del derecho público europeo, la lógica y la psicología, pero, pese a ello, salieron a la luz obras de literatos como Gogol, Turgueniev o Tolstoi, demostrando que siempre es difícil cortar de raíz las bases culturales de un pueblo.

El zar Alejandro suaviza la censura y permite a los rusos viajar y permanecer en el extranjero e inicia el proceso de abolición de la servidumbre, cuya descripción realista se puede encontrar en las obras de Gogol, convirtiendo a los campesinos en granjeros libres, con posibilidad de adquirir tierras que trabajaban mediante hipotecas avaladas por el propio estado. Esta reforma agraria resultaba problemática, pues eran millones los campesinos que se veían afectados por ella y a los que no se les permitían individualismos, ya que permanecían ligados a las comunas agrarias. El aumento constante de la población y el proceso de industrialización de las ciudades no ayudaba, precisamente, a disminuir la tensión social existente, pero sirve de caldo de cultivo a la aparición de un movimiento revolucionario y terrorista, sobre todo entre los intelectuales.

En Rusia, al igual que en el resto de Europa, las ciudades sufren, a mediados del siglo XIX, una expansión debido a los procesos de industrialización, con la formación de barrios en el extrarradio de lo que es la ciudad burguesa, con una población de nuevos ciudadanos, recién llegados del campo y que constituyen la mano de obra de las fábricas, en los que germina un instinto revolucionario en oposición a las condiciones de precariedad en las que tienen que vivir. Surge, también, un nuevo tipo de intelectuales, los *raznochintsi*, jóvenes de origen y clases diversas que constituyen un revulsivo para la sociedad con sus panfletos y manifestaciones. Intelectuales cuya presencia no se entendería fuera del ámbito urbano.

El zar adjudica un mayor presupuesto para Instrucción Pública, creando colegios y escuelas superiores, incluso para las mujeres, recuperándose las enseñanzas que habían sido prohibidas anteriormente, reavivando la formación de jueces y abogados; constituye una corte suprema, en 1864, que administra justicia, y concede una representación electiva a las provincias, dando la esperanza de la posible formación de una asamblea parlamentaria. Tras la

rebelión en Polonia, territorio en el que existía una poderosa influencia de la cultura europea occidental, sobre todo de la francesa, en 1863-64, y un atentado contra su persona en abril de 1866, Alejandro recoge velas produciéndose un movimiento reaccionario.

Y es en este ambiente, en que la juventud universitaria rusa, carente de una formación clásica y humanística, sin conceptos históricos claros y sin una propuesta que contraponer a las medidas políticas y sociales impuestas por el zar, trata de subvertir a un campesinado que, aunque libre, se ve imposibilitado de vivir de su trabajo, dada la parquedad con que habían sido distribuido las tierras y que, sin conseguirlo, se vuelve pesimista y violento, en el nace Wassily Kandinsky el 4 de diciembre del año 1866, en Moscú.

En este mismo año había sido publicada una novela, *Crímen y castigo*, en la que, el autor, Fiódor Dostoievski, uno de los grandes escritores de la literatura rusa, reflexiona sobre esas normas éticas elementales que deben regir la vida del hombre, haciendo una crítica de los movimientos revolucionarios que se están produciendo en el país en ese momento. Escritor realista, muestra en sus obras el pensamiento y la forma de vida del pueblo ruso tradicional, mostrándose crítico con los procesos de modernización que por influencia occidental veía extenderse por Rusia; se sentía amedrentado por la posible rutina que una vida cómoda podría producir en la cultura rusa; la aventura de la modernización era para Dostoievski una lucha constante. El escritor, que había visto el Palacio de Cristal de Londres, lo representa en su obra como símbolo de un tipo de modernización no deseada, casi como una obra de arte total a la que es difícil dar la espalda, pero que supone un proceso de inmutabilidad, un tipo de edificación contra la que es imposible luchar, una amenaza contra el pensamiento y la forma de vida rusa.

Las medidas liberalizadoras del zar Alejandro habían hecho posible la vuelta de Siberia Oriental de la familia de Kandinsky, que se dedicaba al comercio del té. Su padre, un hombre amante de la pintura y asiduo visitante de exposiciones, se instala en Moscú, casándose con Lydia Ticheeva, una moscovita que Kandinsky describe con amor de hijo, atribuyéndole unas cualidades que también encontraba en la ciudad de Moscú, “una belleza exterior sorprendente, estricta y severa, (...), una energía inagotable, mezcla singular de gran nerviosismo, de impresionante y majestuosa tranquilidad, con heroico dominio de sí, donde la tradición reúne la autentica libertad de espíritu ... *nuestra madre Moscú de piedras blancas con cabeza de oro*, bajo una forma humana”<sup>1</sup>.

La vida de los primeros años de Kandinsky se desarrolla en un ambiente cultural con claras simpatías germánicas y en el que su abuela materna le hablará en alemán, haciendo que domine desde pequeño las dos lenguas, el ruso y el alemán; y pronto empiezan los viajes del artista, con tres años, en compañía de sus padres, realiza un viaje a Italia, visitando Venecia,

---

1 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 131. La traducción es de la autora, el original dice: “... une beauté extérieure frappante, tout à fait stricte et sévère ..., une énergie inépuissable, mélange singulier de grande nerviosité, d'imposante et majestueuse tranquillité, d'héroïque maîtrise de soi, où la tradition rejoint l'authentique liberté d'esprit ... *notre mère Moscou de pierres blanches à tête d'or*, sous une forme humaine”.

Nota: Todas las traducciones de las citas que aparecen a lo largo del texto y que provienen de bibliografía en lengua extranjera han sido realizadas por la autora del ensayo; el original aparecerá siempre en las notas a pie de página.

Roma y Florencia. Y de este recorrido una impresión de colores negros; “... Con mi madre atravesé un puente en un fiacre negro ... Y una vez más el negro: escalones hundiéndose en un agua negra y sobre el agua, un barco largo, negro terrible, con una caja negra en el centro: montamos de noche en una góndola”<sup>2</sup>. Como el mismo decía, “Los primeros colores que me habían causado gran impresión eran el verde claro y lleno de savia, el blanco, el rojo carmín, el negro y el amarillo ocre”<sup>3</sup>.

En 1871 su familia se traslada a Odessa, donde transcurrirá una infancia normal con el aprendizaje del piano y violonchelo como complemento de toda educación burguesa; la separación de sus padres dará lugar a que Kandinsky viva con su tía, Elizaveta Ivanovna Ticheeva, hermana mayor de su madre, de quien el artista dice que “ha tenido sobre todo mi desarrollo una influencia considerable, imborrable; un ser luminoso que no olvidarán nunca aquellos que han estado en contacto con ella en el curso de su vida profundamente altruista. Le debo el nacimiento de mi amor por la música, por el cuento, más tarde por la literatura rusa, y por la naturaleza profunda del pueblo ruso”<sup>4</sup>. Y será ella fuente de estímulo en el desarrollo de sus habilidades artísticas; si bien dejará éstas en suspenso dedicándose a un estudio más práctico como es el del Derecho y la Ciencias Económicas, que cursa a partir del año 1886 en la Universidad de Moscú.

Ya cuando asistía al Liceo, su padre ve con buenos ojos sus inclinaciones artísticas y le permite tomar lecciones de dibujo, y Kandinsky recuerda “cuanto amaba incluso el material, encontraba los colores y los lápices particularmente atractivos, bellos y alegres”<sup>5</sup>. Esta época de desarrollo la describe el artista como “tiempo de impulsos indefinidos, a menudo atormentados, cargados de aspiraciones que permanecen incomprensibles”<sup>6</sup>.

Odessa, puerto importante de Rusia a orillas del mar Negro, servirá a Kandinsky como referente para la realización de uno de sus primeros óleos, *Odessa-Puerto I* [01], de factura impresionista no exenta de un cierto aire romántico, representación de barcos que serán una constante en toda su obra, incluso en sus realizaciones abstractas, cuando estos se convierten en simples líneas<sup>7</sup>. En Odessa, Kandinsky se siente ave de paso y vive con eterna añoranza de

2 *Ibidem*, p. 88. En el original: “... Avec ma mère je traverse un pont dans un fiacre noir ... Et une fois encoré, du noir, des marches s'enfonçant dans l'eau noire et sur l'eau, un long bateau, noir, terrible, avec une boîte noire au milieu: nous montons de nuit dans une gondole”.

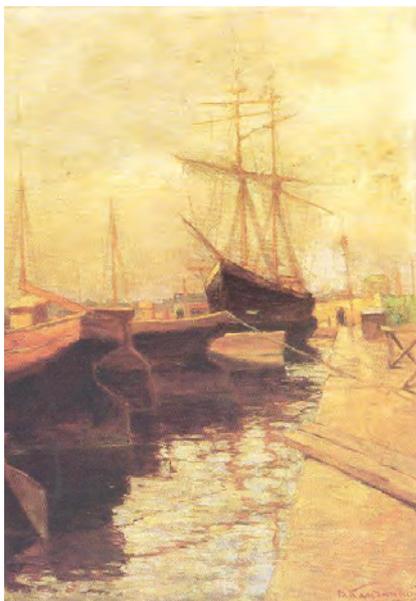
3 *Ibidem*, p. 87. En el original: “Les premières couleurs qui aient fait sur moi une grand impresión étaient du vert clair et lein de sève, du blanc, du rouge carmín, du noir et de l'ocre jaune”.

4 *Ibidem*, p. 89 n.A. En el original: “a eu sur tout mon développement une influence considérable, ineffaçable; une être illuminé que n'oublieront jamais tous ceux qui ont été en contact avec elle au cours de sa vie profondément altruiste. Je lui dois la naissance de mon amour pour la musique, pour le conte, plus tard pou la littérature russe, et pour la nature profonde du peuple russe”.

5 *Ibidem*, p. 100. En el original: “... combien j'aimais le matériel lui-même, combien je trouvais les couleurs et les crayons particulièrement attirans, beaux et vivants”.

6 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, “Conférence de Clogne” 1914, p. 199. En el original: “... temps d'impulsions indefinites, le plus souvent tourmentées, charges d'aspirations qui me restaient incomprehensible”.

7 Para un estudio sobre el cuadro, realización e influencias, ver Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Thames and Hudson Ltd. London 1993, pp. 40-46.



01. Wassily Kandinsky, *Odessa –Puerto I*, 1898.



02. Claude Monet, *El almiar, fin de verano en Giverny*, 1891.

Moscú, a pesar de que, en compañía de su padre, por el que siente gran respeto y admiración, viaja todos los años a la capital hasta instalarse allí, con dieciocho años, para seguir sus estudios superiores.

Paralelamente a la Economía política, especialidad universitaria que había elegido, Kandinsky se interesa por el Derecho Romano, el Derecho Criminal, la Historia del Derecho Ruso y la Etnografía, estudios que considera importantes en la formación de un pensamiento abstracto<sup>8</sup>. Dedicó su tiempo al estudio de estas ciencias y “únicamente esas horas perdieron su encanto al primer contacto con el arte”<sup>9</sup>.

Fueron éstos años inciertos en la vida social rusa, ya que el descontento generalizado de la población y la existencia de grupos revolucionarios, que llegaron a atentar contra la vida del Emperador, producían cierto temor en la sociedad; temor que se vio corroborado con el asesinato del zar en 1881. Su hijo, Alejandro III, sería nombrado nuevo zar alejando del pensamiento ruso cualquier tipo de devaneo con el ambiente exterior y reconcentrándolo en sí mismo.

Alejandro III reduce las competencias de las instituciones creadas por su padre, suprime la pequeña autonomía que éste había concedido a las universidades y, desde su círculo, se fomenta una clara animadversión hacia los judíos, que representaban una amplia minoría dentro de la población rusa.

El mismo Kandinsky se hace eco de la tumultuosa vida que se desarrollaba en el ámbito universitario, “Por aquella época mi alma estaba igualmente en estado de vibración constante por otros trastornos de origen más humano, aunque no conocí una hora de descanso. Era el

---

8 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 96. En el original: “toutes ces études me captivèrent et m’aidèrent à la pensée abstraite”.

9 *Ibidem*, p. 96. En el original: “Seulement ces heures perdirent leur éclat au premier contact avec l’art”.

momento de la creación de una organización general de estudiantes que debía comprender, no solamente el conjunto de estudiantes de una universidad, sino también los de todas las universidades de Europa occidental. La lucha de los estudiantes contra la bribonería abierta por la ley universitaria de 1885 duraba siempre”<sup>10</sup>.

Es la literatura rusa la que sigue dando constancia de la forma de vida y del pensamiento de la sociedad; Turguéniev y Tolstoi nos narran las distintas posiciones, siendo este último extraordinariamente crítico con la iglesia oficial, la clase noble, a la cual pertenecía, y con la forma de transmisión de la cultura, que favorecía a un sector muy pequeño de la población.

La forma de vida del pueblo ruso la pudo comprobar Kandinsky personalmente cuando, en 1889, realiza un viaje a Vologda, al norte de Moscú, cerca del paralelo 60, para la Sociedad de Ciencias Naturales, Etnografía y Antropología, con objeto de estudiar el Derecho Agropecuario de la zona y la existencia de reliquias de religiones no cristianas, escribiendo una memoria sobre *Las reminiscencias paganas en la religión del pueblo finés sirjaenen*. Este recorrido supone un contacto con el arte popular en su propio lugar de origen, un retorno a lo ancestral a través de un paisaje cambiante de ría, selva, pantanos y desierto de arena, la entrada en el mundo de las casas rurales, “grandes casas de madera cubiertas de esculturas”<sup>11</sup>, que tal y como las describe Kandinsky se suponen abigarradas, llenas de imágenes, de iconos, y de todo un ajuar doméstico que les confiere una cualidad casi barroca; el artista se siente inmerso en el interior de un cuadro y, años después, en su propia obra, buscará “la posibilidad de llevar al espectador a pasear en el cuadro, obligarlo a fundirse con el cuadro olvidándose de sí mismo”<sup>12</sup>.

Un Kandinsky, ya entonces viajero, realiza un viaje a París ese mismo año; viaje que repetirá en 1892, después de obtener la licenciatura en Derecho y adscribirse a la “Sociedad Jurídica”; en este año se casa con su prima Anja Tschimiakin, mujer inteligente y culta que asiste como oyente a las clases de la Universidad. En 1893 trabaja como profesor agregado en la Universidad de Moscú escribiendo su Tesis “*Sobre la legalidad de los salarios de los obreros*”. Su destino parece estar claro pero, en 1895, se convierte en director artístico de una imprenta en Moscú y dos acontecimientos serán las piezas clave para su vida posterior.

Visitando una exposición de los Impresionistas franceses en Moscú, delante de un cuadro de Monet, *El almuerzo en el campo* [02], su forma de percibir la realidad se siente conmocionada: lo que ve no es lo que parece o lo que parece no es reflejo de lo real, el objeto no está en la pintura, es la percepción de éste por el artista lo que se muestra sobre la tela.

---

10 *Ibidem*, p. 93. En el original: “A la même époque mon âme fut également tenue en état de vibration constante par d’autres bouleversements d’origine toute humaine, si bien que je ne connaissais pas une heure de répit. C’était le moment de la création d’une organisation générale des étudiants qui devait comprendre non seulement l’ensemble des étudiants d’une université, mais encore ceux de toutes les universités d’Europe occidentale. La lutte des étudiants contre le fourberie ouverte de la loi universitaire de 1885 durait toujours”.

11 *Ibidem*, p. 108. En el original: “grandes maisons de bois couvertes de sculptures”.

12 *Ibidem*, p. 109. En el original: “... la possibilité d’amener le spectateur à se promener dans le tableau, de le forcer à se fondre dans le tableau en s’oubliant lui-même”.

Ya anteriormente la visión de las obras de otro pintor, Rembrandt, en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, había causado profunda impresión en Kandinsky; los efectos de claro-oscuro, el fundido de los diversos tonos, le evocan las notas de la música de Wagner y descubre “una cualidad que no había visto nunca hasta ese momento”, y tiene “la impresión de que sus cuadros duran mucho tiempo”, y continúa “lo explico por el hecho que es necesario que transcurra un tiempo hasta agotar una parte antes de pasar a la otra. Más tarde comprendo que esta separación fija como por encanto sobre la tela un elemento inicialmente extraño a la pintura y que parece difícilmente accesible: el Tiempo”<sup>13</sup>.

La asistencia a la representación de la ópera de Richard Wagner *Lohengrin*, en el teatro Bolshoi, será otra experiencia revulsiva, los sonidos se transformarán en colores, el autor que había hablado de “obra de arte total”, traerá a la mente de Kandinsky esa posibilidad de unión entre música y pintura, el inicio de un pensamiento puesto en la hermandad entre las diversas ramas del arte. “Los violines, los bajos profundos y especialmente los instrumentos de viento personificaron en ese momento para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Veía mentalmente todos mis colores, estaban delante de mis ojos. Líneas salvajes, casi locas, se dibujaban delante de mí”<sup>14</sup>, es el relato, narrado por el propio Kandinsky, de aquellos momentos.

A partir de la segunda mitad del siglo, había surgido en Rusia un movimiento a favor de un tipo de arte ligado a la tradición eslava, enfrentándose a las ideas más europeísta con que el zar Pedro el Grande había intentado abrirse al resto del continente; este movimiento retoma, en las décadas finales del siglo, las ideas que circulaban por Europa ligadas al *Art Nouveau* y movimientos afines. La estilización de los motivos aleja este arte del realismo anterior ligándolo, en sus idealizaciones, con las representaciones simbolistas; figura destacada es el pintor Mijail Vrubel [03], en cuyas obras no deja, sin embargo, de percibirse su espíritu eslavo.

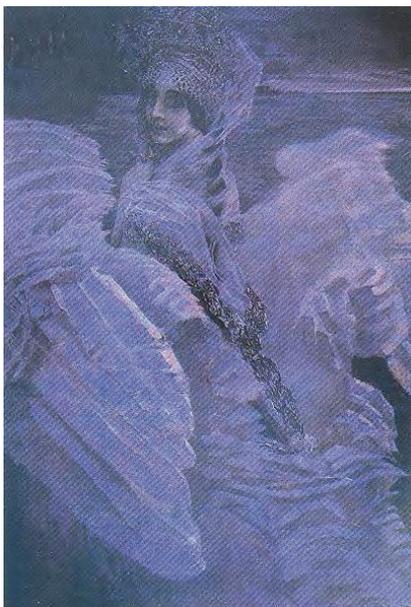
En San Petersburgo, “la ciudad más abstracta e intencional del mundo”<sup>15</sup>, en palabras que Dostoievski pone en boca del *Hombre del Subsuelo*, personaje de su obra *Memorias del subsuelo*, publicada en 1864, donde se asentaba la Academia de Arte más importante del país, un grupo de jóvenes se enfrentará a las tradiciones creando la asociación *Mir Iskusstva* (*El Mundo del Arte*), así como una revista con el mismo nombre que se editará entre 1899 y 1904. Sus componentes tratan de abrir el arte ruso a las influencias occidentales y reseñan exposiciones de las principales ciudades europeas, siendo las ilustraciones de sus artículos obras de impresionistas, neoimpresionistas, simbolistas o Nabís. Figuras destacadas del grupo serán

---

13 *Ibidem*, p. 102-103. En el original: “... une qualité que je n'avais jamais vue jusque-la ... l'impression que ses tableaux duraient longtemps ... l'expliquais par le fait qu'il fallait que je commence par prendre le temps d'en épuiser une partie avant de passer à l'autre. Plus tard je compris que cette séparation fixe comme par enchantement sur la toile un élément initialment étranger à la peinture et qui paraît difficilement saisissable: le Temps”.

14 *Ibidem*, p. 98. En el original: “Les violons, les basses profondes et tout particulièrement les instruments à vent personnifiaient alors pour moi toute la force des heures du crépuscule. Je voyais mentalment toutes mes couleurs, elles étaient devant mes yeux. Des lignes sauvages, presque folles, se dessinaient devant moi”.

15 Citado en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1991, p. 235.

03. Mijail Vrubel, *La princesa cisne*, 1900.04. Ilya Repin, *Procesión en la región de Kursk*, 1880.

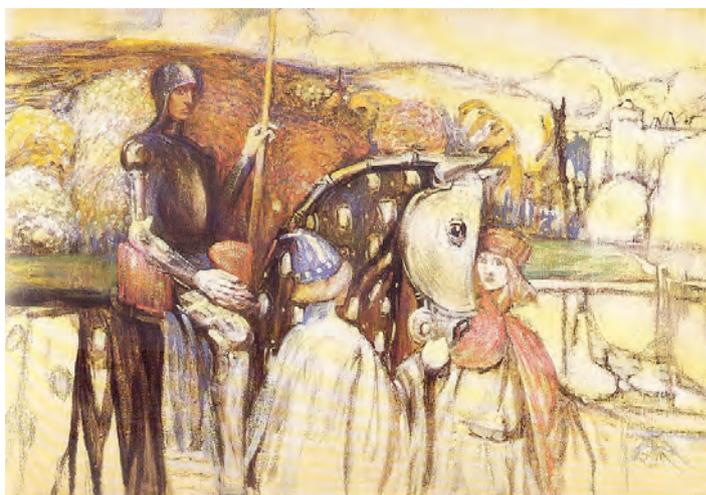
Alexander Benois y Sergei Diaghilev, que une a sus ballets de temas tradicionales rusos una puesta en escena colorista y una música vanguardista. Los miembros de *Mir Iskusstva*, pese a sus ansias renovadoras, tomarán como base de sus obras referencias históricas, sean éstas de origen ruso o francés, pero la historia que se refleja en sus cuadros es una interpretación de ensueño de la realidad histórica.

David Burliuk en el artículo “Los Wilden (Salvajes) de Rusia” hará una crítica de la revista considerando que era “absolutamente liberal y reproducía activamente a los impresionistas franceses, a los que yo quiero llamar intimistas, que son los representantes del arte dulce y carente de principios, del arte que perdió el contacto con el suelo y que no llegó más allá del concepto de la belleza exterior y de la armonía de las manchas”<sup>16</sup>.

También en esta época surge la *Asociación de artistas rusos*, a los que se conocerá por *Los caminantes*, ya que organizaban exposiciones itinerantes. Entre sus miembros destaca Ilya Repin [04], célebre por sus retratos, y de quien algunas obras parecían ser muy apreciadas por Kandinsky, de cuyos recuerdos forma parte, “Anteriormente no conocía más que el arte realista, y casi exclusivamente los Rusos; permanecía mucho tiempo en contemplación delante de la mano de Franz Liszt en el retrato de Répine, y de otras obras de este género”<sup>17</sup>. El retrato, de 1886, representa al músico, ya anciano, con traje eclesiástico, con una mano apoyada en el piano y la otra sosteniendo un libro. El mismo Kandinsky, en 1901, en carta a un amigo,

16 David Burliuk, “Los Wilden (Salvajes) de Rusia”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, p. 54.

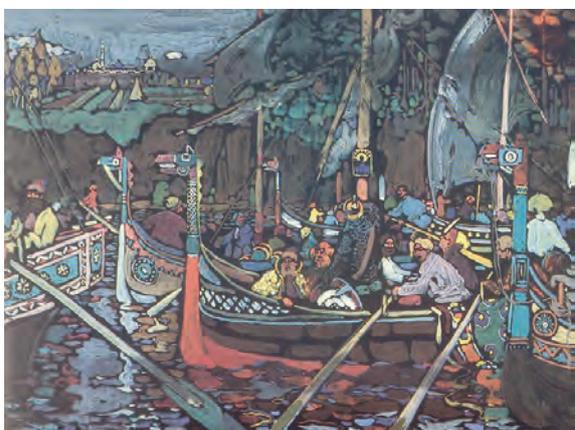
17 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 97. En el original: “Auparavant je ne connaissais que l’art réaliste, et encoré exclusivement les Russes; je restais longtemps en contemplation devant la main de Franz Liszt dans le portrait de Répine, et d’autres oeuvres de ce genre”.



05. Wassily Kandinsky, *Caballero ruso*, 1902.



06. Wassily Kandinsky, *Domingo, antigua Rusia*, 1904.



07. Wassily Kandinsky, *La canción del Volga*, 1906.



08. Wassily Kandinsky, *San Jorge I*, 1911.

comenta “Si, también vi a Repin en Odessa, durante la Exposición de Los caminantes del último año. Realizada acelerada y pobremente. El retrato al carbón de Tenisheva, en particular, está pobremente resuelto, un poco forzado”<sup>18</sup>.

En 1894 comienza el gobierno del zar Nicolás II, quién, a pesar de mantener el poder absoluto afianzado por su predecesor, no puede detener un desarrollo económico y social imparable, aunque lleno de contradicciones. El proceso de industrialización se veía reflejado, como en otros países europeos, en el progreso de las comunicaciones, siendo el ferrocarril ejemplo paradigmático de ello; las primeras líneas se habían tendido en 1838 y, es ahora, unas décadas más tarde, cuando se construye el ferrocarril transiberiano que une Moscú con la costa del Pacífico en un largo recorrido a través de la estepa siberiana. Al igual que en otros países, en Rusia se sientan las bases de un proceso de industrialización incontenible que, en este caso, tendrá su inicio a finales de la década de los ochenta para llegar a la madurez, en una primera etapa, entre 1900 y 1905; el Estado regula el proceso para asegurar el control político y militar.

En 1896, Kandinsky, rechazando una cátedra que se le ofrece en la Universidad de Dorpat, en Estonia, decide trasladarse a Munich abandonando su querida Moscú. No debe perderse de vista la importancia que, para casi todos los artistas, tiene su lugar de origen, el país en el que se forman sus ideas, ese poso que, aunque viajen constantemente de un lugar a otro, se lleva profundamente arraigado en el ser, esa música interior de la tierra en que se nace y que suena constantemente en los oídos. Esa atadura originaria, ese cordón umbilical, que llevará a Kandinsky, exiliado artístico, exilio no impuesto sino libremente elegido, en otro país, a volver constantemente a la tierra patria. Un cambio de orientación política, un cambio de estructura cultural lo devolverá a Rusia, como se verá más adelante, para formar parte de una nueva aventura artística.

El reflejo de Rusia y sus tradiciones y, sobre todo, de Moscú, su luz y su colorido, aparecerá constantemente en sus obras, bien en paisajes de la ciudad o como telón de fondo de otras temáticas. Los personajes pueblan los cuadros en los que se deleita con la temática tradicional, el jinete con armadura de *Caballero ruso* (1902) [05] retrotrae a la época medieval, situado a la orilla del agua, dirige su mirada hacia el observador, mientras, al fondo, se levanta la ciudad amurallada en la que sobresalen las cúpulas; damas y caballeros, algunos montados a caballo, se pasean extramuros, o forman grupos de charla, en *Domingo-Vieja Rusia* (1904) [06], con un tratamiento colorista de pequeñas pinceladas, pequeñas pinceladas con las que realiza, también, *La canción del Volga* (1906) [07], alusión a un tema folklórico que se ve aquí idealizado y cargado de simbolismo, barcas vikingas profusamente decoradas se deslizan, agrupadas, por el río transportando a los guerreros.

Kandinsky recogerá en sus cuadros la influencia de los iconos populares rusos, tanto en lo que se refiere al tema como a la composición, ejemplos de ello son *San Jorge y el dragón* (1911)[08], que recoge el tema medieval de la liberación de una ciudad por el santo venciendo

---

18 Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Thames and Hudson Ltd., London 1993, p. 17. En el original: “Yes, I also saw Repin in Odessa, during last year’s Wandering Exhibition. Hastily and poorly executed. The charcoal of Tenisheva in particular is poorly drawn, somewhat unnatural”.



09. Wassily Kandinsky, *San Vladimir*, 1911.



10. Wassily Kandinsky, *El Juicio Final*, 1912.

al dragón que la mantenía cautiva, simbolizando la derrota del mal a manos del bien, o *San Vladimir* (1911) [09] de quien la leyenda cuenta que consiguió la conversión de Rusia al cristianismo, o *El Juicio Final* [10], interpretación del tema del fin del mundo.

Con un cambio de país, de residencia, facilitado por la buena situación económica de que gozaba, comenzaba la vida de un artista.

### I.1.2 Vivir para el arte: Munich y los viajes de formación

Cuando Wassily Kandinsky se traslada a Munich, en 1896, Alemania como nación unitaria tiene poco más de 25 años. En 1870 se había llevado a cabo la unificación de todos los territorios que componían un mapa dividido en pequeños estados autónomos regidos por la nobleza. A pesar de la fragmentación política, a partir de la mitad del siglo, los vínculos económicos e industriales de los distintos estados hacían prever una futura unificación. Prusia y Austria constituían los dos focos hegemónicos de Centroeuropa que querían captar la adhesión de los estados germánicos. La proclamación, en enero de 1871, de Guillermo I como emperador del Reich alemán supuso la confirmación del prestigio de las instituciones monárquicas y el triunfo de Prusia sobre Austria.

La creación de un gran estado alemán suele ir unida al nombre de Bismarck, hombre de ideas férreas y, al parecer, sin pizca de romanticismo, que supo aprovechar, con cierto cinismo, las circunstancias que concurrían en cada momento, haciendo gala de ser un auténtico artista de la política; tras conseguir una Confederación germánica del norte, realiza la unión de los estados meridionales con ella creando un nuevo Imperio Alemán. Un estado con el que todos se encandilaron, pero por el que no dejaban de sentir una mezcla de amor-odio viendo la estrecha línea que separaba autoritarismo y liberalismo.

En el campo cultural, la Filosofía y la Historia se habían visto relegadas frente a la pujanza de las ciencias de la naturaleza; se había producido una batalla entre el pensamiento y la realidad y ésta se había hecho con los laureles, pero, ni la Filosofía se plegaba a su derrota, ni

las ciencias se conformaban con su victoria, una y otras velaban armas continuamente. Física, Química y Biología son las ciencias que mayor auge presentaban en ese momento, y la materia y la energía sus pilares fundamentales.

Una vida más cómoda, propiciada por la bonanza económica, parecía empobrecer los espíritus; y este mismo énfasis económico divide de forma radical a las clases obrera y empresarial, encontrándose los intelectuales en medio de ambas; estos mismos intelectuales que acaban convirtiéndose en clase política ante la ausencia de personas dispuestas a dedicarse a la misma. El capitalismo se impone en la economía mundial, siendo las potencias industriales las que la dominan, aunque no están libres de épocas de crisis que parecían producirse de forma cíclica según una secuencia de “expansión, prosperidad, recesión y depresión”. Las naciones sufren un proceso de urbanización acelerado, la población rural desciende bruscamente en beneficio de las antiguas ciudades y de otras que surgen casi completamente nuevas.

La ciudad de Munich era una urbe cosmopolita a mitad de camino entre Moscú y París, meta de muchos artistas rusos que habían sentido la llamada francesa, en gran parte como consecuencia de la influencia que dicha cultura tenía entre los ambientes intelectuales moscovitas y entre la nobleza rusa. La ciudad conservaba un trazado orgánico derivado de los planes urbanísticos promovidos por Theodor Fischer, presidente de la Oficina de Extensión urbana en esos años, que propiciaban el alargamiento de las calles respetando propiedades privadas y no ciñéndose a trazados geométricos rigurosos. La llegada a Munich supone para Kandinsky que “los cuentos alemanes que había oído a menudo cuando era niño, tomaran vida. Los tejados estrechos y altos, hoy desaparecidos, de la Promenadeplatz y de la Maximilianplatz, el viejo Schwabing y sobre todo el Au que descubrí por casualidad convirtieron esos cuentos en realidad”<sup>19</sup>.

Kandinsky, uno de los primeros puntos de contacto, dentro del arte moderno, entre la cultura rusa y la germánica, une el romanticismo eslavo con el idealismo alemán traspasándolos a las teorías de la forma pura, de la necesidad interior; a su llegada a Munich, asiste a clase en la escuela privada de arte regida por Antón Azbè, creada por éste en 1891, en la que se seguía un método basado en los principios académicos, pese a las influencias que la pintura del momento, del Impresionismo, iba dejando entrever, confiriendo una mayor libertad compositiva.

Antón Azbè había estudiado en Viena y en Munich antes de abrir la escuela en esta última ciudad, escuela que contaba con la presencia de numerosos alumnos, muchos de ellos rusos; entre ellos estaban Alexej Jawlensky y Marianne von Werefkin. Las clases de desnudo producían en Kandinsky cierto desagrado por lo que no era raro que hiciese novillos y, armado con sus botes de pintura, recorriera el barrio de Schwabing o los paseos del Isar<sup>20</sup>.

---

19 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 89. En el original: “Les contes allemands, que j’avais entendus si souvent quand j’étais enfant, prirent vie. Les toits étroits et hauts, aujourd’hui disparus, de la Promenadeplatz et de la Maximilianplatz, le vieux Schwabing et surtout l’Au que je découvris une fois par hasard métamorphosèrent ces contes en réalité”.

20 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 119: “il était pas rare que je cede à la tentation de sécher l’école pour aller saisir à ma façon avec ma boîte de peinture, le quartier de Schwabing, le jardin anglais ou les promenades de l’Isar”.

Schwabing era el barrio de artistas muniqués por excelencia, situado al norte de la ciudad, y donde Kandinsky se había instalado, al igual que muchos otros pintores, escritores y compositores. Las impresiones que producen en él los paseos por el barrio quedan de manifiesto en sus cuadros, obras en las que refleja el efecto de las estaciones, la nieve cubre el paisaje en *Schwabing en invierno* [11], donde los árboles desnudos, alrededor de los cuales la nieve se arremolina como si de un bravo mar se tratase, dejan ver las casas situadas al fondo, cerradas a cal y canto y en las que resalta algún color, mientras que en *Schwabing - Nikolaiplatz* [12] los caminos roturan esa nieve posibilitando el acceso a las zonas habitadas, caseríos llenos de color donde las construcciones se apiñan como queriendo reconfortarse unas a otras, y la nieve, ligeramente fundida por la acción de los tenues rayos de sol, deja fluir el agua en *Schwabing - Sol de invierno* [13] y resalta con tonos dorado la vivienda situada entre grupos de árboles; la tierra florece en *Schwabing - Primavera* [14], los árboles se muestran en todo su esplendor tapando con su follaje las viviendas que, aquí y allá, aparecen diseminadas en el paisaje. *Casa suburbanas* [15], remite a una configuración de extrarradio, los edificios de varias plantas se entremezclan con antiguas viviendas unifamiliares dando todas ellas frente al campo que todavía no se ha urbanizado, límite de la ciudad en constante progresión. Son cuadros que “se caracterizan por su espontaneidad y por la libertad de su ejecución. Amplias pinceladas de pintura equivalen a los árboles, al bosque, al lago y al cielo; las líneas y puntos de color expresan detalles en forma resumida”<sup>21</sup>. Como el propio Kandinsky apunta, sus obras son tachadas de “coloristas”, y sus colegas lo llaman, con malicia, “paisajista”<sup>22</sup>.

De una relación como discípulos de Azbè, Kandinsky, von Werefkin y Jawlensky pasan a hacerse amigos. El matrimonio<sup>23</sup> vive en la Giselastrasse de Schwabing, organizando, en su casa, tertulias que tienen como foco de discusión el arte, siendo frecuentadas por Kandinsky, Diaghilev, Kubin, Franz Marc, Klee, Eléanore Duse y muchos otros integrantes de la intelectualidad del momento. En este salón muniqués, la anfitriona funda la *Hermandad de San Lucas*, cuyos miembros lo serán, también, de la *Nueva asociación de artistas de Munich*, que presidirá Kandinsky, y de cuya escisión surgirá *El Jinete Azul*.

De la escuela de Azbè pasa Kandinsky a las clases de Franz von Stuck en la Academia de Munich, que pasaba por ser, a principios de siglo, una de las más progresistas, habiendo hecho sus pinitos en el establecimiento de una posible relación entre las artes industriales y las Bellas Artes. Von Stuck, nacido en 1863, que había sido alumno de la Academia y, posteriormente,

---

21 Vivian Endicott Barnett, “Kandinsky. El camino hacia la abstracción”, en VV.AA., *Kandinsky / Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, Catálogo de Exposición, Fundación “La Caixa”, Barcelona 1994, p.22.

22 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 121.

23 Marianne von Werefkin y Alexej Jawlensky habían asistido en San Petersburgo a las clases de Ilya Repin, recibiendo, por tanto, una formación clásica; se trasladan a Munich, en 1896, gracias a los bienes heredados por Marianne a la muerte de su padre, un aristócrata moscovita gobernador de San Petersburgo. La pintura de Marianne von Werefkin, colorista pero con una cierta dosis de dramatismo, recuerda en algunas de sus imágenes a las del pintor noruego Edvard Munch, con figuras que se repliegan sobre sí mismas o que recorren el camino que discurre por el cuadro. Imágenes simbólicas llenas de tensión y, al mismo tiempo, de melancolía, Jawlensky, por su parte, influenciado por van Gogh y Gauguin, realiza paisajes y retratos de formas simplificadas y colorido intenso.



11. Wassily Kandinsky, *Schwabing - Invierno*, 1901.



12. Wassily Kandinsky, *Schwabing-Nikolaipplatz*, 1901.



13. Wassily Kandinsky, *Schwabing-Sol de invierno*, 1901.



14. Wassily Kandinsky, *Schwabing-Primavera*, 1901.



15. Wassily Kandinsky, *Schwabing-Casas suburbanas*, 1901.

profesor de la misma, llegando a ser su director, formaba parte del grupo de artistas que habían fundando, en 1892, la “Sezession de Munich”, ligados al simbolismo y al nacimiento del Jugendstil, como queda patente en sus obras [16]. Paul Klee, que también asiste a estas clases, juzga así al maestro: “Creaba buena fama el ser discípulo de Stuck. Pero en realidad no era ni con mucho tan brillante ... Puesto que en mi dominio de la forma predominaba considerablemente la nota emotiva, traté de aprovechar siquiera en este aspecto lo más posible. Y de hecho había bastante que aprender con Stuck en este punto. Claro está que en lo que concernía al color el fallo no estaba sólo en mí, ... / Si este maestro me hubiese explicado la esencia de la pintura tal como yo logré hacerlo posteriormente, después de profundizar cada vez más en ella, no me habría hallado en una situación tan desesperada ...”<sup>24</sup>. Para Kandinsky, “En aquella época Franz Stuck era el «primer dibujante de Alemania»: fui a verlo. Desgraciadamente, no tenía más que mis trabajos escolares. Los encontré todos bastante mal dibujados y me aconsejó trabajar un año en la clase de dibujo de la Academia”<sup>25</sup>.

Las clases de von Stuck, a las que no accede en su primer intento, teniendo que esperar una segunda oportunidad al año siguiente, en 1900, suponen para Kandinsky una etapa de reflexión, el maestro no se entusiasma con la expresividad de sus colores y le aconseja “comenzar por pintar en negro y blanco con el fin de no estudiar más que la forma”<sup>26</sup>.

El mundo artístico muniqués de la época estaba presidido por las controversias entre los academicista, que habían reinado durante el siglo XIX, y los que ansiaban una mayor libertad expresiva, que serían los creadores de los movimientos secesionistas, tanto en la propia ciudad de Munich, como en la capital, Berlín, en la que la Secesión se funda en 1898 tomando como referencia a impresionistas y postimpresionistas franceses. Lovis Corinth, Adolf Hoelzel, Max Liebermann o el ya citado Franz von Stuck eran algunos de los artistas componentes de la *Secesión* de Munich.

El mismo año de la llegada de Kandinsky a Munich se crea, en esta ciudad, la revista *Jugend*, abanderada del movimiento reformista ligado al Modernismo, y cuyos portavoces son Hermann Obrist y August Endell, en cuyas obras destacan los elementos decorativos de onduladas líneas dinámicas; y un año después, en 1897, el *Jugendstil* alcanza su máximo éxito en Alemania en la *Exposición Internacional de Arte* celebrada en el Palacio de Cristal de la ciudad bávara, y ese mismo año se fundan los “Talleres Unidos de Artesanía” (“Vereinigten Werkstätte”) de los que formaran parte los dos artistas citados junto con, entre otros, Richard Riemerschmid y Peter Behrens<sup>27</sup>. Muchos de los artistas ligados al *Jugendstil* serán fervientes admiradores de la “obra de arte total”, tratando de implicar en un mismo proceso creativo la arquitectura, el mobiliario, los tejidos e, incluso, la vajilla de las viviendas diseñadas.

---

24 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 44.

25 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 121. En el original: “En ce temps-là Franz Stuck était «le premier dessinateur d'Allemagne»: j'allai le voir. Malheureusement, je n'avais que mes travaux scolaires. Il trouva le tout assez mal dessiné et me conseilla de travailler un an dans la classe de dessin de l'Académie”.

26 *Ibidem*, p. 122. En el original: “commencer par peindre en noir et blanc afin de n'étudier que la forme”.

27 Behrens se inicia en el Jugendstil con obras gráficas, representación del mundo vegetal con fuerte influencia japonesa, hasta llegar a una obra arquitectónica depurada de configuración abstracta, no exenta de expresividad.

16. Franz von Stuck, *Bailarinas*, 1896.17. Wassily Kandinsky, *Phalanx*, cartel para la I Exposición, 1901.

En estos primeros años en Alemania realiza Kandinsky una serie de crónicas para *Mir Iskusstva* bajo el epígrafe “Correspondencia desde Munich”; una de ellas, reseña de una *Exposición Internacional de la Secesión*, deja entrever las divergencias existentes entre las diversas generaciones y el deseo de la ciudad de ser el germen de las nuevas corrientes artísticas, al mismo tiempo demuestra la implicación de Kandinsky en el entorno del arte muniqué, “Con un cierto grado de confusión y confrontación interna entre los miembros más jóvenes de la Secesión y la «vieja guardia» (entre quienes también es nombrado Franz von Stuck), tal vez principalmente como consecuencia de la incipiente rivalidad con Berlín por el título de «ciudad del arte», los líderes y organizadores de la Secesión de Munich están evidentemente decididos a realizar un especial esfuerzo este año ...”<sup>28</sup>.

A finales del año inicial del siglo, Kandinsky abandona las clases de Franz von Stuck creando, con un grupo de artistas independientes y progresista, entre ellos el escultor Wilhelm Hüsgen, la agrupación *Phalanx*, con el fin no sólo de intercambio de ideas sino como una apuesta para una mayor liberalización de las exposiciones respecto de las instituciones oficiales. Kandinsky es elegido presidente y la primera exposición del grupo cuenta con un cartel [17] diseñado por él, y en el que, el artista, retoma elementos de la iconografía popular y utiliza una tipografía de claras referencias modernistas<sup>29</sup>. *Phalanx* funcionaba tanto como asociación de artistas como escuela de dibujo y pintura, *Phalanxschule*, en la que Kandinsky daba clases, pero el número de alumnos era muy limitado y en 1903 se cerraron las aulas, aunque la asociación siguió funcionando hasta el año siguiente. En sus años de actividad *Phalanx* realizó doce exposiciones, no sólo de sus miembros sino también de otros artistas como Claude Monet, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Ludwig von Hofmann, Alfred Kubin o Signac.

De entre los alumnos de la *Phalanxschule* destaca la artista Gabriele Münter<sup>30</sup>, con la que Kandinsky entablará una profunda amistad que la convertirá en su compañera hasta 1916,

28 Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Thames and Hudson, London 1993, p. 58.

29 Para un estudio pormenorizado de este cartel véase Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid 1989, pp. 197-198.

30 Gabriele Münter había nacido en Berlín en 1877, pasando su infancia y primera juventud en Westfalia y Renania, sigue cursos de dibujo en Düsseldorf y asiste a las clases en la *Künstlerinnen-Verein (Asociación de Mujeres Artistas)*.

si bien, en los años anteriores a esta fecha se había producido ya un gran distanciamiento entre ellos, y no sólo a nivel geográfico, pues Kandinsky se verá obligado a dejar Alemania al comienzo de la Primera Guerra Mundial<sup>31</sup>. Münter<sup>32</sup> recupera la técnica de pintura sobre vidrio, típica de la región bávara, que, luego, también desarrollará Kandinsky.

Las clases al aire libre, base de la pedagogía de Kandinsky, los paseos y excursiones con los alumnos de la escuela *Phalanx* quedarán plasmados sobre el lienzo. Durante el verano de 1902 visitan Kochel, y la relación de óleos sobre el tema es abundante: *Kochel-Lago con el Grauer* [18], donde el azul del agua se muestra con una pincelada serena, lo rodean estribaciones montañosas en tonos verde oscuro que se van diluyendo en azules más o menos claros tiñéndose de un blanco que acaba fundiéndose con las nubes, las construcciones destacan entre la tierra y el agua con pinceladas rojas, amarillas, azules y blancos, mientras, en primer plano, los verdes campos se vuelven amarillos hasta fundirse en blanco y azul, de vuelta al lago; en *Lago y canoa* [19] las pinceladas en distintos tonos de azul tiñen todo el cuadro de reminiscencias acuosas, incluso en las montañas el azul se funde con los marrones, barca y remo destacan, en su linealidad, sobre un agua que se ondula mientras los verdes prados son besados por ella; *Lago y pasarela* [20] presenta un agua en tonos verdosos reflejo de las montañas que lo rodean, la pasarela insinúa su introducción en el lago invitando al visitante a realizar un recorrido por él; en *Cascada* [21] el agua fluye en torrente derramándose entre verdes de hierba y marrones de rocas.

En los paisajes en los que representa prados entre las montañas, Kandinsky trabaja el color de manera que queden definidas las zonas de luz y de sombra, en *Kochel-Prado de montaña en el borde del bosque* [22] la suave ladera queda reflejada en pinceladas de amarillo y verde que se oscurecen en la zona sombría, cercana a la arboleda, dejando entrever algún claro en el primer plano, hasta llegar a confundirse en su tono con la tupida masa de árboles del fondo que ocultan, tras de sí, un cielo de nubes blancas matizadas de azul, cielo que también se percibe entre las estribaciones montañosas que el pintor refleja en *Kochel-Paisaje con palacete* [23], un cuadro donde la pincelada es más amplia, con una mayor tendencia a la horizontal y en el que, en primer plano, entre el verde hace su presencia el rojo, el marrón y ligeros toques de azul, que dan paso a un amarillo más vibrante al pie de las rocas que dejan entrever la construcción en la que se distinguen dos ventanas claras en una fachada rojo anaranjada; las pinceladas se ondulan en el tratamiento de las montañas combinando azules y marrones. Unas montañas que se muestran impresionantes en *Kochel-Vista de las montañas* [24] en un color azul oscuro, muy oscuro, presagiando la tormenta que se acerca a tenor del cielo que aparece por detrás de ellas, pinceladas rojas descubren pequeñas construcciones en mitad del paisaje y una gran mancha amarilla y ocre recoge la incidencia del sol sobre la pradera, pradera que estalla en flor en *Prado florido* [25], con un fondo montañoso de pincelada amplia en tonos ocre oscuros y

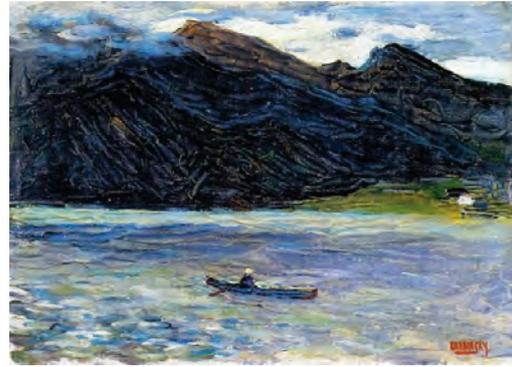
---

31 La historia de esta relación es estudiada, de forma exhaustiva, por Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*, Prestel-Verlag, Munich 1994, en donde aparece recogida la correspondencia intercambiada entre los dos artistas.

32 La pintura de Gabriele Münter está centrada en temas de paisaje y de interiores en los que se incluyen los retratos de los amigos, sigue las tendencias expresionistas en su colorido, vigor en la representación y simplificación geométrica de las formas, consiguiendo un cierto grado de abstracción.



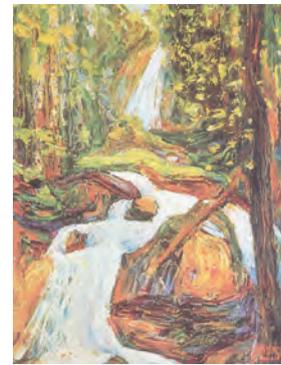
18. Wassily Kandinsky, *Kochel-El lago con el Grauer*, 1902.



19. Wassily Kandinsky, *Kochel-Lago y canoa*, 1902.



20. Wassily Kandinsky, *Kochel-Lago y pasarela*, 1902.



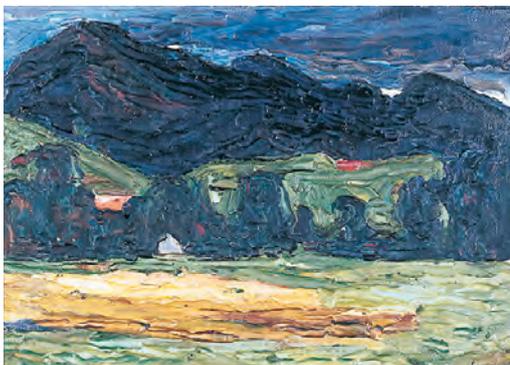
21. Wassily Kandinsky, *Kochel-Cascada I*, 1902.



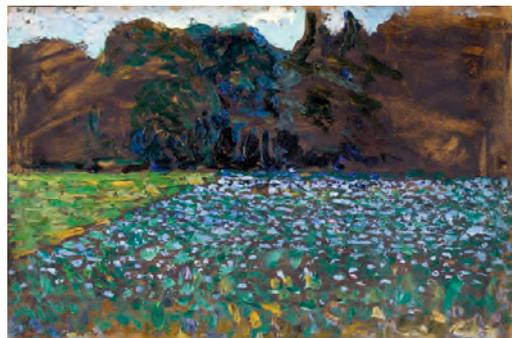
22. Wassily Kandinsky, *Kochel - Prado de montaña en el borde del bosque*, 1902.



23. Wassily Kandinsky, *Kochel-Paisaje con palacete*, 1902.



24. Wassily Kandinsky, *Kochel-Vista de las montañas*, 1902.



25. Wassily Kandinsky, *Kochel-Prado florido*, 1902.



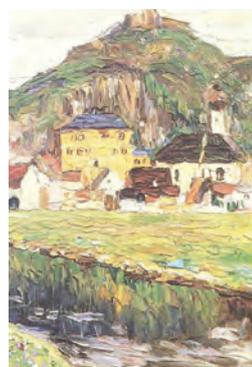
26. Wassily Kandinsky, *Kochel-Anja y Daisy*, 1902.



27. Wassily Kandinsky, *Kochel-Gabriele Münter*, 1902.



28. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-Vista de la ciudad*, 1903.



29. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-Con castillo*, 1903.



30. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-Casas*, 1903.



31. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-El puente*, 1903.



32. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-Vilgasse*, 1903.



33. Wassily Kandinsky, *Kallmünz-Plaza del Ayuntamiento*, 1903.

marrones matizados con azules, prado revestido de tonos de azul mientras, a la izquierda, se deja ver en una combinación de verdes y amarillos que salpican, también, el primer plano de la imagen.

En estos paisajes introduce Kandinsky la presencia humana y pinta en ellos a su esposa y a su compañera, la primera aparece, acompañada de su perro, en *Kochel-Anja y Daisy* [26], sentada en un banco, bajo los árboles, en el límite entre éstos y la pradera, el rostro vuelto hacia el pintor, la cabeza con sombrero, en actitud serena con las manos entrelazadas sobre el regazo, en la lejanía se divisa una montaña de azul profundo entre pinceladas de nubes blancas. *Kochel-Gabriele Münter* [27] presenta a ésta sentada sobre una suave ladera de pinceladas verde, amarillas, marrones y algún toque de rojo, con falda oscura y camisa blanca, su postura resulta más hierática que la de Anja, su tocado más elegante, y de las flores que lo adornan parecen surgir las nubes entra blancas y azuladas que separan las ramas del árbol bajo el que se encuentra y las montañas que, de nuevo, aparecen representadas en azul. Kandinsky capta, en todos los cuadros que realiza en Kochel<sup>33</sup>, un paisaje que aún a altas montañas, aguas tranquilas de lago, aguas turbulentas de cascadas, prados en calma y floridos al sol, naturaleza en todo su esplendor que representa con pincelada expresiva.

El verano siguiente el destino elegido será Kallmünz: en *Vista de la ciudad* [28] los tonos azules predominan en la mitad inferior del cuadro, el río fluye tranquilo, discurre por debajo del puente que conduce al pueblo, cuyas edificaciones se aprietan unas con otras en colores claros, alegres, al fondo se extienden los campos que se alinean, se bifurcan, juegan en sus tonos verdes con algún lila que se entreteje entre ello, la ciudad se representa en una vista desde lo alto; *Kallmünz - Con castillo* [29] tiene a éste como fondo, alzándose sobre el monte mientras, en primer plano, un arroyo fluye entre los campos y la villa se divisa con su iglesia, con remate de cúpula abullonada, entre las edificaciones con su colorido dispar, si los azules predominaban en el primer cuadro, en éste, amarillos, verdes y marrones con toques en rojo constituyen la paleta predominante; *Kallmünz - Casas* [30] nos acerca a un caserío formado por una serie de edificaciones situado tras las altas hierbas que se agostan con sus tonos ocre y amarillos y que tiene como fondo un macizo montañoso donde se combinan colores verdes y azules; *Kallmünz - El puente* [31], elemento significativo de la villa, nos conduce a ella, situada al fondo de la imagen, tras el río, y Kandinsky representa sus calles, en *Vilsgasse* [32] la luz del sol baña la imagen y el amarillo, matizado aquí y allí con azules, verdes o rojos, es el color que domina la imagen, al fondo, la casa rosa pone un toque diferente que conduce la vista hacia ella, situada, casi, en el centro del cuadro; *Plaza del Ayuntamiento* [33], de nuevo el centro del pueblo, lugar de encuentro de trayectos, cubiertas de grandes pendientes, en primer plano el hastial de un edificio que remata la manzana, fachada en rosas destacando las contraventanas pintadas de verde, a la derecha, una casa en azul vibrante. Kandinsky trata de captar la esencia desde la lejanía y desde el corazón de la villa, la naturaleza da paso al paisaje urbano.

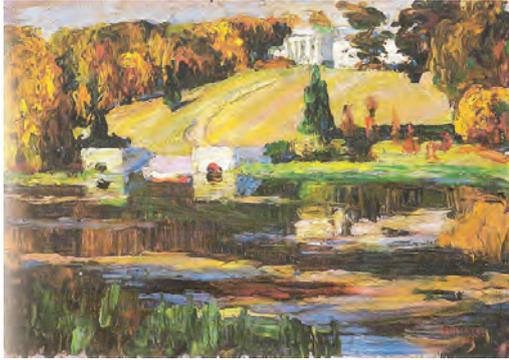
---

33 Véase Anexo I: Relación de obras.

Todo impacto del exterior parece producir en Kandinsky una necesidad de apropiación, de llevar lo visto a una representación personal sobre el lienzo o el papel. En medio de estos itinerarios turísticos en compañía de alumnos y colegas viaja a Rusia para visitar a su familia, en el otoño de 1901, y surge: *Boceto para Achtryrka-Otoño* [34], *Lago Dunkler* [35] y *Parque* [36], paisajes de agua, de reflejos, azules, verdes y negros en el agua, amarillos, ocre y verdes en tierra, todo remite en estos cuadros a la época otoñal con una naturaleza que conserva los últimos restos del estío. En sus acuarelas y témperas aparecen, al igual que en los dos o tres años posteriores, temas e imágenes que nos remiten a la tradición rusa, los trajes de los personajes, el ambiente en que están insertos o las arquitecturas con sus cúpulas abullonadas tan características; Kandinsky no podía desprenderse de su alma eslava. Siguiendo sus cuadros podemos recorrer el itinerario de sus viajes.

En compañía de Gabriele Münter viaja por Europa y el norte de África; en estos trayectos las imágenes son captadas, a veces, no en dibujos o bocetos a la acuarela sino con la cámara fotográfica que Münter dominaba diestramente. En otoño de 1903 el destino es Venecia, en el cuadro a la témpera, *Café* [37], recoge el ambiente en una terraza de la ciudad y las fotografías de canales [38], góndolas [39] y puentes [40] le servirán de referencia para la ejecución de las obras, en ocasiones reflejando casi estrictamente la imagen captada en la fotografía, como en *Recuerdo de Venecia 3 (Canal)* [41] donde Kandinsky recoge en primer término un patio que se abre sobre un agua de múltiples reflejos con un pequeño puente al fondo que enlaza sus dos orillas, a la derecha un muro recoge tras de sí una arboleda y, al fondo, se levanta una construcción de tipología fabril; en *Recuerdo de Venecia 2 (Góndolas)* [42] el pintor nos acerca a una de las imágenes típicas de la ciudad y los reflejos en el agua vuelven a situarse en primer plano captando el interés del observador, mientras en *Recuerdo de Venecia 4 (Puente de Rialto)* [43] la vista se dirige hacia el emblemático puente tratado en tonos casi blancos que se potencian con el azul del agua que discurre bajo el, las edificaciones que pinta a la izquierda, en tonos oscuros, enfatizan todavía más el motivo principal del cuadro estableciendo un recorrido visual que conduce, nuevamente, a él. Como no podía ser de otra manera, el agua cobra un protagonismo especial en todos estos cuadros, aguas azules obtenidas a base de suaves pinceladas, reflejos de edificios y de góndolas que trazan fluctuantes líneas sobre el agua, reflejos que Kandinsky también había captado en una imagen fotográfica [44] donde el juego de líneas evoca aquellas que el pintor trazará profusamente a lo largo de su vida artística. La denominación de las obras, “recuerdo”, induce a pensar que la realización de las mismas se llevó a cabo a la vuelta del viaje, un viaje corto, de diez días, sin tiempo suficiente para recorrer, ver y trabajar.

En la primavera del año siguiente se encuentran en Holanda y los cuadros que realiza Kandinsky muestran el deseo de aprehender los detalles de la vida cotidiana que se desarrollan allí por donde pasa, en *Recuerdo de Holanda (Esperando el retorno de los barcos)* [45] centra su atención sobre los personajes que, ataviados con vestidos tradicionales, se reúnen a la espera de los que regresan de sus faenas de pesca, mundo de mar y de barcos que vuelve a representar en *El alba (Holanda)* [46] y *Los barcos (Holanda)* [47], el primero centrado en las gentes que pasean al borde del agua y el segundo en los navíos y sus reflejos, un mundo de noche en el que resaltan las líneas naranjas del borde de las barcas y la luna con su reflejo blanco. El paisaje campestre con sus canales y sus característicos molinos aparece en *Molino (Holanda)* [48], donde éste es el motivo principal, una imagen cuya simetría se rompe, al fondo, en la desigual



34. Wassily Kandinsky, *Achtyrka-Otoño*, 1901.



35. Wassily Kandinsky, *Achtyrka-Lago Dunkler*, 1901.



36. Wassily Kandinsky, *Achtyrka-Parque*, 1901.



37. Wassily Kandinsky, *Café (Venecia)*, 1903.



38. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 3 (Canal)*, fotografía, 1903.



39. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 2 (Góndolas)*, fotografía, 1903.



40. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 4 (Puente de Rialto)*, fotografía, 1903.



41. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 3 (Canal)*, 1904.



42. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 2 (Góndolas)*, 1904.



43. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 4 (Puente de Rialto)*, 1904.



44. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Venecia 1 (Reflejos)*, fotografía, 1903.



45. Wassily Kandinsky, *Recuerdo de Holanda (Esperando el retorno de los navíos)*, 1904.



46. Wassily Kandinsky, *Al alba (Holanda)*, 1904.



47. Wassily Kandinsky, *Los barcos (Holanda)*, 1904.



48. Wassily Kandinsky, *Molino*, 1904.



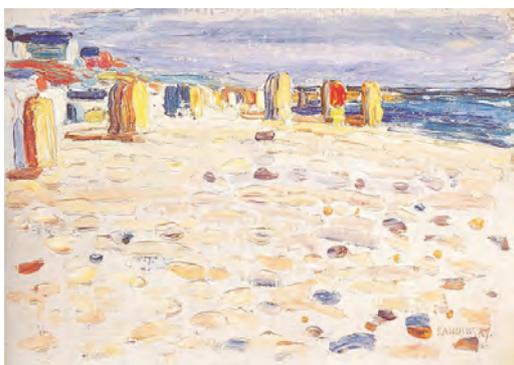
49. Wassily Kandinsky, *Amsterdam-Vista desde la ventana*, 1904.

presencia de las casas a un lado y al otro y donde la planitud de la tierra holandesa queda de manifiesto en un horizonte que parece no llegar a alcanzarse nunca, las nubes no sólo aparecen en el cielo, sino también en el reflejo del agua de los dos canales que discurren paralelamente a ambos lados del molino; Kandinsky realiza un cuadro detallista con pequeños personajes, animales, vallas que encierran pequeños mundos, ropas que ondean al aire, todo un entorno cotidiano que constituye el mundo diario de los habitantes de un pueblo. En *Amsterdam-vista desde la ventana* [49] el pintor quiere dejar constancia, como hará en otras ocasiones, de lo que la ciudad ofrece delante de su habitación, un paisaje urbano donde las calles y plazas se alternan con la vegetación y donde los habitantes se pasean tranquilos disfrutando del día.

La costa holandesa de amplios arenales y horizontes infinitos aparece reflejada en varias de sus obras, gruesas pinceladas recubren el lienzo, quedando, en ocasiones, éste al descubierto, como en el caso de *Holanda-Sillas en la playa* [50] donde, en todo el primer plano, los brochazos se disgregan sobre el soporte apareciendo el color crudo de éste como parte de la propia representación de la vasta extensión de arena, toques de distintos colores y tonos, las piezas que protegen del viento las sillas presentan pinceladas amarilla, verticales, donde incide el sol, reservando el naranja, rojo, marrón, azul para las áreas en sombra, azules y blancos se funden en el mar y el cielo.

El viaje a Túnez lo inician en Marsella en diciembre de 1904. Una foto de la época recoge la imagen de Kandinsky [51] mostrando el cuadro a la témpera *Marsella (Puerto Viejo)*, el inicio de un trayecto que lo transportaría a un mundo de nuevas sensaciones, paisajes y modo de vida diferentes a lo que estaba acostumbrado y que tendrán su reflejo en fotos y cuadros que descubren jinetes que se divierten con sus carreras, multitudes que se reúnen en celebraciones ancestrales, religiosas o profanas, calles silenciosas o plazas bulliciosas, gente que ofrece a la venta los productos de un clima seco pero en el que se aprovecha el agua produciendo frutas que aparecen en *Vendedores de naranjas* [52], donde la perspectiva hace hincapié en la linealidad de los puestos de venta a lo largo de la calle, con el fondo de la construcción blanca y la verja que encierra la vegetación. Una arquitectura encerrada en sí misma, protegiendo a sus moradores del ardiente sol, se muestra en *Túnez - Calle* [53], un silencio blanco que se rompe con las pinceladas azules en las zonas de sombra y amarillas en la luz, al fondo la cúpula verde se funde con el cielo azul, casi malva, el nacimiento de los arcos remite al establecimiento de una conexión entre ambos lados de la calle mediante una construcción que enlaza casas en el aire; *Ciudad árabe* [54] se aleja del centro mostrando el conjunto, ciudad con cúpulas y torres, ciudad blanca enclaustrada, reclusa frente a la aridez ocre de las arenas que constituyen su entorno, vegetación protegida por muros también blancos, verdes confinados en el blanco; *Túnez-Cartago* [55] recuerda el pasado en verdes, amarillos y blancos que se funden en las edificaciones y su contorno inmediato bajo un cielo que amenaza tormenta en azules que se vuelven negros.

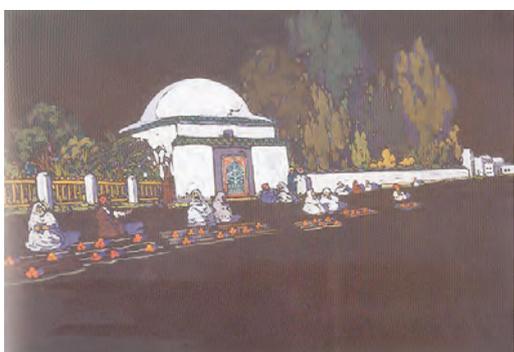
La costa tunecina, el Mediterráneo se convierte en foco de interés y de atención de Kandinsky, como ocurriera en Holanda, el mar ejerce una gran atracción sobre él, en *La bahía* [56] prima la horizontalidad, el blanco del soporte se deja limpio en el primer plano disolviéndose en el verde que da paso al blanco de las construcciones, edificios que se alinean al borde de un mar azul, en la lejanía, suaves ondulaciones, peñascos que se funden con el agua dando paso a un cielo blanco de matices rosa azulados; la pincelada conserva un trazo sensiblemente horizontal, también, en *Túnez - Paisaje costero I* [57], *Túnez - Paisaje costero II* [58] y en *Túnez-La playa* [59],



50. Wassily Kandinsky, *Sillones en la playa*, 1904.



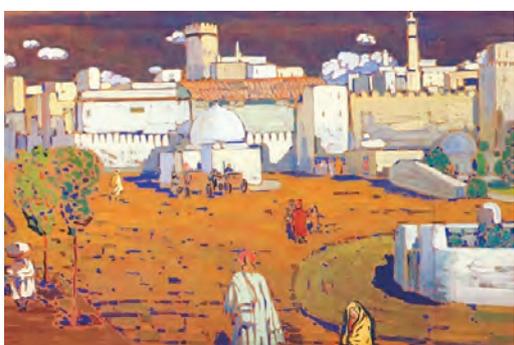
51. Wassily Kandinsky mostrando el cuadro *Marsella, Puerto Viejo*, 1904/1905.



52. Wassily Kandinsky, *Vendedores de naranjas*, 1905.



53. Wassily Kandinsky, *Túnez - Calle*, 1905.



54. Wassily Kandinsky, *Ciudad árabe*, 1905.



55. Wassily Kandinsky, *Túnez - Cartago*, 1905.



56. Wassily Kandinsky, *La bahía*, 1905.



57. Wassily Kandinsky, *Túnez-Paisaje costero I*, 1905.

en los tres, arena y mar se fusionan pero cada uno presenta un matiz diferente, en el primero prima la arena que ocupa las dos terceras partes de la imagen, en el segundo se destaca el azul, casi malva, de la tierra del horizonte que se funde con el cielo y, en *La playa*, agua y arena son un todo único que se entremezcla, y sobre esa base pasean los dos personajes que dan el contraste de color con sus vestimentas. Estos cuadros, y algunos más, suponen un paseo por las ciudades, calles y caminos recorridos por los dos artistas, imágenes de pincelada amplia donde predomina el trazo horizontal, fruto de la propia orografía de la zona, resultando más patente en las representaciones de los paisajes costeros, como había ocurrido anteriormente en los lienzos de Holanda; cuadros que reflejan la luz intensa del sur.

En las Navidades de 1905 Kandinsky y Münter viajan a Rapallo, situado en la costa italiana a escasos kilómetros de la ciudad de Génova, y la lista de obras vuelve a ser profusa, siendo el mar el motivo central de todos ellos, un mar calmo o azotado por tempestades, barcas y barcos y litorales diversos; en *Rapallo-Día gris* [60], la barca se muestra con las velas recogidas mientras el bote se mece con sus reflejos en un mar que se agita pero al que no llega el fuerte oleaje por estar en una zona protegida, los azules resultan intensos pero fríos dando idea del ambiente del momento, mientras en *Rapallo-Botes* [61], el día se muestra tranquilo, luminoso, los barcos aparecen en primer plano, representados con amplias pinceladas en blanco que se entremezclan con azules, vibrantes quillas en rojo sobre pequeñas pinceladas, verdes, amarillas, azules, malva, y tras la lengua de mar azul, la hilera de casas que se disponen en el borde, multicolores, diferenciándose unas de otras y, como fondo, las montañas, verdes, ocre, marrones y, de nuevo, los azules en las lomas que se alejan fundiéndose con el cielo que resplandecen entre colores blanquiazules. La barca se mece de forma suave en *Rapallo-Bote en el mar*, en un amanecer, o atardecer, tranquilo de agua multicolor, se desliza palada a palada buscando su reflejo. *Rapallo-Paisaje marino con barco de vapor* [62], muestra un barco que se puede enfrentar a una más larga travesía, una mancha blanca entre un agua azul verdosa y las nubes que se arremolinan sobre ella, frente a la vivacidad de otras imágenes, este cuadro resulta frío, sin energía; todo lo contrario sucede en *Rapallo-Mar tempestuoso* [63], al borde del malecón las aguas se agitan y, sobre ellas, de las nubes parecen brotar lágrimas que salpican un mar perlado de azul, amarillo, malva, reflejo de un cielo en los mismos tonos, que se separa del horizonte en una franja cargada de luz, mientras, en *Rapallo-Día de oleaje* [64] un mar embravecido, cuyas olas asedian las construcciones próximas, se funde con un cielo tormentoso que clarea en algunos puntos, pinceladas blancas, ejecutadas en todos los sentidos, señalan las rompientes del procaz oleaje.

La arena se tiñe de pinceladas de todos los colores, simbolizando, tal vez, los innumerables restos que dejó sobre la playa un embravecido mar, en *Rapallo-Gabriele Münter en la playa* [65] donde una figura pasea, solitaria, aproximándose a un agua de colores entre azul y esmeralda. Kandinsky recrea la línea de costa en *Rapallo-La bahía* [66], el azul del agua se funde con los colores de los reflejos de la tierra, un acantilado suave que se deja acariciar por las ondas de un mar en calma realizado con pinceladas enérgicas que entremezclan el azul con el blanco, el rosa y el amarillo; una extensión de mar que se representa en *Rapallo-Vista de Portofino* [67] con toques de color que se disponen sobre el lienzo donde el agua deja ver el fondo hasta un verde esmeralda, lejano, que lame la tierra, franja de suaves colinas que separan un cielo azul con alguna nube blanca que lo matiza. Una costa cuajada de edificaciones se refleja en el agua en *Rapallo-Santa Margarita* [68], pinceladas enérgicas horizontales representan el mar, mientras



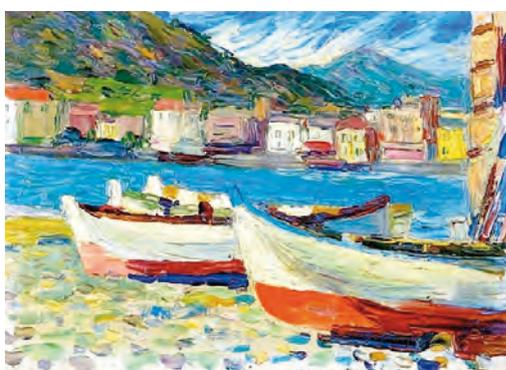
58. Wassily Kandinsky, *Túnez-Paisaje costero II*, 1905.



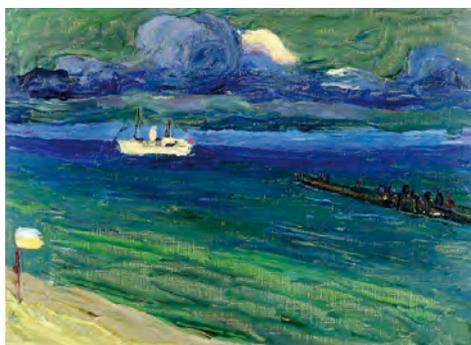
59. Wassily Kandinsky, *Túnez-La playa*, 1905.



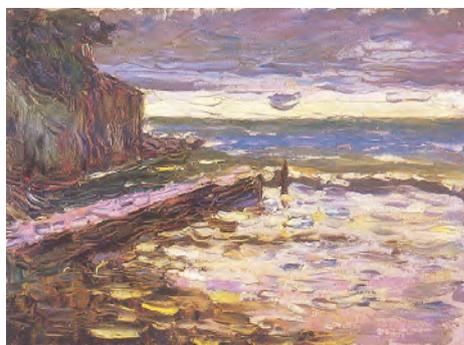
60. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Día gris*, 1906.



61. Wassily Kandinsky, *Rapallo - Botes*, 1906.



62. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Paisaje marino con barco de vapor*, 1906.



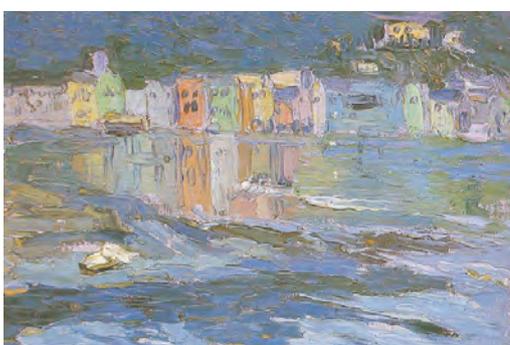
63. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Mar tempestuoso*, 1906.



64. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Día de oleaje*, 1906.



65. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Gabriele Münter en la playa*, 1906.

66. Wassily Kandinsky, *Rapallo-La bahía*, 1906.67. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Vista de Portofino*, 1906.68. Wassily Kandinsky, *Rapallo-Santa Margarita*, 1906.69. Wassily Kandinsky, *Ciudad antigua*, 1902.

los colores de las casas se resuelven en vertical. De su estancia en Rapallo, Kandinsky dejará constancia en toda una serie de cuadros de paisajes donde el mar es el motivo principal, un mar calmo, azul tranquilo, a veces esmeralda, de día soleado, o un mar brioso, revuelto, de azules oscuros, verdes o malvas, realizados con pinceladas breves pero intensas y densas.

Las obras surgidas de todos estos viajes representan una interpretación de los paisajes recorridos o visualizados; estos cuadros los realiza Kandinsky, en ocasiones, a la vuelta de sus periplos, su extraordinaria memoria visual le permite recordar con precisión los lugares recorridos, "... de joven, era ya capaz de pintar de memoria en casa cuadros que me habían particularmente cautivado en exposiciones, al menos dentro de los límites permitidos por mis conocimientos técnicos. Más adelante, llegué a pintar mejor un paisaje «de memoria» que del natural. Es así como he pintado «Ciudad antigua» y como más tarde he hecho numerosos dibujos a color de Holanda y de los países árabes"<sup>34</sup>. Kandinsky habla aquí de *Ciudad antigua* [69], un cuadro, realizado en 1902, recuerdo de un viaje a Rothenburg-ob-der-Tauber, villa de la que comenta: "Estaba soleada, y he pintado los tejados de un rojo crudo, como sólo era capaz entonces"<sup>35</sup>.

34 Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 113. En el original: "... petit garçon, j'étais déjà capable de peindre de mémoire à la maison des tableaux qui m'avaient particulièrement captivé dans des expositions, du moins dans les limites permises par mes connaissances techniques. Plus tard, il m'arrivait de mieux peindre un paysage «de mémoire» que d'après nature. C'est ainsi que j'ai peint «La vieille ville» et plus tard j'ai fait de nombreux dessins en couleurs de Hollande ou des pays arabes".

35 *Ibidem*, p. 91. En el original: "Elle est ensoleillée, et j'ai peint les toits d'un rouge cru, comme j'en étais seulement capable alors".

### I.1.3 El nacimiento de un siglo: pasiones y fenomenología

El nacimiento del siglo XX ve la publicación de dos obras, *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, e *Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, que servirán de revulsivo a las conciencias psicológicas y filosóficas de buena parte de los pensadores de aquel momento, y posteriores. Freud se convierte, con sus teorías, donde el inconsciente juega un papel fundamental, en personaje de referencia cuando se trata de analizar autores y obras en las que se deja entrever cualquier atisbo de interpretación psicológica vinculada a mundos oníricos o con connotaciones sexuales; es en una Viena convulsa, “teatro del engaño” loosiano, donde Freud lleva a cabo sus estudios psicoanalíticos a partir de los cuales establece la relación entre la actividad artística y el mundo de la represión, donde sólo el hombre infeliz, insatisfecho, es capaz de echar a volar la fantasía, convirtiendo sus juegos infantiles en creaciones que, comunicadas al público, lo salvan de la caída en la neurosis al sacar al exterior, dignificándolas, sus obsesiones más íntimas; juegos infantiles que crean un mundo que se asemeja a una regresión hacia lo primitivo, hacia lo originario y primigenio, mundo que trata de transmitir un mensaje que es necesario descifrar. Las teorías freudianas consideran el arte “como una actividad psíquica dedicada a la «satisfacción sustitutiva» de los deseos reprimidos”<sup>36</sup>, pero es este arte el que “sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real”<sup>37</sup>.

Freud, con una formación positivista, ve como sus teorías, que pretendía encuadrar dentro de la más pura ciencia, son recogidas por un pensamiento antirracionalista, aunque el hecho de separar el estudio de la mente de toda connotación física o anatómica dejaba la vía abierta a ello. Su distinción entre el *yo*, poseedor de la razón, y el *ello*, donde residían los instintos primarios, le lleva a considerar la libido, vinculada a estos últimos, como base de las mayores problemáticas que se le podían presentar al *yo*, que empleaba la represión como mecanismo de defensa para no enfrentarse a los problemas, llevando al individuo a una situación de neurosis. “El edificio de su teoría estaba todo él edificado en torno al conflicto de la razón (yo) con las pasiones (ello)”<sup>38</sup>; sólo cuando el hombre era capaz de comprender y analizar sus instintos pasionales derivando su energía mental hacia cuestiones culturales se veía liberado de sus opresiones. Su discípulo, Jung, de formación filosófica, separándose de los planteamientos del maestro, buscará las razones de la neurosis en el desencuentro entre el *yo* y el alma del individuo, y su glorificación del mundo rural vinculados con teorías racista le llevarán a la aceptación de las doctrinas nazistas.

La fenomenología de Husserl trata de salvar el pensamiento filosófico que se veía coaccionado por el avance de las ciencias empíricas. “Edmund Husserl se propuso desarrollar un sistema filosófico que proporcionara certezas absolutas a una civilización que se desintegraba”<sup>39</sup>.

---

36 Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982, p. 292.

37 Citado en Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 294

38 George L. Mosse, *La cultura europea del siglo XX*, Editorial Ariel, Barcelona 1997, p. 66.

39 Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993, p. 73.

Se vivía una época en la que el historicismo era puesto en duda frente a la propia realidad, Husserl hace una llamada “¡A las cosas mismas!”<sup>40</sup>, sentando las bases de la filosofía ontológica, había nacido una nueva forma de relación con las cosas.

El planteamiento filosófico de Husserl parte de una “reducción de la fenomenología” según la cual todo lo exterior deberá quedar reducido a la apariencia de la que tenemos conciencia en nuestra mente; “la fenomenología modifica cada objeto en la imaginación hasta descubrir lo que en él es invariable”<sup>41</sup>, pero no supone la negación del objeto, no se trata de un proceso de abstracción sino de concretización. Husserl consideraba la Fenomenología como la “ciencia de las ciencias” capaz de explicar cualquier fenómeno perteneciera éste al campo que perteneciese.

La influencia de Husserl, su enseña, su grito de llamada “a las cosas mismas” se deja sentir en otros campos fuera de la filosofía y, así, Musil pone en boca de su atribulado estudiante Törless, “no me equivoco cuando hablo de una segunda, misteriosa, inadvertida vida de las cosas ... en mí vive algo al contemplar las cosas, cuando los pensamientos callan”<sup>42</sup>, y en una búsqueda similar, en una necesidad de “penetrar hasta el centro mismo de las cosas”<sup>43</sup> encontramos al Lord Chandos de Hofmannsthal, para el que las palabras habían dejado de tener contenido, ya nada significaban, y las cosas mismas acrecentaban su poder.

También en el campo de la teoría del arte se recoge la llamada husserliana, Worringer, en su paradigmático libro *Abstraktion und Einfühlung*, hablando de la representación de la realidad, de su apariencia visual, dice que “ante la torturante caprichosidad de los fenómenos buscaba ansiosamente la cosa en sí”<sup>44</sup>.

La idea de percepción fenomenológica se encuentra, también, en las teorías artísticas de Kandinsky, que pretendía llegar no a un arte “abstracto” sino a un arte “concreto”, en la búsqueda de unas esencias que él incluía en un contexto espiritual que le acercaba a “los primitivos”, “estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial”<sup>45</sup>. “Creo que la filosofía futura, además de la Esencia de las cosas, estudiará también su Espíritu con una particular atención. De esta manera podrá crearse la atmósfera que volverá a los hombres en general capaces de sentir el espíritu de las cosas, de vivir este espíritu, incluso inconscientemente, de la misma forma que los hombres en general viven hoy todavía la apariencia de las cosas de manera inconsciente, lo que explica el placer del público ante el arte figurativo. Pero esta atmósfera es la condición

---

40 Herbert Schnädelbach, *Filosofía en Alemania 1831-1933*, Ediciones Cátedra, Madrid 1991, p. 235.

41 Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 74.

42 Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Editorial Seix Barral, Barcelona 1985, pp. 210-211. Aunque más conocido por su extensa novela *El hombre sin atributos*, Musil, nacido en Klagenfurth, Austria, en 1880, publica esta primera novela en 1906, valiéndole el reconocimiento literario de sus contemporáneos.

43 Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1981, p. 26. Nacido en Viena, en 1874, a Hofmannsthal, autor precoz de poemas y dramas teatrales, se le considera ligado a un impresionismo esteticista vinculado al decadentismo finisecular y al inicio de la corriente expresionista. *La Carta a Lord Chandos* fue escrita entre 1901 y 1902.

44 Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México 1975, p. 51.

45 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 21.

para que los hombres en general tengan la experiencia de lo Espiritual en las cosas materiales y, posteriormente, lo Espiritual en las cosas abstractas. Y es gracias a esta nueva capacidad, como bajo el signo del «Espíritu» se llega al goce del arte abstracto, es decir absoluto<sup>46</sup>.

A “la fenomenología” como “estudio de las esencias” hará referencia Steven Holl, muchos años más tarde, en relación con la arquitectura, considerando que ésta “posee la capacidad de hacer surgir las esencias ... La arquitectura, con su espacialidad silenciosa y su materialidad táctil, puede restablecer los significados y los valores esenciales, intrínsecos, de la experiencia humana<sup>47</sup>”, palabras que se podrían aplicar, como se verá, a los espacios de las arquitecturas de Hans Scharoun.

Tras un primer lustro del siglo de viajes incesantes, de tanto movimiento, se imponía un mínimo de estabilidad y Kandinsky y Gabriele Münter pasan un año completo en Sèvres, cerca de París, de mayo de 1906 a junio de 1907. En el curso de este año Kandinsky publica *Xylographies* [70], con grabados en madera, en la editorial *Tendance Nouvelles*, y se deja impresionar por las obras de Gauguin, Cézanne y Matisse, como reconoce él mismo: “Se puede ver mi estilo y el cubismo como dos líneas independientes que habían recibido el mismo impacto tanto de Cézanne como del fauvismo. He amado realmente la pintura de Matisse entre 1905 y 1906 ...”<sup>48</sup>.

Ya en 1903 las xilografías forman parte de la obra de Kandinsky, *Gomon (Llegada de los mercaderes)*, *La noche* [71], donde el tocado se convierte en un elemento que permite dar una mayor fluidez a la imagen de la figura femenina, *Eternidad*, *En la playa* [72], el mantón rojo destaca en el centro dando el contrapunto a los tonos azulados del conjunto de la obra, *La despedida* [73], muestran la abstracción derivada de esta técnica, en la que el artista ve “un paralelismo natural con un poema lírico<sup>49</sup>”. Del año siguiente son *Domingo*, que recoge el motivo al óleo del mismo cuadro, *Domingo (Vieja Rusia)* y *Un día de verano*; de 1905, *Caballero ruso* y, de 1907, *Monje* y *Pájaros*. Líneas y planos de color componen las figuras de estas obras; las líneas son amables, casi se podrían situar en el contexto del Modernismo, pero con una innovadora abstracción. Dos xilografías de Kandinsky aparecen publicadas en 1905

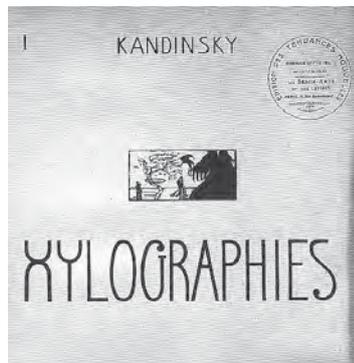
---

46 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 129. En el original: “Je crois que la philosophie future, outre l'Essence des choses, étudiera aussi leur Esprit avec une particulière attention. Ainsi sera créée l'atmosphère qui rendra les hommes en général capables de sentir l'esprit des choses, de vivre cet esprit, même tout à fait inconsciemment, de même que les hommes en général vivent aujourd'hui encore l'apparence des choses de façon inconsciente, ce qui explique le plaisir que prend le public à l'art figuratif. Mais cette atmosphère est la condition pour que les hommes en général aient l'expérience du Spirituel dans les choses matérielles, et plus tard du Spirituel dans les choses abstraites. Et c'est grâce à cette nouvelle capacité, qui sera sous le signe de «l'Esprit», que l'on arrive à la jouissance de l'art abstrait, c'est-à-dire absolu”.

47 Steven Holl, *Entrelazamientos. Steven Holl 1989-1995*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997, p. 11.

48 Citado en Armin Zweite, “Kandinsky et le Blaue Reiter”, en VV.AA., *Figures du moderne. Dresde, Munich, Berlin. L'Expressionisme en Allemagne, 1905-1914*, Paris 1993, p. 195. En el original: “On peut voir mon style de forme et le cubisme comme deux lignes indépendantes qui auraient toutes deux reçu le même choc de Cézanne puis du fauvisme. J'ai vraiment aimé la peinture de Matisse en 1905 ou en 1906 ...”.

49 Ulrike Becks-Molorny, *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia 1994, p. 18.



70. Wassily Kandinsky, cubierta de Xylographies, 1907.



71. Wassily Kandinsky, *La noche*, 1903.



72. Wassily Kandinsky, *En la playa*, 1903.



73. Wassily Kandinsky, *La despedida*, 1903.



74. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras*, cubierta, 1903.



75. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras*, índice, "Barcos", 1903.



76. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-El Rin*, 1903.



77. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-La tarde*, 1903.



78. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-Las rosas*, 1903.



79. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-El lago de montaña*, 1903.



80. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-La ciudad antigua*, 1903.



81. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-La serpiente*, 1903.



82. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-El Broubaba*, 1903.



83. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-El duelo*, 1903.



84. Wassily Kandinsky, *Poesía sin palabras-La caza*, 1903.

formando parte de las ilustraciones de un artículo sobre artes gráficas de Wilhelm Michel, “Münchner Graphik: Holzschnitt und Lithographie”, aparecido en el *Deutsche Kunst und Dekoration* de Munich<sup>50</sup>, ligadas a obras del Jugendstil.

En 1903 se publica en Moscú el álbum *Poesía sin palabras* [74], que recoge 16 grabados del artista, si bien, en el índice de la publicación, ilustrado con una viñeta, “*Barcos*” [75], sólo figuran 12 con los títulos: 1. *El Rin* [76], 2. *La tarde* [77], 3. *Las rosas* [78], 4. *Lago de montaña* [79], 5. *Los espectadores*, 6. *La ciudad antigua* [80], 7. *La serpiente* [81], 8. *El Brouhaha* [82], 9. *La despedida* y 10. *La noche*, que reproducen en blanco y negro las realizadas anteriormente en color, 11. *El duelo* [83] y 12. *La caza* [84]. Los trabajos de edición, realizados en los talleres de la Escuela de Bellas Artes Stroganov, son revisados por Kandinsky, que se encontraba en esos momentos en Rusia. Las obras recogen imágenes de la época y retoman temáticas medievales, recreando un mundo de cuento que permite insertar las figuras en paisajes casi oníricos. El artista es muy dado a reflejar en sus obras los mitos y ritos populares, y en algunas de ellas sus personajes se aproximan, ya, a figuras no exentas de un grado de abstracción que les confiere una mayor fuerza plástica. El recurso a la utilización del grabado, entre otras técnicas artísticas, lo establece Bozal<sup>51</sup> en la insatisfacción que reina entre los creadores en los años de transición entre los siglos XIX y XX, años de rechazo de lo ya visto y de incertidumbre por el devenir, años de revisión de pasiones y filosofías que dejan su impronta en el mundo del arte.

Durante su estancia en Sèvres, Kandinsky continúa con la realización de cuadros de paisajes, de representación romántica, ensimismada, producto de su “amor por la naturaleza”, un amor que “respondía básicamente al gozo absoluto y al entusiasmo que me causaba el color”<sup>52</sup>, en palabras del pintor; *Sèvres I* [85] muestra una vista donde edificios y naturaleza se funden en una amalgama de colores. El Parque de Saint-Cloud se convierte en lugar de referencia para el Kandinsky paisajista, en él encuentra multitud de motivos para llevar al lienzo, desde el acceso al mismo, que recoge en *Parque de Saint-Cloud-Entrada* [86], donde los visitantes se agrupan diferenciándose por las manchas de colores diversos en sus ropas, son figuras casi espectrales que se funden en un fondo de tonos marrones que se potencian en las alargadas sombras; los distintos paseos entre los árboles se reflejan en cuadros en los que, a base de pequeñas pinceladas, Kandinsky refleja zonas de luces y de sombras, un sol que dora las hojas tanto en *Saint-Cloud-Otoño I* [87] como en *Parque de Saint-Cloud-Otoño II* [88], en el primero una edificación y un verde prado se divisan al fondo mientras que, en el segundo, entre los troncos, se percibe un claro iluminado que será el motivo principal en *Parque de Saint-Cloud-Claro* [89], donde verdes y amarillos se funden en el tratamiento del suelo iluminado que contrasta con los colores oscuros de las zonas de sombra y la base de los

50 Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid 1989, p. 83 y notas p. 357.

51 Valeriano Bozal, “Kandinsky, el camino de la pintura abstracta”, en *Kandinsky. Origen de la abstracción*, catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March, 8 octubre 2003 -25 enero 2004, Madrid 2003, pp. 9-33.

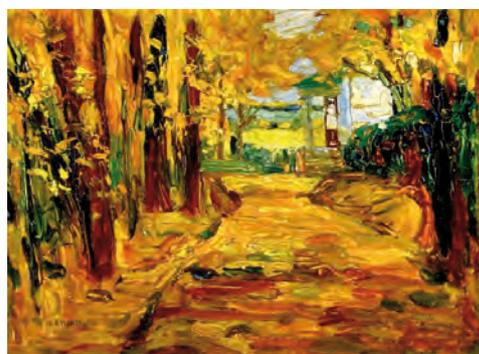
52 Wassily Kandinsky, “Conferencia de Colonia”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 52.



85. Wassily Kandinsky, *Sévres I*, 1906.



86. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud-Entrada*, 1906.



87. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud-Otoño I*, 1906.



88. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud-Otoño II*, 1906.



89. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud-Claro*, 1906/1907.



90. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud-Paseo sombrío*, 1906.



91. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud - El estanque*, 1906.



92. Wassily Kandinsky, *Parque de Saint-Cloud - Con jinete*, 1906.

árboles; juegos de luz y sombra que se encuentran también en *Parque de Saint-Cloud-Paseo sombrío* [90], en el que ocres, marrones y amarillos y verdes, establecen la diferencia entre la zona sombría y el área expuesta al sol.

En *Parque de Saint-Cloud-El estanque* [91], establece una clara diferenciación entre las distintas masas arbóreas, de manera que posibilita una manifiesta separación entre los reflejos que producen en el estanque, introduciendo una relación de continuidad entre el cielo cuajado de nubes blancas y las manchas claras en el agua. Su pasión por la representación de caballeros, normalmente ligados a tradiciones, cuentos y leyendas, aparece en *Parque de Saint-Cloud-Con jinete* [92], cuadro en el que, en medio del paisaje, trota la figura del jinete azul siguiendo una ruta soleada que discurre a la vera de la arboleda y que lo conduce a un terreno despejado bordeado por una vegetación de tonos dorados. En los cuadros que Kandinsky pinta durante la estancia de un año en Francia se puede apreciar la influencia de los neoimpresionistas y un uso del color puro que establece su relación con un expresionismo amable que, posteriormente, modificará con el uso de colores totalmente ajenos a los elementos representados.

Kandinsky no aprovecha esta etapa francesa para relacionarse con la bohemia artística, permanece alejado de estos círculos, parece querer estar ausente, metido en su particular mundo; era, quizás, el comienzo de una nueva etapa, la de estar concentrado en sí mismo, “esta facultad de estar absorto en la vida interior del arte y por consiguiente de mi alma aumentó tan fuertemente que pasaba a menudo delante de fenómenos exteriores sin advertirlos”<sup>53</sup>.

Pero su ojo, en el fondo, no es ajeno a lo que ve y el rastro de Matisse o Braque se puede encontrar en los cuadros de la época, “la exaltación del tono puro, la sinceridad de su pintura, como un proceso de «autonomización» del color y la forma –perceptible sobre todo en Matisse– no podían dejar indiferente a Kandinsky, que procuraba, ya por entonces, una «pintura absoluta»”<sup>54</sup>. Aunque Kandinsky parece haber querido estar alejado de un mundo en perpetua vibración, pues esto continuaba siendo París en estos años de principios de siglo, los acontecimientos que allí se desarrollan siguen su curso inexorable. En 1900 París había sido sede de la Exposición Universal, y allí se vieron confrontadas formas muy diversas de ver el arte con dos exposiciones de marcado signo contrario, una recogería la tradición más academicista, mientras que la otra daba entrada a los artistas de la actualidad del momento, Renoir, Manet, Monet, Cezanne, Gauguin.

París se había convertido en el siglo XIX en foco de atención donde confluían gran cantidad de artistas deseosos de entrar en una dialéctica que pusiera en entredicho los planteamientos del arte académico. Los cafés, sobre todo los del barrio de Montmartre, eran los espacios preferidos para los encuentros.

---

53 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, París 1974, p. 113: “Cette faculté de m’absorber dans la vie intérieure de l’art et donc de mon âme augmenta si fortement que je passais souvent devant des phénomènes extérieurs sans les remarquer”.

54 Ramón Tío Bellido, *Kandinsky*, Editorial Debate, Grandes maestros de la pintura moderna, Madrid 1992, p. 50.

Delacroix, que muere en 1863, consideraba que “en pintura, el color era mucho más importante que el dibujo, y la imaginación que la inteligencia”<sup>55</sup>, y realiza a finales del primer tercio de siglo un viaje al norte de África sintiéndose atraído por su colorido; siente admiración por su contemporáneo Corot, que en sus muchos paisajes trata de transmitir una sensación de sentimiento y atmósfera, alejados de un realismo veraz, quizás, también él, trata de reflejar en su obra un mundo interior. Se sentaban las bases de una nueva forma de representación de lo real, y los pintores de la Escuela de Barbizon y Courbet buscaban en sus obras la verdad y no la belleza, lo que conduciría al realismo.

Ante estas nuevas formas de expresión, ya en 1863 se produce la división en dos *Salones*, El *Salón* por antonomasia, el de la exposición oficial, y el *Salón de los Rechazados*. Manet hace ver figuras y objetos insertados en un ambiente exterior donde la luz juega un papel importante sobre la percepción de las formas, formas que se disuelven en la luz en los cuadros impresionistas. Once años después de esa escisión de exposiciones, Monet ponía título a uno de sus cuadros, *Impresión: Amanecer*, y las escenas de la vida cotidiana, de atmósfera variable en función de la luz del sol, aparecían reflejadas en sus obras y las de sus amigos. Pero no sólo eran los ambientes exteriores, Degas se siente encandilado por las candilejas que iluminan los cuerpos de las bailarinas y desarrolla un concienzudo estudio de movimiento y quietud.

Cezanne traerá un poco de sosiego a un burbujeante impresionismo, quería poner un poco de orden en sus obras, dar solidez a sus pinturas; concebía la pintura como un proceso de investigación, “una forma insustituible de investigar en las estructuras profundas del ser, una búsqueda ontológica, una especie de filosofía”<sup>56</sup>. Otros se decidían por los experimentos ópticos y esperaban que la retina del espectador fundiera los colores de forma adecuada; mientras, del norte, llega un holandés deseoso de sentirse impresionado por los colores puros del sol provenzal, Vincent van Gogh, conocedor de impresionismos y puntillismos que se encontrará en ese sur con un pintor de carácter, Gauguin, que dejará Europa en busca del sueño de una vida más primitiva o más sencilla, pero, también, radiante de color.

Era un deseo de volver a los orígenes, de redescubrir un arte primitivo que se contraponía a las convenciones académicas, ir a la búsqueda de una mayor simplificación formal, de una expresividad perdida y de una mayor sinceridad. Era una época de experimentación en la que la fotografía puso, también, su granito de arena en el estudio de otras formas de representación, una técnica nueva que permitía reproducir el instante, ya no eran las cualidades sensibles del ojo humano las que captaban la imagen, era la máquina, detrás de la cual estaba el ojo.

Coetáneos de impresionistas y neoimpresionistas, los simbolistas inciden sobre el contenido de la obra más que sobre la forma, contenidos mítico místicos que invitan a una reflexión sobre la realidad superando el mero aspecto visual y sentando las bases de los sueños que, más tarde, narrarán los surrealistas. Sus concepciones espiritualistas, su recurso a las imágenes de la fantasía, alejadas de las cosas de la vida cotidiana, serán retomadas por los expresionistas, y por el propio Kandinsky.

---

55 Ernest Gombrich, *La historia del arte*, Editorial Debate, Madrid 1887, p. 506.

56 Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ediciones Akal, Madrid 1971, p. 104.

El color llega a su máxima intensidad en las pinturas de los *fauves*, cuyos cuadros serán “una realidad viva y autónoma y no ya una representación”<sup>57</sup>. En los *fauvistas* se encuentra una clara diferenciación entre luz y color, ellos no tratan de reproducir los efectos de la primera a través de los colores, éstos conforman un mundo cromático independiente de toda realidad que elimina cualidades narrativas de la obra. De una primera etapa, todavía influidos por las impresiones, pasarán al mundo de las sensaciones con la utilización de colores puros y planos.

Y Kandinsky, que había expuesto por primera vez en París en el *Salón de Otoño* de 1904, y en 1905 en el *Salón de los Independientes*, donde también figuraba van Gogh, se encontraba en medio de esta vorágine, ensimismado pero atento, dispuesto a recibir unas influencias que se ven reflejadas en sus cuadros. Al mismo tiempo, deseoso de transmitir su mensaje, colabora con la revista *Les Tendances Nouvelles*, que se edita entre 1904 y 1910, con un ideario muy similar al del artista, la recuperación del sentimiento interior en la obra artística. Uno de los editores, Alexis Mèrodack-Jeanneau, pintor y comisario de exposiciones, organiza en Angers, en 1907, una muestra que bajo el nombre de “Le musée du peuple” presenta cuadros, dibujos y grabados de Kandinsky, que vuelve a participar, en París, en el *Salón de Otoño* y en el *Salón de los Independientes* en 1906 y 1907 respectivamente.

Cuando Kandinsky abandona París, en los meses de junio julio de 1907, Picasso pinta *Les demoiselles d'Avignon*, que no se exhibirá públicamente hasta 1916, y que es considerada obra paradigmática del Cubismo, “cubismo que no cree en el ambiente, sino en el concepto del objeto en el vacío del conocimiento”<sup>58</sup>. Los cubistas apelan a la superficie como dimensión fundamental de la pintura, la perspectiva clásica no tenía lugar en sus cuadros, los objetos se descomponen en sus superficies geométricas para ser representados, todo se vuelve plano. Kandinsky considerará luego el Cubismo como el “comienzo de la construcción pictórica. Rechazo del color”<sup>59</sup>.

El ojo cubista trata de poner en evidencia las cualidades objetivas de las cosas, sus formas básicas, sus cualidades primarias, y para ello recurre a la línea, tanto recta como ondulada, en un deseo de llegar a lo esencial del objeto representado, pero no sólo se queda en esto, ya que como ellos mismos son conscientes “en un objeto existen tantas imágenes como ojos lo contemplan; tantas imágenes esenciales como espíritus que lo comprendan”<sup>60</sup>, y su investigación indaga en el contenido formal del propio cuadro, en como las formas son capaces de transmitir las mismas sensaciones que el color, aunque, a pesar de las palabras de Kandinsky, no desprecien éste, sino que lo ponen en íntima relación con aquellas, estableciendo la conexión entre ambos.

---

57 Giulio Carlo Argan, *ibidem*, p. 115.

58 Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el Cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona 1996, p. 37.

59 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 28.

60 Albert Gleizes / Jean Metzinger, *Sobre el Cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1986, p. 44.

De un inicio en el que se recurría a formas redondeadas se pasa a delimitaciones angulosas, la línea ondulada deja paso a una mayor rigidez en el trazado, a un predominio de la rotundidad. Para Metzinger se trataba de pensar el modelo, “El pintor lo transporta a un espacio, a un tiempo espiritual y plástico, desde el cual no resulta ya una ligereza hablar de cuarta dimensión”<sup>61</sup>.

Realidad y elementos abstractos se unen en algunos cuadros cubistas en un deseo de que sea el propio espectador el que unifique, sintetice u ordene la información que se transmite, independientemente de la organización concreta que el propio artista haya efectuado de esa representación de la realidad. El deseo de dar la mayor cantidad posible de información acerca del objeto lleva a renunciar a la perspectiva y a representarlo según distintos puntos de vista, dando, así, una definición del mismo a partir de los distintos planos de su envolvente; el cuadro se convierte en una trama y el artista establece las visualizaciones necesarias para que una sobreinformación no diluya el objeto dentro del plano haciéndolo desaparecer; el pintor cubista construye una nueva realidad a partir de la ya existente, se genera una auténtica arquitectura dentro del plano del cuadro, “arquitectura coloreada” en palabras de Juan Gris, “una pintura en la que todas las partes del cuadro cooperan en su unidad”<sup>62</sup>.

El pintor cubista, en su deseo de realidad, adhiere al soporte distintos elementos que generan volumen y sombras reales, Moholy-Nagy cita, “Materiales y técnicas para el tratamiento de la superficie: cartón corrugado, papel para pared, mármol, madera fibrosa, arena, tipografía de periódicos, polvo de mármol, alambre tejido, peinado, enarenado, y raspado del pigmento”<sup>63</sup>, el plano, entonces, se diversifica en múltiples niveles, el cuadro, «objeto plano», deviene «objeto volumétrico»; Braque diría: “los *papiers collés*, la madera de imitación y otros elementos similares, que he usado en algunos de mis dibujos, también aciertan por la simplicidad de los hechos; esto los ha hecho confundir con *trompe l’oeil*, siendo exactamente lo contrario. Son también simples hechos, pero son creados por la inteligencia, y son una de las justificaciones de una nueva forma en el espacio”<sup>64</sup>.

Robert Delaunay hace más patente la arquitectura coloreada de la que hablaba Gris, y en él el color toma el mando del cuadro. Con unos inicios bajo la influencia de Seurat y Cezanne, su obra deriva hacia un cubismo con connotaciones poéticas donde la ciudad se adivina como tema recurrente, disolviéndose según múltiples puntos de vista produciéndose “un intercambio incesante de la realidad objetiva a la realidad de la imaginación”<sup>65</sup>. Apollinaire habla de Delaunay como el inventor del cubismo órfico, “arte puro” donde las composiciones surgen en su totalidad de la mente del artista creando una realidad nueva.

---

61 *Ibidem*, p. 56.

62 Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Quaderns Crema, Barcelona 1995, p. 287.

63 László Moholy-Nagy, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963, p. 64.

64 George Braque, “Reflexiones sobre la pintura (1917)”, en Ángel González García / Francisco Calvo Serraller / Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Itsmo, Madrid 1999, p. 83.

65 Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 212.

Todo este bagaje de experiencias de los pintores franceses formará parte del equipaje con el que Kandinsky regresará a Berlín, en abril de 1908, pero antes, y siempre acompañado por Gabriele Münter, hará un recorrido por el sur del Tirol y, tras Berlín, la vuelta a Munich en el mes de junio. En uno de los recorridos por los alrededores, a los que eran tan aficionados, descubrirán Murnau, situado a los pies de los Alpes y, seducidos por su encanto pintoresco, lo establecerán como base de operaciones en la época estival, convirtiéndose en su residencia estable al año siguiente con la compra de una casa por parte de Münter. Los años posteriores, la vida del artista, aunque con pequeños viajes, se desarrollará en torno a Munich y Murnau, disfrutando en esta localidad de la compañía de Jawlensky y von Werefkin que acudían con frecuencia a pintar sus paisajes, estableciéndose una gran compenetración entre los cuatro. Discusiones sobre arte y generación de la obra artística forman parte de una etapa que Münter definirá como “feliz, interesante y gozosa” y que para ella supone el paso de un período “de la reproducción más o menos impresionista de la naturaleza, a una sensación de la esencia de las cosas, a una abstracción - a una restitución del extracto”<sup>66</sup>.

Rosenblum ve en este asentamiento de Kandinsky en Murnau una idea romántica de vuelta a la naturaleza mezclada con una fuerte carga mística que aparecería reflejada en las obras que desarrolla en este período, “convirtió con su imaginación el paisaje de los alrededores de Murnau en una especie de legendaria comunidad mística donde el sol y la luna arden también de fuerza pagana, ... las superficies de la naturaleza eran únicamente el medio de comprender sus extrañas fuerzas espirituales ocultas”<sup>67</sup>.

No sólo en la pintura de Gabriele Münter se estaba produciendo un cambio, la transformación se deja sentir en los demás componentes del grupo. Para Kandinsky será el inicio de una nueva representación pictórica donde los colores toman el plano del cuadro en detrimento de unas formas que, progresivamente, se irán diluyendo, se estaba recorriendo el camino hacia la abstracción.

#### I.1.4 La materia mental del universo: teorías de la relatividad

Mientras Kandinsky viaja incesantemente, en otoño de 1905, se publica, organizándose un gran revuelo, un artículo del físico Albert Einstein sobre la *Teoría Especial de la Relatividad* donde se establece como principio fundamental la constancia de la velocidad de la luz y que recoge, ampliándola, la teoría de la relatividad desarrollada desde sus visiones física y matemática por Henri Poincaré, matemático y físico teórico francés, y H. A. Lorenz, físico teórico holandés, en los años anteriores; el primero de ellos, a partir de sus investigaciones sobre la teoría del éter y de los electrones, había hablado de “el principio de la relatividad” en

66 Citado en Armin Zweite, “Kandinsky et le Blaue Reiter”, en VV.AA., *Figures du moderne. Dresde, Munich, Berlin. L'Expressionisme en Allemagne, 1905-1914*, Paris 1993, p. 196. En el original: “de la reproduction plus ou moins impressionniste de la nature, à une sensation de l'essence des choses, à une abstraction-à une restitution de l'extrait”.

67 Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 170.

una conferencia pronunciada en Estados Unidos en septiembre de 1904, estableciendo que, de acuerdo con el mismo “las leyes de los fenómenos físicos tienen que ser las mismas para un observador fijo que para un observador que posea un movimiento uniforme de traslación con respecto al primero: de suerte que no tenemos, ni podemos tener, ningún medio de discernir si participamos o no de un tal movimiento”<sup>68</sup>.

Einstein parte de la electrodinámica de los cuerpos en movimiento para desarrollar la teoría y, al concepto de “movimiento”, variación de posición de los cuerpos en el espacio, irá siempre ligado uno de “tiempo”, posición y tiempo relativos dependiendo de la posición del observador; “no existe ninguna trayectoria propiamente dicha, sino sólo trayectorias con relación a un cuerpo de referencia determinado”<sup>69</sup>, y será con relación a ese cuerpo de referencia, o sistema de coordenadas, que se puede hablar de tiempo. Dice Einstein, a propósito de la “cuadridimensionalidad del continuo físico”: “La teoría especial de la relatividad ... crea una dependencia formal entre el modo y manera en que tienen que entrar en las leyes de la naturaleza las coordenadas espaciales, por un lado, y la coordenada temporal, por otro”<sup>70</sup>. La liberación con respecto a un tiempo y un espacio absoluto es vivida desde algunos sectores como un acercamiento al misticismo, como la tan deseada “unión del hombre con el universo”.

En 1921 Thomas Jewell Craven publica un artículo en el que se hace eco entre la similitud en la evolución que supone la *Teoría de la Relatividad* de Einstein en su referencia a los fenómenos naturales y con relación a la mecánica clásica y la posición que los pintores, y en general el mundo del arte, adoptan respecto a sus medios de expresión, “el artista de hoy no busca lo imposible: la destrucción del pasado; lo que pide es que se reconozca la relatividad de las verdades individuales, ... busca ... un sistema de coordenadas que le permita lograr coherencia sin recaer en las leyes de la experiencia visual”<sup>71</sup>.

Si la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein produce un cambio radical en ciertas teorías científicas, que venían siendo puestas en entredicho, sobre todo por los físicos, desde finales del siglo anterior, no menos radicales serán las modificaciones en las esferas artísticas. Kandinsky relata su postura frente a los descubrimientos científicos: “Un acontecimiento científico despejó uno de los obstáculos más importantes. Fue la división del átomo. La desintegración de átomo fue, en mi alma, como la desintegración de todo el mundo. Los muros más gruesos de pronto se derrumbaban. Todo se volvía precario, inestable, blando. No me sorprendería ver fundirse en el aire una piedra ante mis ojos y volverse invisible. La ciencia me parecía aniquilada: sus bases más sólidas no eran más que un engaño, un error de sabios que no

---

68 Citado en Sir Edmund Whittaker, “Historia de las teorías del éter y la electricidad, en Albert Einstein / Adolf Grünbaum / A.S.Eddington (et alt.), *La teoría de la relatividad*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 108.

69 Albert Einstein, “Sobre la Teoría Especial y la Teoría General de la Relatividad”, en Albert Einstein / Adolf Grünbaum / A.S.Eddington (et alt.), *op. cit.*, p. 72.

70 Albert Einstein, *Notas autobiográficas*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 56.

71 Thomas Jewell Craven, “Arte y Relatividad”, en Albert Einstein / Adolf Grünbaum / A.S. Eddington (et alt.), *op. cit.*, p. 154.

construían su edificio divino piedra sobre piedra, afianzado, con claridad transfigurada, sino que tanteaban en la obscuridad, al azar, en busca de la verdad, y en su ofuscación confundían un objeto con otro”<sup>72</sup>.

En este pasaje, Kandinsky recoge la influencia de la teoría atómica del físico alemán Max Planck, a la que también parece hacer referencia Philipp Chandos cuando en su carta a Francis Bacon le relata: “Todo se descompone en parte, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto”<sup>73</sup>. Años después, el propio Kandinsky vuelve a retomar esa idea, “los sabios ... ponen en tela de juicio la misma materia sobre la que ayer descansaba toda ... La teoría de los electrones, es decir de la electricidad en movimiento, ... ha de sustituir por completo a la materia ...”<sup>74</sup>. Dentro de esta línea de pensamiento se podría incluir también a los cubistas que reflejan en sus obras, en cierta medida, una “desintegración de la realidad”. Kandinsky, refiriéndose a las obras de Picasso, dice que “llega por vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por una especie de fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo”<sup>75</sup>.

La unión de estas partículas elementales, que portan en su origen la esencia, permite la existencia del fragmento de manera autónoma con relación a la forma completa. Para Nakov, el fragmento, como portador de la esencia, está en el origen del nacimiento del arte abstracto, “el elemento en su estado mínimo de existencia (formal y material) bastará para llenar el contenido de una obra de arte”<sup>76</sup>; o Rosenblum, para quien “el cubismo, cuyo vocabulario de fragmentos intersecantes planos y lineales amenazaba con la total disolución de la materia y los objetos”<sup>77</sup>. Hahl-Koch lo ve desde otro punto de vista y establece en esa búsqueda de partículas elementales “el deseo de expresar lo primitivo, volviendo a encontrar, ... el origen elemental del arte”<sup>78</sup>. Por su parte, Hofmann considera que Kandinsky “toma sus inspiraciones - ... - de otros ámbitos naturales: de procesos que llegan a lo infinitamente pequeño, de otros a los que el siglo XVIII aplicó el término «sublime», y, por último, de situaciones sinestésicas

---

72 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 99. En el original: “Un événement scientifique leva l’un des obstacles les plus importants sur cette voie. Ce fut la division possée de l’atome. La désintégration de l’atome était la même chose, dans mon âme, que la désintégration du monde entier. Les murs les plus épais s’écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fonder en l’air devant moi et devenir invisible. La science me paraissait anéantie: ses bases les plus solides n’étaient qu’un leurre, une erreur de savants qui ne bâtissaient pas leur édifice divin Pierre par Pierre, d’une main tranquille, dans une lumière transfigurée, mais tâtonnaient dans l’obscurité, au hasard, à la recherche de vérités, et dans leur aveuglement prenaient un objet pour un autre”.

73 Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 31.

74 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 37.

75 *Ibidem*, p. 47.

76 Andrei Nakov, “La revelación elemental”, en VV.AA., *Dadá y constructivismo*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989.

77 Robert Rosenblum, *op. cit.*, p. 216.

78 Jelena Hahl-Koch, “Kandinsky y Schoenberg. Sobre los documentos de una Amistad entre artistas”, en Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 146.

extremas”<sup>79</sup>. Argan, que establece el origen de los revivals precisamente en esa “poética de lo sublime”, remite la creación de lo abstracto a “una separación cada vez más radical entre los contenidos narrativos y conceptuales, entendidos en cuanto componentes históricos, u el significado autónomo e intrínseco de las formas, de su estructura, de su «vida». La búsqueda del significado intrínseco de las formas remite a concepciones esenciales y originarias del espacio y del tiempo, del mundo y de la vida, a cosmologías y mitologías remotas y profundamente enraizadas en el inconsciente colectivo”<sup>80</sup>.

Si anteriormente se ha podido ver la influencia que las teorías fenomenológicas de Husserl habían tenido sobre el pensamiento artístico de Kandinsky, otro filósofo que parece haber incidido directamente en sus ideas es Henri Bergson, nacido en Auteuil, París, en 1859, ligado a un positivismo espiritualista, con raíces románticas, pero deseoso de darles una nueva orientación, y que publica en 1907 su libro, *La evolución creadora*; dividido en cuatro capítulos, la obra avanza en el conocimiento de la evolución de la vida, y el autor deja patente su criterio evolucionista con un tiempo inexorable que asegura la duración y donde la realidad se convierte en objeto de la filosofía. El último apartado del capítulo primero recoge “la idea de un *impulso original* de la vida”<sup>81</sup>, *el impulso vital (élan vital)*, con el que siempre se relaciona al filósofo, auténtico generador de la vida, germen de la evolución, y del que emana toda diversidad. Asocia Bergson la inmovilidad y la insensibilidad con el mundo vegetal, y la acción, un deseo de movilidad constante, con el animal, asociando a ésta última la conciencia; conciencia que, en su diversidad, se desdobra en intuición e inteligencia, siendo la intuición componente de la creación artística que permite al artista establecer un proceso de empatía con el objeto de su obra, llegando a captar el interior del mismo. Distingue entre materia y forma y, dentro del campo del conocimiento, la primera “es lo que se nos da mediante las facultades de percepción”, mientras que “la forma es el conjunto de las relaciones que se establecen entre esos materiales para constituir un conocimiento sistemático”, y sigue Bergson, “la inteligencia ... es el conocimiento de una forma; el instinto implica el conocimiento de una materia”<sup>82</sup>.

Para Gottfried Benn el *élan vital* bergsoniano muestra “el aspecto creativo de la evolución”<sup>83</sup>, y a partir de él surge la necesidad de seguir avanzando, de generar nuevas creaciones, aunque éstas sean ya portadoras de sus propios resultados, “Bergson resaltaba la primacía del cambio en toda realidad y el papel de la intuición al percibirla”<sup>84</sup>.

---

79 Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península, Barcelona 1992, p. 264.

80 Giulio Carlo Argan, “El revival”, en Giulio Carlo Argan et al., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 25.

81 Henri Bergson, *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid 1985, p. 87.

82 *Ibidem*, pp. 138-139.

83 Gottfried Benn, “El yo moderno”, en *El yo moderno y otros ensayos*, Pre-Textos, Valencia 1999, p. 32. Benn, figura controvertida, tachado por algunos de reaccionario y fascista, médico de profesión, poeta y ensayista ligado al movimiento expresionista, publica este ensayo en 1919, terminada la Primera Guerra Mundial, en la que había participado.

84 William JR. Curtis, *La arquitectura Moderna desde 1900*, Hermann Blume, Madrid 1986, p. 71.

Cuando trata el tema de la naturaleza, su orden, su geometría, las leyes físicas, el filósofo las establece a partir de un parámetro humano, “la realidad está ordenada en la medida en que satisface nuestro pensamiento. El orden es, pues, una determinada concordancia entre el sujeto y el objeto. Es el espíritu que vuelve a encontrarse en las cosas”<sup>85</sup>. Espíritu que genera un continuo fluir, que no ancla al hombre al pasado, sino que lo coloca en un devenir constante, cargado de dinamismo, de nuevas realizaciones.

En estos años de principios de siglo los sucesos que marcarán huella se suceden sin interrupción, y así, en 1908, se publica otro texto de gran repercusión en el mundo del arte, *Abstraktion und Einfühlung*<sup>86</sup>, tesis doctoral del profesor Wilhelm Worringer; en el primer capítulo, que lleva por título “Abstracción y proyección sentimental”, en una primera declaración de intenciones, Worringer realiza un análisis de la denominada “teoría de la *Einfühlung*” (*proyección sentimental*) formulada por Theodor Lipps, que se puede englobar dentro de una estética psicológica, y en la que se parte no “de la forma del objeto estético”, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla”<sup>87</sup>. Lipps había desarrollado la teoría en su obra *Psychologie des Schönen und der Kunst*, estableciendo la implicación que se produce entre los sentimientos del sujeto y el objeto, “la identificación del sujeto en el objeto”, “una fusión del hombre con el universo”<sup>88</sup>.

Señala Tafuri que los arquitectos de finales del siglo XVIII establecen en sus escritos afinidades con lo que será esta “teoría de la *Einfühlung*”, y así Le Camus dice que “nadie ha escrito aún sobre la analogía de las proporciones de la arquitectura con nuestras sensaciones... son, ..., las disposiciones de las formas, su carácter, su conjunto lo que se convierte en el fondo inagotable de las ilusiones. Es necesario partir de este principio cuando en arquitectura se pretende producir impresiones, cuando se quiere hablar al espíritu, conmover el alma”, y Boullée incide en el tema, “los objetos exteriores producen en nosotros diversas impresiones, según su mayor o menor analogía con nuestra organización ... calificamos de bellos a los objetos que tienen más analogía con nuestra organización”<sup>89</sup>. Como dice Marchán, aunque desde diferentes puntos de vista, todas las versiones de la *Einfühlung* establecen “que el artista transfiere al objeto su mundo interior y lo representa instaurando una mediación simbólica entre ambos, es decir, comprende el objeto penetrando emocionalmente en él”<sup>90</sup>.

Worringer opone la abstracción a la empatía, ligando ésta a la “belleza de lo orgánico” y la primera a “la belleza de lo inorgánico ... en lo cristalino ...”; para él “el afán de abstracción

---

85 Henri Bergson, *op. cit.*, p. 200.

86 Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México 1975. La primera edición en lengua alemana fue publicada por Reinhart Piper & Co. Verlag, Munich 1908.

87 Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 18.

88 Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993, p. 414.

89 Citado en Manfredo Tafuri, “Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración”, en VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 97.

90 Simón Marchán Fiz, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982, p. 231.

se halla al principio de todo arte”<sup>91</sup> y “es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre”<sup>92</sup>. La abstracción geométrica se considera aquí como forma absoluta que nace de la pura intuición, pero el autor establece que se produce en un momento en que la proyección sentimental desata las ataduras que la ligan a lo orgánico para apoderarse de las formas abstractas, perdiendo éstas su valor de tal, situando este período en la época del desarrollo del estilo gótico.

Worringer expone así las características de la formación orgánica: “regularidad, disposición en torno a un centro, compensación entre fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas (es decir: redondez circular), equilibrio entre los factores de carga y sostén, proporcionalidad de las relaciones y todos los otros prodigios que nos impresionan al contemplar el organismo de la planta”<sup>93</sup>, pero cuando se trata de la representación todo constituye una abstracción en mayor o menor grado, llegando el hombre a una mayor “proyección sentimental” cuando se trata de motivos más ligados a lo orgánico. Citando a Wölfflin, Worringer establece la distinción entre “regularidad de trazado” y “sujeción a ley”, siendo la primera una mera relación geométrica y la segunda producto del intelecto y, en palabras de Schmarsow: “La regularidad es la contribución del sujeto, la sujeción a ley la del mundo externo, del efecto de las fuerzas naturales”<sup>94</sup>. Cuando el sujeto trata de crear piezas monumentales recurre a una geometrización en grado extremo, recrea un elemento orgánico según una representación inorgánica, eliminando toda sensación de vida.

La historia del arte, de los estilos artísticos, es un continuo vaivén de una representación orgánica a una representación abstracto-cristalina, en función de la relación existente entre el hombre y la naturaleza, el pensamiento oriental y el occidental, encarnado por los griegos, pugnan en continua lucha, la misma que lleva al hombre a un enfrentamiento constante entre su cuerpo material y su alma espiritual, concebidos dentro de las religiones transcendentalistas como una dualidad constantemente enfrentada.

Las características naturales de los territorios septentrionales, su climatología, inciden sobre sus pobladores retrayéndolos sobre sí mismos, impidiendo una comunicación más profunda con la naturaleza y creando con sus leyendas una mística carente de la fuerza con que las teorías provenientes del sur trataban de imponerse; de esa mística vinculada al norte deduce Worringer que su voluntad artística estaba ligada a una representación abstracta, a lo inorgánico, pero en un estado de latente inquietud, de afán de “proyección sentimental” que conducirá al “pensamiento constructivo gótico”, a la “expresividad intensificada sobre una base inorgánica”<sup>95</sup>.

---

91 Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 29.

92 *Ibidem*, p. 30.

93 *Ibidem*, p. 69.

94 *Ibidem*, p. 73-74.

95 *Ibidem*, p. 115-116.

### I.1.5 De lo espiritual a la abstracción

El libro de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, empieza su andadura pública en el otoño de 1909, siendo rechazada su publicación, en un primer momento, por el editor de Munich Georg Müller y, también, la editorial Piper se negará a publicar el manuscrito, para aceptar posteriormente su impresión, tras la intervención de Franz Marc; con ello se consigue que vea la luz en su primera edición en enero de 1912; los primeros rechazos no parecieron, luego, justificados, puesto que en abril del mismo año se produce la segunda edición y una tercera en otoño.

El mismo Kandinsky dice, “Este libro se ha hecho a sí mismo puesto que yo no lo he escrito. Transcribí experiencias aisladas que, como remarqué más tarde, tenían entre ellas una relación orgánica”<sup>96</sup>. El autor, que considera la “obra de arte” como “hija de su tiempo”, recoge en el libro todos los puntos de controversia, que en los años anteriores a su publicación, habían hecha mella en el mundo cultural, desde la reivindicación de los “primitivos” como generadores de un arte de lo “esencial” hasta el tema del materialismo que había imperado en todos los campos, desde el sociológico hasta el filosófico, pasando, por supuesto, por el artístico, y que había llevado a la sociedad a una pérdida total de valores éticos. Kandinsky reflexiona sobre los condicionantes que en el futuro pesarían sobre el artista, y alude a la posible “empatía” entre obra y observador, “el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador”<sup>97</sup>.

En los últimos párrafos de la introducción, nos presenta Kandinsky al artista como visionario, como hombre poseído de una especial fuerza espiritual. Fuerza que, en el siguiente capítulo, se tiene, a veces, como una maldición que arrastrando al individuo hacia abajo, lejos del “mundo espiritual”, lleva consigo la decadencia general, la vuelta hacia un materialismo del que se quiere salir y que en el arte se refleja en una mera apreciación formal de la obra, en detrimento de su contenido conceptual.

Si la *Teoría de la Relatividad* había llevado a las mentes ajenas al mundo científico, e incluso a algunas de éstas, a plantearse la indefinición de la materia como sustrato físico, llegando a confundirla con lo que tradicionalmente se consideraba espíritu, también Kandinsky elucubra sobre ello y, en una nota al final del capítulo segundo, se pregunta si “las diferencias que establecemos entre materia y espíritu, ¿no serán más que matices de la materia o del espíritu?. El pensamiento, definido por la ciencia positiva como producto del “espíritu”, es también materia pero sensible únicamente a los sentidos refinados y no a los toscos”<sup>98</sup>, y más adelante incide sobre el tema, “si consideramos que el nuevo movimiento espiritual ha adquirido un ritmo francamente vertiginoso y que incluso el fundamento más sólido de la

96 Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 116. En el original: “Ce livre s’est fait de lui meme plutôt que je ne l’ai écrit. Je transcrivis des expériences isolées qui, comme je le remarquai plus tard, avaient entre elles un rapport organique”.

97 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 23.

98 *Ibidem*, p. 32.

vida espiritual humana, la ciencia positiva, ha sido arrastrado hasta las mismas puertas de la disolución de la materia, podemos afirmar que sólo nos separan unas pocas «horas» de la composición pura”<sup>99</sup>.

Kandinsky habla de la intuición, vinculándola al talento del artista, en un claro paralelismo con las ideas de Bergson, como lo único que permite trascender más allá de la materialidad de aquello que todavía no existe materialmente. También comenta las impresiones que producen los objetos y como, con el desarrollo de la sensibilidad, se hace patente su valor, que lleva, finalmente, a que pueda apreciarse su “sonido interior”; sensibilidad que permite, igualmente, la apreciación del color con todas sus valoraciones posibles, sean éstas físicas o psicológicas, y que abarcan todos los sentidos.

Cuando se sumerge en el mundo de las formas y su relación con los colores, Kandinsky se introduce en las vivencias de lo abstracto, concediendo a las formas abstractas una entidad propia, independiente, convirtiéndolas en seres desgajados de la mente de su creador, pero que tendrán que combinarse y subordinarse en aras de una composición superior que constituirá la obra artística; obra que se genera a partir de la teoría pero que tiene como base fundamental la intuición del artista, una llamada más a la “necesidad interior”. Los colores están, para Kandinsky, cargados de connotaciones, de cualidades, de sonidos, su esencia es imposible de definir con palabras, la pintura no podría ser sustituida por la literatura, cada arte tiene su “sonido interior”.

Color y forma se unen en el reino de lo abstracto en busca de una composición que no refleja lo objetivo, pero que tampoco constituye una mera ornamentación geométrica, sino que crea una “composición pura”, genera una “vida interior del cuadro”.

Sin duda, el libro de Kandinsky recoge influencias de muchas teorías y de múltiples campos, tanto científicos como artísticos, pero también sirve de inspiración, o se dejan arrastrar por sus teorías, artistas que, teniendo los mismos o parecidos planteamientos, no se habían atrevido a sacarlos a la luz, o no habían sido capaces de exponerlos como lo hace el pintor ruso,

Durante cuatro meses del año 1912 se instala en Munich un artista francés que también romperá muchos esquemas en el mundo del arte, Marcel Duchamp que, conocedor del libro de Kandinsky, efectuará su traducción al francés. Quizás no sería gratuito pensar que esa estancia le sirvió a Duchamp para asentar ciertas ideas que le servirían como base para la realización de su obra *El Gran Vidrio*, tomando contacto con la tradición bávara de la pintura sobre vidrio con la que trabajaban tanto Kandinsky como Gabriele Münter, todo ello independientemente de toda la carga conceptual y de ideas que pueda haber detrás de la obra, y que ha dado lugar a cantidad de literatura sobre el tema.

Los *Glasbilder*, pinturas sobre vidrio, eran una tradición bávara de los siglos XVIII y XIX, que representaban de manera sencilla y candorosa, podría decirse que naïf, escenas de motivos religiosos; se trataba de invocar la ayuda de un santo determinado para que intercediera en la

---

99 *Ibidem*, p. 100.

obtención de alguna petición; su descubrimiento por parte de los artistas afincados en Murnau supondrá el inicio de la experimentación sobre este soporte. Münter será quien primero realice un estudio sobre la técnica de la mano de viejos artistas locales, Jawlensky se dedicaba a coleccionarlas, y Kandinsky y Marc ilustrarán su *Almanaque de El Jinete Azul* con once de ellas, procedentes de la colección del cervecero de Murnau Krötz, que después de la Segunda Guerra Mundial sería legada al municipio de Oberammergau.

Las obras se realizaban pintando directamente sobre el reverso del vidrio, de forma que éste servía, al mismo tiempo, de soporte y de protección, los colores luminosos aparecían yuxtapuestos y las figuras se trataban con un reborde negro. Kandinsky conserva la temática religiosa tradicional vinculándola a otra tradición, la de los iconos rusos, *San Jorge I, Todos los Santos* [93], *El día del Juicio Final, San Vladimir* [94], *Los Jinetes del Apocalipsis* [95], personajes y episodios del Antiguo y Nuevo Testamento que en sus tratamientos abstractos devienen líneas, manchas y signos sin perder sus referentes; algún elemento mitológico se introduce en medio de los temas religiosos y, así, pinta *Pájaro imaginario y pantera negra*, también conocido como *Cancerbero y ave del Paraíso* [96], animales que reflejan la fauna del Jardín del Edén, el perro se pasea, cual pantera rugiente, con sus garras en alerta y sobre él vuela el pájaro, de múltiples colores, en actitud poco amistosa, cimbreado, con el viento producido con sus alas, el frágil arbusto de hojas verdes y rojas, una mariposa revolotea alrededor mientras un erizo de color amarillo ocre y afiladas púas negras camina lentamente sobre un gris difuso en el que un par de flores se han atrevido a germinar; se produce un claro contraste entre la colorida parte superior del cuadro y la inferior dominada por el gris y el negro, una representación alegórica del enfrentamiento entre el bien y el mal. En estas imágenes sobre vidrio el marco aparece, también, pintado, dando un sentido decorativo unitario a todo el conjunto.

En Murnau, la obra de Kandinsky empieza a transformarse, en el pequeño cuadro al óleo, pintado en 1908, *Murnau-Vista desde el Griesbräu* [97], los colores conforman masas uniformes que dan al paisaje una cualidad abstracta, pero sin perder, todavía, una configuración de efecto perspectivo al ser las manchas de color, pinceladas rotundas, más pequeñas en la lejanía. Los cuadros siguen siendo narrativos pero, progresivamente, los objetos y las figuras van diluyéndose en masas de color, la perspectiva pierde su característica más lineal para volverse esférica, el tema se desarrolla alrededor del globo terrestre, todo navega sobre él, y, motivo recurrente serán las pinceladas que hacen intuir la representación de barca, barquero y remos. Al mismo tiempo, la impresión es de remolino, de un continuo precipitarse de elementos, Kandinsky parece ver un mundo en conflagración, de igual forma que considera que “cada obra se engendra técnicamente del mismo modo que se engendró el Cosmos: a través de catástrofes, que a partir del vocerío caótico de los instrumentos conforman finalmente una sinfonía llamada música de las esferas. La creación de la obra es la creación del Universo”<sup>100</sup>, su interior hierve como la espuma y sus visiones se reflejan sobre el soporte, tanto en el papel como en el lienzo.

---

100 Citado en Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península, Barcelona 1992, pp. 50-51.



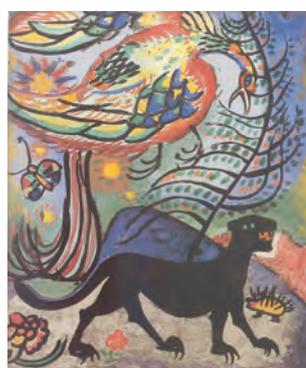
93. Wassily Kandinsky, *Todos los Santos*, 1911.



94. Wassily Kandinsky, *San Vladimir*, 1911.



95. Wassily Kandinsky, *Loa Jinetes del Apocalipsis*, 1914.



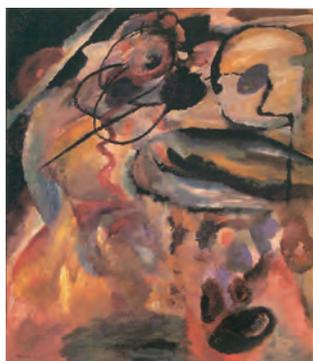
96. Wassily Kandinsky, *Cancerbero y ave del Paraiso*, 1911.



97. Wassily Kandinsky, *Murnau-Vista desde el Griesbräu*, 1908.



98. Wassily Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1912.



99. Wassily Kandinsky, *Composición abstracta (Pintura con un círculo)*, 1911.



100. Wassily Kandinsky, *Desnudo*, 1911.

La forma que poco a poco había ido diluyéndose en la representación impresionista aparece aquí transformada en puro color, Kandinsky “opone a la limitación material la expansión del objeto obtenida con reverberaciones coloreadas, y obtiene así un continuo de colores en el que todo parece relacionarse con todo”<sup>101</sup>. Moholy-Nagy dice que Kandinsky “utilizó el color como existencia en sí misma, creando de esta manera una nueva tensión visual. Esta tensión puede medirse, hasta cierto punto, en el calor y la frialdad, la proximidad y la distancia, la pesadez y la ligereza, en energías centrífugas y centrípetas, y los valores-lux del color”<sup>102</sup>.

La denominada *Primera acuarela abstracta* [98] surge tras toda una serie de obras ligadas al mundo expresionista y al fauvismo, imágenes del pueblo de Murnau y de los paisajes cercanos. El cuadro se convierte en una fabulación, todo en él es onírico, no representa, no narra, es un misterio que se presta a múltiples interpretaciones, que surge del intelecto del artista y se dirige al del observador para que éste continúe el juego de la creación. Hofmann establece la relación con letras inconexas que se reparten sobre el soporte sin llegar a formar palabras, o palabras que se niegan a formar parte de frases coherentes, “percibimos un modelo que se dispersa en todas las direcciones, formado por garabatos y trazos difuminados, y donde los espacios vacíos tienen algo importante que decir”<sup>103</sup>, un nuevo lenguaje donde los silencios tenían también contenido acaba de nacer. Lenguaje a medio camino entre la espontaneidad y la reflexión, pues Kandinsky muestra en sus obras una fluidez de trazo que parece surgir con absoluta libertad, libertad que desdican sus estudios sobre las distintas composiciones, incluso después de estar concluida la obra.

Para Kandinsky la primera obra abstracta que se había realizado era *Composición abstracta (Pintura con un círculo)* [99], de 1911, en la que se pierde cualquier referencia objetual, los colores se funden unos con otros y las líneas se trazan, de forma un tanto confusa, en la parte superior de la imagen confiriendo “a la pintura un aire muy opresivo y sólido”<sup>104</sup>.

La acuarela *Desnudo* [100], de 1910/11, presenta una primera estilización de la representación de la figura humana con línea ondulante que se inserta entre manchas de color, estilización que se acentúa en *Composición II*, cuadro destruido durante la Segunda Guerra Mundial y para el que el pintor había realizado dos estudios previos, uno de un fragmento y el otro del conjunto [101]; en relación con esta obra el propio autor dice que “presenta una utilización libre de los colores, sin atender a las exigencias de la perspectiva”<sup>105</sup>, y, más adelante, incide sobre el mismo, “atenué lo trágico, en la composición y el dibujo, con colores más o menos indolentes. Tendía involuntariamente a oponer la grandeza del dibujo a lo trágico de

---

101 Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 263.

102 László Moholy-Nagy, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963, p. 66.

103 Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 50.

104 Bekah O'Neill, *La vida y obra de Kandinsky*, El Sello Editorial / Librería Técnica CP67 /A Asppan, Madrid 1998, p. 42.

105 Wassily Kandinsky, “Conferencia de Colonia”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 53.

los colores”<sup>106</sup>. En *Composición IV* (1911) [102], subtitulada *Schlacht (Batalla)* por Kandinsky, las figuras se convierten en pura mancha, sólo significadas por los gorros rojos que destacan en el centro de la imagen; el propio artista hará el comentario de la obra en 1913: “Toda la composición se ha concebido muy clara, con muchos colores dulces que, a menudo, se mezclan unos con otros (disoluciones); el amarillo también es frío. Esta frialdad clara y dulce frente a lo agitado y agudo (guerra) es la contraposición fundamental en este cuadro”. Kandinsky irá mucho más allá en su interpretación<sup>107</sup>, estudiando “masas”, “contrastes”, “desbordamientos” y la existencia de “dos centros”, respecto a las masas dirá que las analiza “desde el punto de vista del peso” dentro de la composición, “en la parte inferior en el medio: azul (dando al conjunto



101. Wassily Kandinsky, *Estudio para Composición II*, 1909.



102. Wassily Kandinsky, *Composición IV*, 1911.

una sonoridad fría) / arriba, a la derecha: azul, rojo y amarillo separados /arriba, a la izquierda: líneas negras de los caballos, nudo de líneas / abajo, a la derecha: líneas alargadas a lo largo de los yacentes”, los contrastes los establece entre “la masa y la línea”, “lo preciso” y “lo vaporoso”, “el nudo de líneas y el nudo de colores”, estableciendo “el contrate mayor: del movimiento agudo cortante (batalla) a los colores a la vez claros, fríos y dulces”; establece los dos centros en el nudo de líneas, representación de los caballos, y la mancha azul, separados “por las dos líneas negras verticales (jabalinas)”. Toda la composición es para él un contraste en el que reina la armonía y donde prima “la resonancia de los colores sobre la de la forma”.

El mismo Kandinsky, en el Epílogo de *De lo espiritual en el arte*, había establecido tres tipos dentro de sus cuadros, las *Impresiones*, plasmación sobre el soporte de “una impresión directa de la naturaleza externa”, *Improvisaciones*, reflejo de procesos mentales del artista que se vuelcan de forma súbita, y *Composiciones* que nacen de un estudio concienzudo de la temática, considerada ésta no narrativa sino producto de “la razón, la conciencia, la intención y la finalidad”<sup>108</sup>. Las denominaciones remiten al lenguaje musical, pero no se trataba de plasmar las sugerencias de la música sobre el soporte, sino de transmitir sensaciones por medio del color y de la forma. Kandinsky parecía querer hacer suya la frase del romántico Friedrich, “El

106 *Ibidem*, p. 55.

107 Wassily Kandinsky, “Commentaires de tableaux”, en *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Collection Savoir, Paris 1974, pp. 133-141.

108 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 121.

pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí<sup>109</sup>. Muchos presupuestos románticos se intuyen en el deseo del pintor de plasmar en el soporte su mundo interior, sus estados de ánimo, hacer pintura la poesía.

Kandinsky quiere representar en sus obras lo que ve con los ojos del espíritu, aleja de sí la representación de lo que sólo se ve con el sentido de la vista, las influencias del mundo clásico, la interpretación de una naturaleza que se puede asir con la mano, para crear su propio mundo, mundo interior que trasluce al exterior a través de sus cuadros. Bahr establece un símil con la creación del músico, “al compositor no le llegan los sonidos de fuera. Él no escucha al mundo, se escucha a sí mismo, su alma se hace sonido en él ... Del interior del artista a su oído, allí surge el sonido y es fijado luego en signos, más tarde esos signos son transformados por los instrumentos en vibraciones del aire, finalmente éstas suenan en el oído del oyente y esos sonidos conmueven su alma: éste es el camino de la música, de alma a alma<sup>110</sup>.”

El artista genera un microcosmos porque repite, como dice Herbert Read, “en materiales y escala apropiados ciertas proporciones y ritmos inherentes a la estructura del universo ..., tiene acceso a las formas arquetípicas que constituyen el substrato de todas las variaciones casuales ofrecidas por el mundo natural<sup>111</sup>”. La pintura abstracta no representa ni imita la naturaleza, crea una nueva. No había cansancio por lo representado sino nuevas necesidades, necesidad de investigación que de alguna manera debía ser transmitida al observador, necesidad de superar las formas existentes, exteriores al artista, y representar unas diferentes nacidas de la propia consciencia, necesidad de dar forma a los fenómenos que se gestaban en el interior de la mente. Por otra parte, la comparación entre la pintura y otras artes, como la arquitectura y la música, que siempre se habían considerado no imitativas, artes puras exentas de la necesidad de reflejar la naturaleza, impulsaba al pintor a buscar conexiones y referencias entre ellas. El pintor no se ve, sin embargo, totalmente alejado de la realidad, ya que es deudor de todos sus conocimientos, su cultura, el mundo que lo rodea, que es lo que genera en su mente nuevos universos, que nacen fuera del tiempo.

Jean Metzinger, pintor cubista, decía que en la pintura abstracta “la ausencia de temática aparente no impide relacionarla con el gran arte medieval. Extrayendo por otro lado, de las flores, de los insectos, de los minerales e, incluso de los universos microscópicos, una apasionante morfología, la pintura abstracta se inclina sobre las apariciones irracionales que nos deslumbran al borde del sueño o nos pone ante los ojos ciertas analogías que sólo llegan a rozar la conciencia<sup>112</sup>.”

---

109 Caspar David Friedrich, “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”, en Javier Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Editorial Tecnos, Madrid 1987, p. 98.

110 Hermann Bahr, *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1998, p. 97-98. La primera edición alemana del libro de Bahr, *Expressionismus*, data de 1916.

111 Herbert Read, *Arte y sociedad*, Ediciones Península, Barcelona 1977, p. 186.

112 Albert Gleizes / Jean Metzinger, *Sobre el Cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1986, p. 56.

Las series de *Impresiones*, *Improvisaciones* y *Composiciones* son diversas, mientras que la primera es reducida, Kandinsky sólo pintó seis *Impresiones*, durante el año 1911, la segunda es amplia y el artista, aparte de numerarlas, les pone un subtítulo que aproxima al observador al tema del cuadro; las dos primeras, *Impresión I (Fuente)* e *Impresión II (Moscú)*, fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial, de *Impresión III (Concierto)*, pintada después del concierto de Schönberg en Munich, en 1911, se conservan dos pequeños dibujos preparatorios, uno de ellos, más representativo, en el que las figuras aparecen en un ángulo del espacio, y en el otro con un esquema similar a la obra final realizada y donde se expresan los colores con los que deben ser pintadas las partes más significativas del cuadro.

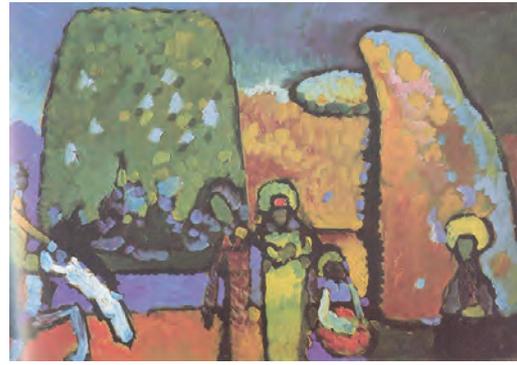
*Impresión IV-Gendarme* [103], también conocido como *Fackelzug (Desfile de antorchas)*, por su representación de una procesión en la Königsplatz de Munich, presenta en primer plano la figura a caballo, que parece totalmente estabilizada, como si éste hubiese perdido vigor quedando atrapado en la mancha de color, destacando el significativo sombrero en el centro de la composición, obteniéndose los efectos perspectivas a partir de las líneas que fugan hacia el horizonte. En *Impresión V (Parque)* el tema queda diluido en las líneas negras que estructuran el paisaje y los personajes y en las manchas de colores primarios que se difuminan sobre el cuadro. *Impresión VI (Domingo)*, con los dos personajes cogidos del brazo en primer plano, remite a los paseos familiares en el día de descanso, desarrollados a la orilla del río, con otros que se pasean en barco por el mismo.

En las *Improvisaciones*, que Kandinsky pinta a lo largo de varios años, se puede observar el proceso de abstracción en el que se va avanzando y, sobre todo, el proceso de complejización compositiva y de color. Desde sencillas melodías se va caminando hacia sinfonías con variados movimientos, cuya comprensión exige un tiempo de reflexión, un tiempo de visualización del cuadro similar al que el pintor necesitaba en su contemplación de las obras de Rembrandt en sus años de formación moscovita, tiempo que permite establecer las secuencias de la “narración”.

De *Improvisación I*, que Kandinsky subtitula *Proyecto para torre con cúpula*, se conserva un dibujo a lápiz donde, en el centro de la composición, aparece una edificación rematada con tres cúpulas, dos personajes encapuchados se adueñan del primer plano, a la derecha, y, a la izquierda, una procesión discurre paralelamente al borde del cuadro; *Improvisación 2 (Marcha fúnebre)* [104], de 1909, que presenta dos subtítulos, *Cuadro con jinete aproximándose* y *Sonata*, expresa quietud y recogimiento, las propias formas que denotan el paisaje parecen inclinarse sobre los personajes del primer plano, rendirles tributo, el color se dispone sobre el lienzo, todavía, con pequeñas pinceladas. *Improvisación 3* (1909) [105], subtitulado *Cuadro con pared amarilla*, y también conocido como *Jinete sobre el puente*, e *Improvisación 6 (Africanos)* remiten al viaje a tierras tunecinas efectuado por Kandinsky y Münter, en el primero resulta significativo el tema del jinete central y la fachada lisa con seis pequeñas aberturas verticales que le sirve de fondo, claro exponente de la arquitectura árabe; las pinceladas, salvo en el primer término, son ya más fluidas y amplias. En *Improvisación 4* [106], subtitulada por Kandinsky como *Cuadro con jinete detrás del árbol* y *Tarde*, caballo y jinete se asoman y vuelven sus cabezas hacia atrás buscando algo o queriendo huir de ello, de ahí el servirse del árbol como escudo ante curiosos, la figuración resulta evidente, aunque el color la envuelva, mientras que en *Improvisación 7* [107], subtitulada *Tormenta*, la abstracción se hace más patente, tema, forma



103. Wassily Kandinsky, *Impresión IV-Gendarme*, 1911.



104. Wassily Kandinsky, *Improvisación 2-Marcha fúnebre*, 1909.



105. Wassily Kandinsky, *Improvisación 3*, 1909.



106. Wassily Kandinsky, *Improvisación 4*, 1909.



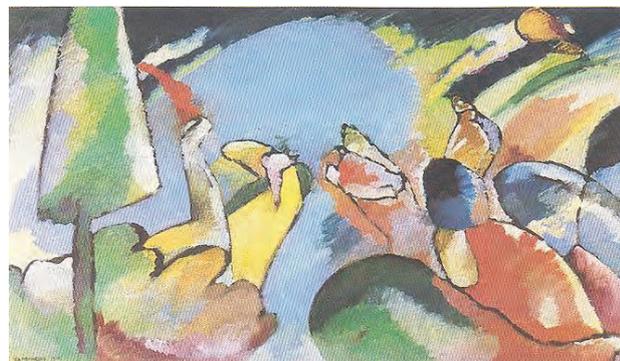
107. Wassily Kandinsky, *Improvisación 7*, 1910.



108. Wassily Kandinsky, *Improvisación 9*, 1910.



109. Wassily Kandinsky, *Improvisación 12-Jinete*, 1910.



110. Wassily Kandinsky, *Improvisación 14*, 1910.

y color se funden en un todo, aunque manteniendo un deseo perspectivo simbolizado en las líneas que fugan hacia un horizonte focalizado en un punto, que da a la composición sensación de giro, de espiral en movimiento. El colorido de estas *Improvisaciones* es diverso, los elementos figurativos, aunque distorsionados, todavía predominan, Kandinsky se siente en la obligación de subtítular sus cuadros, quiere transmitir un mensaje preciso del contenido del mismo

En *Improvisación 9* [108], subtitulada *Nube*, aparecen, entre otros, dos motivos a los que recurre el pintor con frecuencia, la ciudadela y el jinete, aquí colocados ambos en cimas de colinas, este último se convierte en el tema principal de *Improvisación 12-Jinete* [109], en ambas retoma una línea narrativa, aunque la temática se diluya en el color, en la primera con tonos que van fundiéndose unos en otros, en la segunda con colores que se amalgaman en torno al motivo y que conservan su individualidad en el fondo. Los distintos cuadros son un continuo adelante y atrás en un proceso de exploración de nuevos caminos en la “presentación”, que ya no, o casi no, “representación” pictórica. Los jinetes vuelven a aparecer en *Improvisación 14* [110] en una lucha que se produce en el centro del cuadro sobre una gran mancha azul, el árbol del primer término, totalmente sintetizado en su copa triangular, remite al paisaje, paisajes de los alrededores de Murnau que tanto representará en estos años, las manchas de color se suavizan, se funden alrededor del tema capital.

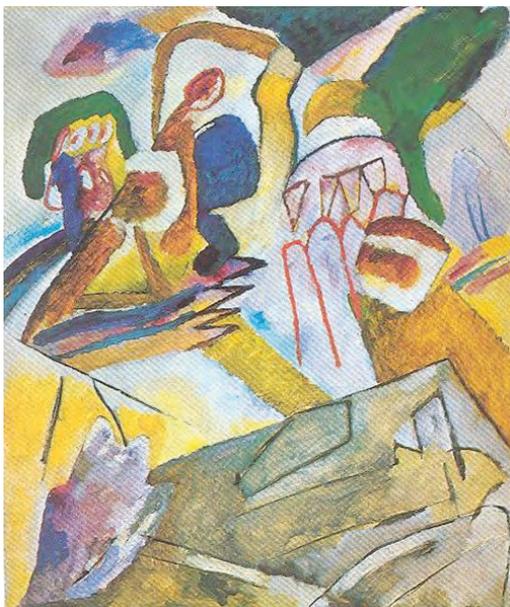
*Improvisación 18 (con lápidas sepulcrales)* [111] e *Improvisación 21* [112], subtitulada *Con caballo amarillo*, aunque de temática muy diferente, presentan similitudes en el uso de líneas que se quiebran, en la división de la imagen en campos diferentes ayudados por el tratamiento del color en cada uno de ellos. Las líneas se quiebran, también, en *Improvisación 22* [113], quiebro al que alude el propio subtítulo de la obra, *Zigzag*, es una línea que adquiere cuerpo y que transita desde la parte inferior izquierda a la superior derecha con un amago de cambio de dirección en el centro.

*Improvisación 21A* [114] representa un tema muy recurrente en Kandinsky, el de la ciudad sobre la colina, mientras, una serie de personajes deambulan alrededor de la ladera, tonos claros, azules, rosas, malvas, acompañados de ondulantes líneas configuran el primer plano, al fondo una nube de marrones y negros se deja acariciar por alguna pincelada en blanco, los remeros bogan a la derecha del cuadro. Un motivo prácticamente idéntico es el que se representa en *Pintura sobre vidrio con sol*, realizado el año anterior, 1910, y que aparecerá en *Pequeñas alegrías* [115], de 1913, obra de la Kandinsky dice: “Primero hice un dibujo para eliminar lo descentrado en la gran composición y conceder a la misma frialdad y un gran equilibrio de las piezas (...) Ahora sé que éste era el mejor terreno para crear en este caso de las Pequeñas alegrías el adecuado lugar de juegos (...) Todo el cuadro me recuerda a las gotas cayendo en el agua, que tienen un sonido claro y variado”<sup>113</sup>.

Las gotas se convierten en líneas continuas en *Improvisación Diluvio* [116], de 1913, que representa un caos de manchas de color, una atmosfera tumultuosa de tonos fríos que se entremezclan con tonos oscuros, casi negros, entre los cuales se cuele la lluvia que cae

---

113 Citado en Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky, 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia 1994, p. 105.



111. Wassily Kandinsky, *Improvisación 18 (con tumbas sepulcrales)*, 1911.



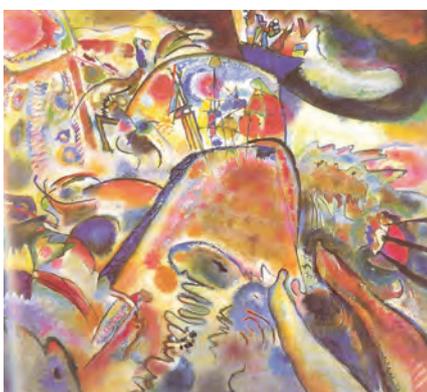
112. Wassily Kandinsky, *Improvisación 21*, 1911.



113. Wassily Kandinsky, *Improvisación 22*, 1911.



114. Wassily Kandinsky, *Improvisación 21A*, 1911.



115. Wassily Kandinsky, *Estudio para Pequeñas alegrías*, 1913.



116. Wassily Kandinsky, *Improvisación diluvio*, 1913.

impenitente. Con anterioridad, Kandinsky había realizado varios cuadros sobre la misma temática, *Boceto para Diluvio I* y *Diluvio I* [117], de 1912, con factura muy diferente a la *Improvisación*, aquí los colores son más cálidos, amarillos y rojos vivos contribuyen a lograr esta sensación, superficies blancas se entremezclan con los diversos tonos, la superficie de la tierra, y todo lo que contiene, se inclina siendo arrastrada por la tromba de agua que surge desde el extremo superior derecho, sólo una figura amarilla, abajo, permanece levantada, aunque con sus cabellos ondeando al viento. *Boceto para Diluvio II* [118] pierde cualquier connotación realista para sumergir al observador en una imagen caótica donde todo gira, un luminoso amarillo llama la atención como color preponderante en el cuadro. *Paisaje bajo la lluvia* [119], de 1913, aunque con formas geométricas en la grafía de las edificaciones, presenta una mayor similitud con *Improvisación Diluvio* en la forma de representación de la lluvia mediante líneas negras, unas verticales y otras inclinadas, que caen desde un conjunto de nubes multicolor sobre la villa rodeada de colinas. El tema del diluvio será, también, del que parta Kandinsky para la realización de *Composición VI* pero no como la “descripción de un acontecimiento” sino como representación alegórica.

En *Improvisación 25 (Jardín del Amor I)* [120], Kandinsky parece dejar de lado los pensamientos que lo torturan y una composición ligera, lírica, con muy pocos elementos, aparece ante los ojos, remite a un momento de paz interior, de pequeña travesura, de descanso, una isla en calma pero con la tormenta al acecho que se vislumbra en la parte izquierda del cuadro, el motivo que se presenta recoge la temática del Jardín del Edén, el paraíso de un hombre primitivo libre de todo pecado, que puede pasearse entre la naturaleza a salvo de cualquier peligro, y, relacionado con él, el del “hortus conclusus”, el jardín cerrado medieval, entre sagrado y profano, virginidad y amor, dentro y fuera, un mundo de contradicciones al que tan aficionado era Kandinsky, un tema que retoma en *Improvisación 27 (Jardín del Amor II)* [121], donde un sol amarillo de rayos rojos ilumina, desde el centro, el jardín que se expande a su alrededor y en el que retozan varias criaturas mientras las parejas se abrazan.

La conflagración estalla en *Improvisación 30 - Cañones* [122], donde retoma una representación más realista de los objetos y en la que Kandinsky establece dos centros, uno de azul intenso y otro gris, debajo del primero, concediendo, también, gran importancia a las esquinas del cuadro de las que dice que “son más pesadas que los dos centros, y sobre todo más pesadas que el primero, difieren unas de otras por sus características, sus líneas, sus contornos y sus colores. / Así el cuadro se vuelve más ligero, o más suelto, en el centro, y más pesado o más denso hacia las esquinas”<sup>114</sup>; en relación a la temática, el pintor dice a su interlocutor, el coleccionista Arthur Jérôme Eddy, que la presencia de cañones está ligada a sus conversaciones sobre la guerra pero que no era su intención “dar una imagen de la guerra”<sup>115</sup>.

---

114 Lettres à A.J. Eddy (1913), en Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Collection Savoir, Paris 1974, pp. 223-228. En el original: “... sont plus lourds que les deux centres, et surtout plus lourds que le premier, ils diffèrent les uns des autres par leurs caractéristiques, leurs lignes, leurs contours et leurs couleurs, / Ainsi le tableau deviant plus léger, ou plus lâche, au centre, et plus lourd ou plus dense vers les coins”.

115 *Íbidem*. En el original: “... donner une image de la guerre”.



117. Wassily Kandinsky, *Diluvio I*, 1912.



118. Wassily Kandinsky, Boceto para *Diluvio II*, 1912.



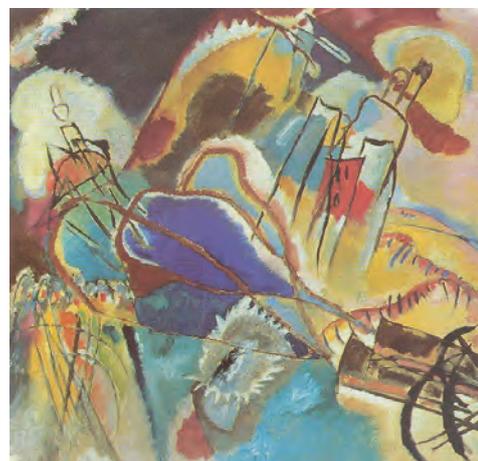
119. Wassily Kandinsky, *Paisaje bajo la lluvia*, 1913.



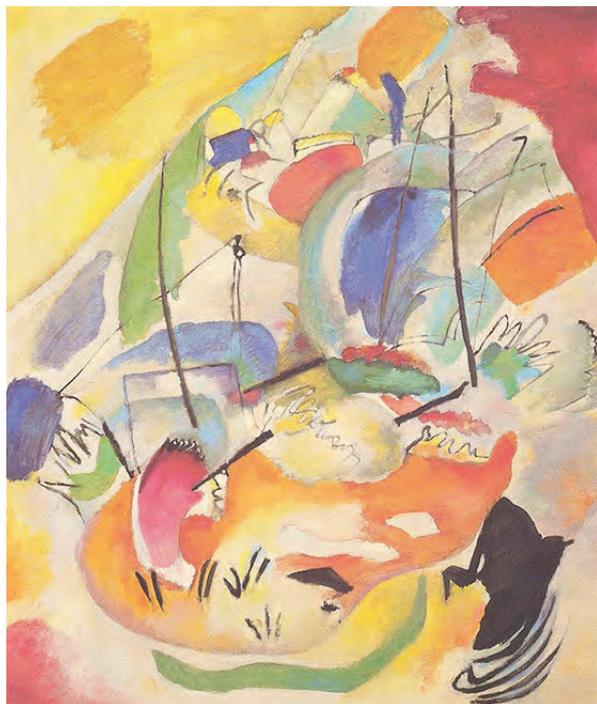
120. Wassily Kandinsky, *Improvisación 25 Jardín del amor I*, 1912.



121. Wassily Kandinsky, *Improvisación 27- Jardín del amor II*, 1912.



122. Wassily Kandinsky, *Improvisación 30-Cañones*, 1913.



123. Wassily Kandinsky, *Improvisación 31 (Batalla naval)*, 1913.



124. Wassily Kandinsky, *Improvisación 24 (Troika II)*, 1912.



125. Wassily Kandinsky, *Cuadro con borde blanco*, 1913.

*Improvisación 31 (Batalla naval)* [123] presenta una imagen de lucha donde dos manchas, una amarilla y otra roja se disputan la primacía en los bordes superior izquierdo y derecho del cuadro, tratando de atraer hacia sí una mirada que se pierde en la confrontación que surge en el centro entre líneas que semejan las elevaciones en el agua por el impacto de la munición, a pesar de ello, el cuadro presenta, en su colorido, una cierta alegría, dando una sensación de una batalla ficticia.

También hay en las *Improvisaciones* lugar para recrear temáticas ligadas a su tierra natal, y así pinta *Improvisación 23 (Troika I)*, *Improvisación 24 (Troika II)* [124], en ambas, entre el conjunto de líneas que pueblan la imagen, se percibe el motivo, de forma mucho más explícita en el segundo caso, situándose en el centro de la imagen; a este tema se referirá Kandinsky en su comentario sobre *Cuadro con borde blanco* [125], obra cuyos bocetos dice haber iniciado

en diciembre de 1912, “Arriba, a la izquierda, se encuentra el motivo de la Troika, que tengo presente desde hace mucho tiempo, y que he utilizado ya en diferentes dibujos”<sup>116</sup>, y en una nota específica, respecto a lo que es la Troika, dice: “Coche con tres caballos. Es así como denomino tres líneas paralelas, con alguna variación, que se curvan hacia arriba. Llego a este motivo recordando las líneas dorsales de los tres caballos en el enganche ruso”<sup>117</sup>. Kandinsky habla aquí de coche de caballos, sin embargo, en otros cuadros, las líneas están vinculadas a las palas de los remeros que bogan en su bote, como sucede en *Improvisación 28*, y más explícitamente en *Improvisación 26 (Remando)*; de *Improvisación 28* pinta dos versiones, la primera subtitulada *Guerra*, y la segunda [126] donde se aprecia una dualidad en la imagen, en la que la izquierda representa lo caótico, la contienda, con el cañón escupiendo su carga en la parte superior, la barca con remos que trata de mantenerse a flote en un remolino, y la derecha, la esperanza, con el sol que se asoma sobre la montaña tranquila; dos figuras fantasmales recorren el cuadro de abajo arriba separando ambos mundos.



126. Wassily Kandinsky, *Improvisación 28 (Segunda versión)*, 1912.

Los propios títulos de *Improvisación con círculo rojo y azul*, *Improvisación soñadora* e *Improvisación con formas frías*, remiten a unos cuadros en los que el objeto ya no tiene lugar, lo abstracto se ha apoderado de la imagen, Kandinsky vuelca sobre el lienzo un mundo que surge en su mente poblado de líneas y de manchas de color, “el elemento interior, creado por la vibración del alma, es el contenido de la obra”<sup>118</sup>. Las *Improvisaciones* sin título, hasta un total de cinco, se suceden desde finales de 1913 hasta mediados de 1914, son pinturas totalmente abstractas, donde líneas y colores se funden en imágenes oníricas, tumultuosas, son las últimas de la serie y muestran un mundo interior compacto y abigarrado, exponente del exterior, que se precipitaba hacia la confrontación.

116 Commentaires de tableaux, Tableau avec bordure blanche, en Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922, op. cit.*, p.138-139. En el original: “En haut, à gauche, on retrouvait le motif de la Troika que je portais en moi depuis très longtemps, et que j’avais déjà utilisé dans différents dessins”.

117 *Ibidem*, p. 139. En el original: “Voiture à chevaux. C’est ainsi que je nomme trois lignes parallèles, à quelques écarts près, qui se recourbent vers le haut. Je vins à ce motif en regardant les lignes dorsales des trois chevaux dans l’attelage russe”.

118 “La pintura como arte puro”, en Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética 10, Barcelona 1987, p. 43.

Las *Composiciones*, que en palabras del propio Kandinsky, “crea con lentitud extraordinaria”, siguen un camino similar a las *Impresiones*, con unos comienzos todavía narrativos se van complicando hasta que la “armonía consiste en lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes. La composición que se apoya en esta armonía es una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas, independientes como tales, que se sitúan fuera de la necesidad interior y forman en la vida común una totalidad llamada cuadro”<sup>119</sup>.

En relación con *Composición IV* y *Composición VI* [127] el mismo Kandinsky publica, en 1913, sus comentarios<sup>120</sup>; de la primera establece masas, contrastes, desbordamientos y centros en una composición donde prima el color sobre la forma y donde, al final, todo se diluye. Sobre *Composición VI*, un gran cuadro de casi dos por tres metros, casi seis metros cuadrados de colores y líneas que muestran un ambiente tormentoso, el autor dice que “el punto de partida fue *El diluvio*”, una pintura sobre vidrio donde se pueden apreciar claramente imágenes de figuras que luego se diluirán en la realización final del cuadro; la gestación de la obra se llevó de forma lenta, con la impresión de que nunca llegaría a terminarse. Tras un largo período de reflexión y, a veces, de alejamiento, realiza, casi sin correcciones, el boceto definitivo; en el cuadro, dos centros se disputan la composición, el de la izquierda, “delicado, rosa y ligeramente difuminado, con líneas débiles e inseguras en el medio” y el de la derecha, vibrante “más tosco, rojo-azul, ligeramente disonante, con líneas enérgicas, casi malvadas, fuertes y precisas”, pero ninguno de ellos es el centro principal, éste se encuentra próximo al de la izquierda y se diluye en vapores imprecisos. “El hombre de pie en el vapor no está ni próximo ni lejano; está en *alguna parte*. Esta «alguna parte» del centro principal determina la resonancia interior de todo el cuadro”<sup>121</sup>. Las manchas rosas que se diluyen sobre el cuadro contribuyen con las líneas al efecto dramático del mismo y entre todos los elementos que intervienen se



127. Wassily Kandinsky, *Composición VI*, 1913.



128. Wassily Kandinsky, *Composición V*, 1911.

119 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 95.

120 “Commentaires de Tableaux”, en Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 133-138.

121 *Ibidem*, p. 137. En el original: “L’homme debout dans le vapeur n’est ni prochain, ni lointain; il est quelque part. Ce «quelque part» du centre principal détermine la résonance intérieure du tableau tout entier”.

consigue el “equilibrio interior”. El cuadro se interpreta como una metáfora, “como un himno a la nueva creación que sigue a la destrucción”<sup>122</sup>. Color y forma se desmaterializan creando un lenguaje abstracto.

El controvertido cuadro *Composición V* [128], subtítulo *Juicio Final*, y para el que Kandinsky realiza un gran boceto previo, presenta una mayor complejidad que todos los elaborados hasta ese momento, colores y líneas negras configuran distintos motivos, personajes, ciudad, barca con remeros, toda una pluralidad de elementos llevados a un importante grado de abstracción se plasman sobre un lienzo que es recorrido en la parte superior por una ondulante y gruesa línea negra que lo caracteriza de forma significativa.

*Composición VII* [129], será el último de esta serie que pinte Kandinsky antes de la Primera Guerra Mundial, un cuadro para el que realiza numerosos estudios al óleo, dibujos y acuarelas, con bocetos específicos para ciertas zonas del mismo; cualquier elemento figurativo parece ser ajeno a esta gran composición, todo en él está abigarrado, muchos pequeños mundos componen un conjunto de estructura formal y cromática compleja, con superposición de múltiples elementos. De los diferentes estudios se deduce que el pintor parte de la forma ligeramente ovalada de contorno negro situada, prácticamente, en el centro del cuadro y que parece querer ser absorbida por el remolino que la circunda. Algunos componentes que se distribuyen sobre el cuadro se retoman de obras anteriores, característica es la barca de remos que aparece en la zona inferior izquierda, motivo recurrente y significativo del artista.



129. Wassily Kandinsky, *Composición VII*, 1913.

Piet Mondrian, a quien une con Kandinsky su vinculación con la teosofía, si bien el primero estuvo inscrito oficialmente en la Sociedad Teosófica y el segundo, al parecer, no, establece la abstracción como camino hacia la espiritualización. “Para acercarse a lo espiritual el arte intenta apropiarse de la realidad lo menos posible ... lo que explica que tome las formas básicas ... como éstas son abstractas, surge un arte abstracto”<sup>123</sup>, dice Mondrian, su intención

122 *Ibidem*, p. 138. En el original: “comme un Hymne à la nouvelle création qui suit la destruction”.

123 Citado en Charo Grego Castaño, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo Holandés “De Stijl”*, Ediciones Akal, Madrid 1997, pp. 102-103.

era la creación de un arte de “relaciones puras”, pero hasta llegar a él recorrió caminos diversos<sup>124</sup>. Mondrian repetirá, constantemente, algunos motivos en una búsqueda incesante de obtener “de las formas del mundo exterior la figura que les es inmanente, la estructura de las «líneas básicas»”<sup>125</sup>. “Lo abstracto es una interioridad llevada a su más clara definición, o también es la exterioridad más profundamente interiorizada”, son palabras que pone Mondrian en boca de su personaje “Z”, pintor abstracto-realista, de *Realidad natural y realidad abstracta*<sup>126</sup>, palabras que Kandinsky, seguramente, podría subscribir sin ningún problema

La diferencia entre lo natural y lo abstracto la establece el pintor holandés de esta forma: “Mientras la relación equilibrada se expresa en lo natural por medio de posición, tamaño y valor de forma y color naturales, lo «abstracto» se expresa por medio de posición, tamaño y valor de la línea recta y el plano (de color) rectangular”<sup>127</sup>. Un grado de depuración extremo le lleva a la referencia de ejes verticales y horizontales, que dividen el cuadro en campos de color, colores que se han reducido al blanco, negro y los primarios, rojo, azul y amarillo. La obra de Mondrian remite a una dualidad que en su conjunto conforma un universo, una unidad de relaciones y proporciones que abarca todos los campos del arte; en el fondo, él también buscaba una “obra de arte total”, “una relación de armonía global”, aunque sus planteamientos difiriesen, en apariencia, de los espiritualismos románticos de Kandinsky.

Un Kandinsky que también apelará al punto y a la línea como elementos capaces de transmitir su esencia, “cada punto en reposo y cada punto en movimiento (= línea) cobró vida para mí y me mostro su alma. Esto fue suficiente para «comprender» con todo mi ser y con todos mis sentidos la posibilidad y la existencia del arte que hoy se llama «abstracto» por oposición al «arte figurativo»”<sup>128</sup>. Kandinsky establecía dos polos, “la gran abstracción” y “el gran realismo”, el segundo en su búsqueda de la “simplicidad” del objeto, de su esencia, eliminará la componente estética exterior asociada a él y de esa manera confluirá con el primero, “El elemento «estético» reducido al mínimo debe ser reconocido como el elemento abstracto más poderoso”<sup>129</sup>.

---

124 Piet Mondrian había nacido en Amersfoort, Utrecht, en 1872, sus primeros maestros en materias artísticas serían su padre, dibujante y grabador, a quien ayudaba en sus encargos, y su tío Frits, pintor autodidacta. Obtenido el título que le permitía ejercer la enseñanza en las escuelas secundarias, se traslada a Amsterdam para adquirir una formación pictórica, y allí celebra su primera exposición en 1897. Sus cuadros tienen como motivo principal el paisaje, las naturalezas muertas y las flores. El estudio de luz y color era elemento esencial en sus obras, en sus paisajes recoge, en muchas ocasiones, los momentos de inicio del día o el ocaso, dotándolos de una peculiar valoración cromática, el tema del agua y los reflejos contribuyen a estos estudios. El paisaje tradicional va, poco a poco, diluyéndose en sus pinturas para recoger motivos más peculiares del mismo realzando elementos significativos.

125 Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península, Barcelona 1992, p. 277.

126 Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Editorial Debate, Madrid 1989, p. 69.

127 Piet Mondrian, *La nueva imagen de la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Valencia 1983, p. 19.

128 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris 1974, p. 93. En el original: “... chaque point au repos et chaque point en mouvement (=ligne) prenait vie pour moi et me révélait son âme. Cela me suffit pour «comprendre» avec mon être tout entier et avec tous mes sens la possibilité et l’existence de l’art qu’on appelle aujourd’hui «abstrait» par opposition à «l’art figuratif»”.

129 “Sobre la cuestión de la forma”, en Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética 10, Barcelona 1987, p. 21.

El proceso de investigación que supone para Kandinsky la realización de todas sus obras lo conduce a la consideración de que para plasmar sobre el lienzo sus ideas no es necesaria la representación de objetos sino que, simplemente, con la utilización del “material pictórico” consigue transmitir éstas, estableciendo una pintura de contenidos que crea formas, alcanzando una “pintura pura”, una pintura surgida del “espíritu”.

### I.1.6 Acorde entre música y pintura

Al igual que le ocurriera en *El almiar de beno* de Monet y la ópera de Wagner, cuando en enero de 1911 Kandinsky asiste a un concierto, en el que se interpreta música de Schönberg, se produce en él un instante de acorde que vibra con las mismas disonancias que escucha del compositor; ello dará pie a una intensa correspondencia en la que se transmite la visión que del arte tienen dos hombres establecidos en dos ramas diferentes del mismo. Kandinsky asiste al concierto acompañado de Franz Marc, y éste le relata a su amigo Macke: “¿Puedes imaginar una música en la que la tonalidad (o sea, el mantenimiento de un tono fundamental) estuviese totalmente abolida?. No tenía más remedio que acordarme de las grandes composiciones de Kandinsky (...) Se diría que Schönberg (...) está plenamente convencido de la incontenible disolución de las leyes europeas del arte y de la armonía”<sup>130</sup>.

Arnold Schönberg<sup>131</sup> era un admirador ferviente de las óperas wagnerianas, y sus obras dejan entrever su influencia, así como la de Brahms; pero sus interés no se ciñen solamente a la música sino que se siente fuertemente atraído por la pintura lo que le lleva a recibir clases de Richard Gerstl, pintor vienés influenciado por las obras de van Gogh, Munch y Gauguin, y el músico realiza gran cantidad de cuadros de impronta expresionista donde resaltan los autorretratos.

En el Berlín de principios de siglo trabajará Schönber en el cabaret literario *Überbrettel*, que se transformaría en el *Teatro Multicolor*, y en el que sus obras de se adaptan a las características de la música popular ligada a la declamación poética. Son éstos años en los que el músico se aparta de la composición tradicional y mantiene contactos con el editor de *Die Fackel*,

130 Citado en H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 125.

131 Arnold Schönberg había nacido en Viena en 1874 en el seno de una familia amante de la música y el canto pero de medios modestos que le impedían tener un piano en casa; sus primeras interpretaciones las realiza en cuarteto, con unos amigos, los domingos en el *Dienstbotenkammer*. La temprana muerte de su padre le impide seguir sus estudios de secundaria y le obliga a colocarse de aprendiz en un banco, pero su afición por la música no remite y el director, ante la perspectiva de encontrarse los papeles llenos de notas musicales, insta a su madre para que le deje seguir su vocación. Ya por entonces realiza Schönberg sus composiciones y, una vez abandonado su trabajo en el banco, actúa como director de diversas asociaciones corales y funda, con varios amigos, una orquesta de aficionados. Creador de músicas basadas en textos literarios, en 1899 trabaja con una obra de Hugo von Hofmannsthal. Carente de formación teórica y técnica, será Alexander von Zemlinsky quien actúe como su maestro en este campo, independientemente de la estrecha amistad y relación familiar, ya que Schönberg contrajo matrimonio con su hermana Mathilde, que los unía y que conservarían durante años. La amistad de Schönberg y Zemlinsky con Gustav Mahler y su esposa, Alma, llevarán al primero a tomar interés por el entorno de las artes plásticas, de las que, hasta entonces, había estado totalmente desvinculado, gracias a las reuniones de artistas que se llevaban a cabo en casa de los Mahler, bajo los auspicios de Alma, también ella artista antigua alumna de Zemlinsky, pero sobre todo en estos casos, mejor anfitriona.

Karl Kraus. El primer número de *Die Fackel (La Antorcha)* había visto la luz el 1 de abril de 1899, a la cabeza, Karl Kraus, de verbo cortante y satírico, usando siempre la palabra como arma, que había empezado los estudios de Derecho para pasarse a la Filosofía y que retoma la defensa de las leyes en su publicación. Compañero de fatigas de Adolf Loos en la lucha contra el ornamento, pocos se salvan de sus diatribas, será el iniciador de una literatura crítica de Viena y lo vienés, que otros autores austríacos continúan más tarde, donde se presenta una vida decadente y burguesa con mirada cínica cargada de pesimismo. También Loos era un admirador de la música de Schönberg, y ferviente defensor de sus composiciones, como lo demuestra su escrito de 1924, “Arnold Schönberg y sus coetáneos”<sup>132</sup>, a propósito de los *Gurrelieder* y la incomprensión que levanta su obra entre sus contemporáneos, a quienes acusa de no saber apreciar el arte en el momento en que se genera, idea que también transmite Kandinsky en uno de los comentarios que efectúa sobre *El tratado de armonía*, donde habla del rechazo que todo lo nuevo produce en el ser humano, para pasar, luego, a la idolatría, un vaivén constante de la historia donde lo proscrito acaba convertido en “Credo”, una “propiedad del Hombre” que el pintor califica como “ese fatal inmovilismo espiritual ilimitado” que “es tal vez el elemento más horrible y trágico en su destino”<sup>133</sup>.

En 1911 Schönberg termina su *Tratado de Armonía*, dedicado a Gustav Mahler, que había fallecido el 18 de mayo y por quién sentía auténtica veneración, y el texto de *Die glückliche Hand (La mano venturosa)*, un drama musical para el que diseña, también, los decorados; veranea en Berg, junto al lago Starnberg, cuyas orillas ya había recorrido Kandinsky dejando sus paisaje plasmados sobre el lienzo. Ese lago que será lugar de cita para el primer encuentro entre los artistas, y que Kandinsky rememora en el año 1936: “Se acuerda, querido Sr. Schoenberg, cómo nos conocimos –en el Starnberger See- yo llegaba en el vapor, en pantalones de cuero cortos, y vi un gráfico blanco y negro, Ud. estaba vestido totalmente de blanco y sólo su cara estaba profundamente negra”<sup>134</sup>.

Kandinsky, que ve en la música de Schönberg “la renuncia total a la belleza acostumbrada”, conduciendo a “un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas”<sup>135</sup>, recibirá uno de los primeros ejemplares impresos del *Tratado de Armonía*, y, en carta a Schönberg, de mediados de enero de 1912, reconoce no haber podido leerlo ya que su amigo, el compositor ruso Thomas von Hartmann, se lo había arrebatado de las manos, si bien, luego, había contribuido con sus explicaciones a una mejor comprensión del mismo por parte del pintor.

Kandinsky efectuará tres comentarios sobre El *Tratado de Armonía (Harmonielehre)* de Schönberg, editado por primera vez en Viena, y en cuyo prólogo el autor confiesa que en su

---

132 Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972, pp. 69-70.

133 “Comentarios sobre la «Harmonielehre de Schoenberg”, en Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 136.

134 Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario, op. cit.*, p. 88.

135 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 45.

experiencia como profesor trata de mostrar al alumno “la esencia de las cosas desde su raíz”<sup>136</sup>, incitándoles al conocimiento propio y personal a partir de ella, e incide, más tarde, en que “la naturaleza interior” es la que debe reflejar la obra de arte, frente a la mera interpretación del “objeto exterior”. El maestro establece la armonía, el contrapunto y las formas musicales como etapas en el estudio de la composición musical de forma clásica, y reivindica la necesidad de establecer lazos de unión entre ellas como método de llevar a buen puerto la enseñanza de la composición. Kandinsky, en su tercer comentario, abordará el tema de la enseñanza de materias ligadas tradicionalmente a lo clásico y, estableciendo una comparación con la pintura, habla de los “cursos de preparación orgánico-anatómica de escuelas anteriores” y de cómo el profesor abrirá puertas al alumno mostrándole las posibilidades existentes para cuando le sean necesarias, pero sin establecer una instrucción obligatoria.

Las inquietudes, y la realización de las obras que estaban llevando a cabo en ese momento, quedan referenciadas en la relación epistolar que se establece entre los dos artistas, que se inicia en enero de 1911, cuando todavía no se conocían personalmente, y que se verá interrumpida con el abandono de Alemania por parte de Kandinsky a raíz de la guerra de 1914, pero que tendrá su continuación en 1922 cuando la oferta de ser profesor de la *Bauhaus* seduce suficientemente al pintor para iniciar el camino de regreso.

En la primera carta Kandinsky habla de la necesidad de establecer un camino dentro de la construcción pictórica, camino el suyo que considera diferente a los que en ese momento trabajan en el mismo sentido; recorrido que se separa de los trazados geométricos buscando una armonía en lo “ilógico”, en las “disonancias del arte”. La respuesta no se hace esperar y en ella el músico explica ese “ilógico” de Kandinsky como “la eliminación de la voluntad consciente en el arte”<sup>137</sup>, y estableciendo una relación entre creadores considera que “no son casuales” “las relaciones y similitudes” existentes de los que “se afanan en sus trabajos”.

Si para Kandinsky la materia de la pintura era el color, para Schönberg, “la materia de la música es el sonido”, que, en conjunción con todos los aspectos sensoriales, será capaz de generar una obra artística, obra que surge de los conocimientos del pasado para ser capaz de transgredirlos y abrir el camino de los del futuro; plantea el cambio como eterno, frente a la temporalidad de la permanencia, la armonía como “equilibrio de fuerzas en una tensión máxima”<sup>138</sup>. Invita al alumno a una reflexión crítica sobre el conocimiento y el aprendizaje, y al empleo de nuevas formas, siendo consciente de la responsabilidad que asume con su uso. Formas nuevas a las que el oído debe acostumbrarse, extrayendo la “belleza” que hay en ellas, la belleza de lo nuevo, como el ojo debía habituarse a las pinturas que estaba desarrollando Kandinsky, y que él reivindica, “color, línea por sí misma -qué infinita belleza y poder poseen estos medios pictóricos”<sup>139</sup>.

---

136 Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, Real Musical Editores, Madrid 1995, p. XXIII.

137 Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, op. cit., p. 19.

138 Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, Real Musical Editores, Madrid 1995, p. 31.

139 Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, op. cit., p. 24.

Schönberg, centrado en sus trabajos musicales, crea un “nuevo lenguaje musical, liberado de tonalidad y consonancia”<sup>140</sup>, pero no se aleja de la práctica pictórica y realiza, a partir de 1907, una serie de cuadros *Roter Blick (Mirada roja)*, *Autorretrato azul* y *Autorretrato verde*, en los que muestra la expresividad del rostro humano, mientras otros, denominados *Visiones*, están concebidos “intuitivamente”, a decir de Kandinsky, quién, en un artículo titulado “Los cuadros”, aprovecha sus reflexiones sobre las obras pictóricas del músico para incidir sobre sus ideas del cuadro como “expresión externa de una impresión interna”<sup>141</sup> y realzar el contenido del mismo a partir de la espiritualidad, “La decadencia de la forma es la decadencia del alma, es decir, del contenido. Y el crecimiento de la forma es el crecimiento del contenido, es decir, del alma”<sup>142</sup>.

En su correspondencia, en los últimos meses de 1911, Schönberg y Kandinsky tratan, en repetidas ocasiones, el tema del *Almanaque del Jinete Azul*, que se pretendía fuese un compendio de ensayos de diversos campos del arte, con ilustraciones variadas en cuanto a estilo, tiempo y lugar de origen. La idea de la unión de las diversas artes parece tener su origen en la *Neue Künstlervereinigung (Nueva Asociación de Artistas)*, compuesta por pintores, escultores, poetas, bailarines, músicos y teóricos del arte, de la que, como escisión, surgirá *Der Blaue Reiter*. La *Nueva Asociación de Artistas* de Munich se inscribe en el registro de asociaciones el 22 de enero de 1909 y acoge miembros dedicados a actividades artísticas diversas, pero en todas la idea de “síntesis” parece ser el denominador común. Kandinsky es nombrado presidente y su amigo Jawlensky vicepresidente, se establece que la organización de exposiciones vaya emparejada con la celebración de conferencias y la edición de publicaciones.

La primera exposición, con cartel diseñado por Kandinsky; se celebra a finales de 1909 en la *Moderne Galerie Thannhauser* de Munich, obtenida para la ocasión con la mediación de Hugo von Tschudi, director general de los museos bávaros y defensor a ultranza del arte moderno. Acompaña la exposición un catálogo con un texto de Kandinsky: “Partimos del principio de que el artista, aparte de las impresiones que recibe del mundo exterior, de la naturaleza, no cesa de recoger experiencias de su mundo interior. La búsqueda de formas artísticas susceptibles de expresar la interrelación de todas estas experiencias, formas que deben ser despojadas de todo lo que es secundario, con el fin de expresar plenamente lo esencial, es decir, la búsqueda de una síntesis artística, esto es lo que nos parece actualmente la consigna que reúne de nuevo cada vez más a los artistas en el plano espiritual”<sup>143</sup>. Como era de esperar, la muestra no fue un éxito

---

140 H.H. Stuckenschmidt, *op cit.*, p. 110.

141 “Los cuadros” (originalmente: La pintura de Schoenberg), en Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario, op. cit.*, p. 132.

142 Íbidem, p. 134.

143 Citado en Armin Zweite, “Kandinsky et le Blaue Reiter”, en VV.AA., *Figures du moderne. Dresde, Munich, Berlin. L'Expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, Paris 1993, p. 198. En el original: “Nous partons du principe que l'artiste, en dehors des impressions qui lui viennent du monde extérieur, de la nature, ne cesse de recueillir des expériences dans son monde intérieur. La recherche de formes artistiques susceptibles d'exprimer l'interpénétration de toutes ces expériences, de formes qui doivent être dépouillées de tout ce qui est secondaire, afin de n'exprimer pleinement que l'essentiel, bref, la quête d'une synthèse artistique, voilà ce qui nous semble actuellement être un mot d'ordre qui rassemble à nouveau de plus en plus d'artiste sur le plan spirituel”.

entre la crítica, pero ello no supuso un desánimo para los organizadores que, aproximadamente, un año después, celebran la segunda con participación internacional y, donde, los franceses, como Braque, Derain, Le Fauconnier o Raoult, ocupan una buena parte; con la convocatoria se remite a los participantes una nota en la que se les invita a hablar sobre arte, siendo sus opiniones recogidas en un catálogo, pudiendo considerarse éste un manifiesto programático con textos de diversos artistas, entre ellos el propio Kandinsky, recogiendo la divergencia entre las impresiones objetiva y subjetiva que se traduce entre lo material y lo espiritual.

La tercera exposición ya no contará con la presencia de todos sus miembros, el rechazo de una obra de Kandinsky traerá consigo la escisión del colectivo de artistas. La ruptura de la *Asociación* supone para Kandinsky un acercamiento muy personal a Franz Marc<sup>144</sup> y estrechar su amistad con August Macke<sup>145</sup> y Paul Klee, a quien había conocido en sus años de formación muniquesa, y del que es vecino de residencia; Klee relata: “Kandinsky ... vive a una casa de la nuestra ... Luli<sup>146</sup> lo visita con frecuencia, se lleva a veces trabajos míos y me trae cuadros no figurativos de ese ruso. Cuadros muy extraños / Este Kandinsky quiere reunir una nueva comunidad de artistas. Al conocerlo personalmente he llegado a tenerle cierta confianza. Es alguien, y tiene una mente excepcionalmente hermosa y lúcida / Nos encontramos por primera vez en un café de la ciudad ... Después, en el viaje de regreso en tranvía, quedamos en seguir cultivando la relación. En el curso del invierno me asocié a su *Blaue Reiter (El Jinete Azul)*”<sup>147</sup>.

*Der Blaue Reiter* surge de los desencuentros de Kandinsky con la *Asociación* a propósito de su obra *Composición V*, que se descarta para participar en una exposición, poniendo como excusa su gran tamaño, lo que supone el abandono de la asociación por parte de los amigos ligados al pintor.

Paul Klee<sup>148</sup>, artista de formación musical, tras un período de aprendizaje, realiza grabados, experimenta con las técnicas fotográficas y medita, al igual que Kandinsky, sobre la relación entre las artes. “Cada vez me asaltan más los paralelos entre la música y las artes plásticas. Pero no puedo lograr ningún análisis. Sin duda ambas artes son temporales, esto se

---

144 Franz Marc era un artista tremendamente espiritual, que había estudiado teología, y en el que se reconocen influencias de los autores románticos septentrionales, precisamente en su actitud de retomar temáticas simbólicas de acercamiento del hombre al mundo espiritual. Tras un comienzo de formación tradicional, un viaje a París abre sus ojos al mundo impresionista, para dejarlos caer luego sobre el universo de van Gogh y de Gauguin.

145 Macke había comenzado sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf para pasar, al cabo de un año, a la Escuela de Artes y Oficios, antes de trasladarse a Berlín y, después de una breve estancia en el estudio de Lovis Corinth, optar por una formación autodidacta. Influenciado por la pintura de Matisse que había visto en la galería Tannhauser de Munich, traba amistad con Marc, a través del cual se introduce en los círculos artísticos muniqueses y, más tarde, Delaunay, cubistas y futurista también dejarán impronta en su obra.

146 Paul Klee se refiere a Louis Moilliet, al que suele denominar como “tio Luli” o “tio Lui”.

147 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 206.

148 Paul Klee había nacido, en 1879, en Münchenbuchsee, cerca de Berna (Suiza), habiendo seguido cursos de piano, violín y órgano, tras su graduación en 1898 decide recibir una formación artística y se traslada a Munich donde, en la Academia, asiste a las clases de von Stuck. De sus viajes a Italia y París deja constancia en sus diarios, con impresiones críticas sobre las obras que ve en exposiciones y museos.

podría demostrar sin dificultad<sup>149</sup>. Su vida transcurre con la música a su alrededor, y, en 1906, decide volver a Munich, “que en esa época era centro de arte y de artista, ofrecía significativas perspectivas de progreso en el campo de las artes<sup>150</sup>, donde la música sigue siendo primordial para él, pero trata de publicar sus grabados, realiza retratos e investiga con el carbón y el color, dirá: “Tonalidad (con o sin colores) y colorismo: he aprendido la diferencia<sup>151</sup>. Dibujante cuidadoso, su máxima parecía ser “nulla die sine linea”, y el mismo escribe. “¡La línea!, mis líneas de 1906/7 eran mi mayor propiedad personal<sup>152</sup>. Esta línea, que es fundamental en su obra, le hace reflexionar cuando realiza pinturas naturalistas que le obligan a obtener cualidades de lo representado a base de manchas de color, volviéndose la línea simple frontera entre ellas; de esta forma llega a la conclusión de que una línea autónoma trasciende el naturalismo para llegar a ser un elemento plástico en sí mismo.

Kandinsky y Klee confluyen en sus inquietudes por todo lo que rodea al mundo del arte en sus distintos campos, ambos se ven arrastrados por los experimentos pictóricos que llevarán a Klee a estrechar lazos con los artistas que vivían como él en Schwabing y a crear una sociedad denominada *Signo*, de la que forman parte, entre otros, además de él, Kubin, Oppenheimer y Scharff. A Kandinsky, Klee lo ve como un artista lleno de osadía, incluso en su intento de “hacer obra mediante la palabra”, y en él reconoce al iniciador de un arte enteramente nuevo. Y es el pintor ruso quien introduce a Klee en los círculos artísticos de los que había estado bastante alejado, lo que da origen a su conocimiento de los artistas franceses más vanguardista y a su participación en la segunda exposición de *El Jinete Azul*, a la que contribuirá con 17 obras. En su segundo viaje a París establece contacto con Robert Delaunay, de quien recibirá importantes influencias para el desarrollo de sus trabajos. Un viaje a Túnez, en 1914, en compañía de August Macke y Louis Moillet, le hará tomar conciencia de sus intereses artísticos, y así lo expresará en sus Diarios: “El color me tiene dominado. No necesito buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y este es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor<sup>153</sup>; este viaje le abrirá los ojos a una nueva luz, al igual que le había ocurrido a Kandinsky. El trabajo con el color va diluyendo el motivo del cuadro hasta obtener un efecto totalmente abstracto, pero, ¿cual era el concepto de abstracción de Klee, él mismo da la respuesta: “¿Abstracto?. Ser pintor abstracto no significa de entrada abstraer de los objetivos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de esos objetivos, en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras ... Relaciones pictóricamente puras: entre lo claro y lo oscuro; el color, lo claro y lo oscuro; entre el color y el color; lo largo y lo corto; lo ancho y lo estrecho; lo agudo y lo romo; derecha e izquierda, arriba y abajo, delante y detrás; entre el círculo, el cuadrado y el triángulo<sup>154</sup>. Las ideas de Klee se encontraban estrechamente unidas a las de Kandinsky, y entre ambos surgirá una gran amistad más allá del hecho artístico.

---

149 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 141.

150 Paul Klee, “Breve autobiografía”, en “*Diarios 1898-1918*”, pp. 13-14.

151 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 174.

152 *Ibidem*, p. 179.

153 *Ibidem*, p. 230.

154 Citado en Susanna Partsch, *Paul Klee 1879-1940*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co., Colonia 1991, p. 27.

Kandinsky se encuentra en el centro de un conjunto de creadores, con los que siente afinidades y, en cierta manera, es el nexo de unión entre todos ellos, como dice Nakov, “el intercambio de ideas permite a los artistas tomar conciencia del fondo común de conceptos innovadores que les une, del fondo filosófico que sostiene la nueva concepción del mundo y les conduce al diálogo”<sup>155</sup>.

No sólo en Europa los artistas se revelaban contra academicismos y decisiones impuestas desde arriba, también en Estados Unidos los cimientos del arte se removían y, así, se crea la *American Association of Painters and Sculptors*, dando voz a todos. La que iba a ser su primera exposición se convirtió en una gran muestra internacional, la *Armory Show*, donde los artistas europeos ocuparán un primer plano, y la revolución que supuso el arte que allí se vio acabó con la propia Asociación por las controversias creadas entre sus miembros. Todos los “ismos” vanguardistas aparecían representados, pero no necesariamente por sus figuras más importantes; la crítica se mostraba, en ocasiones, feroz en sus apreciaciones; *Improvisación 27* de Kandinsky era descrito como “fragmentos de despojos arrojados desde una carnicería sobre un trozo de lienzo”<sup>156</sup>. El pensamiento artístico de Kandinsky era ya conocido en Estados Unidos, puesto que el fotógrafo Alfred Stieglitz había publicado extractos de su obra *De lo espiritual en el arte* en la revista, fundada por él, *Camera Work*.

Kandinsky, que había llegado a Alemania en busca de una vida artística, veía como ésta se proyectaba mucho más allá de sus fronteras, no ya en la vieja Europa sino también en la joven América, aunque no se comprendiera su lenguaje; y es para un norteamericano, Edwin R. Campbell, fundador de la fábrica de motores Chevrolet, e importante coleccionista de arte, para el que realiza 4 paneles que tendrían como sede el vestíbulo de su casa de Nueva York, en Park Avenue; paneles que recuerdan sus *Improvisaciones* y que son el resultado de múltiples estudios previos elaborados específicamente para esta obra, pero, también, de todos los conocimientos adquiridos por Kandinsky en la realización de la ingente producción que había llevado a cabo desde que tomara la decisión de dedicarse al arte hacía ya diez y ocho años; cuatro paneles en los que se ha querido ver la representación de las estaciones del año, pero su colorido no parece coincidir con el que Kandinsky les asignaba a éstas: “Realmente es mareante -como corren los cuatro colores ante los ojos - blanco, rosa, verde, naranja- las cuatro estaciones del año”<sup>157</sup>. Los cuatro representan mundos tumultuosos, dos con composiciones con un marcado ritmo vertical, de elevación hacia las alturas, y los otros dos más encerrados en sí mismos, en el nº 1 [130] formas y colores fluyen como en una espiral que va desenredándose en una ascensión dotada de un cierto misticismo, manchas rojas y amarillas se diluyen entre azules, en el borde superior izquierdo quiere asomar una mancha azul aureolada de rojo y verde que se funde con un gris azulado hasta llegar a un amarillo suave; amarillo, pero potente,

155 Andrei Nokov, “La revelación elemental”, en *Dadá y constructivismo*, Catálogo de Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989, pp. 13-24.

156 Citado en Meyer Schapiro, *El arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 121.

157 Wassily Kandinsky en carta remitida a Schönberg de fecha 5-2-1914, en Wassily Kandinsky /Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, selección, prólogo y notas de Jelena Hahl-Koch, Alianza Editorial, Alianza Música, Madrid 1993, p. 64.

es el color predominante en el panel nº 2 [131], en un mundo que estalla desde el centro a la periferia, que se puebla de tonos marrones oscuros en la parte inferior y que se abre a nuevas promesas en la superior.

En el panel nº 3 [132] dos elementos fusiformes, que parecen surgir de las profundidades, en las que se encuentra una especie de animal marino, recorren la imagen en su ruta hacia lo alto entremezclándose con pinceladas de múltiples colores y líneas de trazo negro, dos manchas negras, potentes, se encuentran a la cabeza de estos seres imaginarios entre manchas de azul, líneas rojas como lluvia que cae de una nube situada en el centro superior del cuadro y que va del negro al azul con pinceladas amarillas en sus extremos; un difuso sol naranja se asoma por la derecha, intuyéndose la calma que viene tras la tormenta, tormenta breve, diríase de primavera o verano; el panel nº 4 [133] presenta un mundo que gira, que va desarrollándose, donde la inmovilidad no tiene cabida, destacan las manchas en color rojo que van matizando distintos ámbitos y que se aúnan con pinceladas de azul. Ninguno de los paneles parecen tener un componente objetivo, formas abstractas y colores conforman los mundos imaginarios que Kandinsky quiere transmitir, y deja su interpretación al observador para que los disfrute y medite sobre ellos, la ruptura con el objeto parecía definitiva en la mente del pintor.

Tres naciones que se enfrentarían abiertamente en dos confrontaciones mundiales, Alemania, Rusia y Estados Unidos, estaban unidas por las obras del artista. La vida cotidiana de Kandinsky permanecía anclada a un país donde se estaban produciendo las mayores transformaciones artísticas, aunque no dejaba de mirar, aunque fuera de reojo, a su país de origen.



130. Wassily Kandinsky, *Panel nº1 para Edwin R. Campbell*, 1914.



131. Wassily Kandinsky, *Panel nº2 para Edwin R. Campbell*, 1914.



132. Wassily Kandinsky, *Panel nº3 para Edwin R. Campbell*, 1914.



133. Wassily Kandinsky, *Panel nº4 para Edwin R. Campbell*, 1914.

### I.1.7 Dos pasiones: entre el mar y la arquitectura

Tres años antes de la llegada de Kandinsky a Alemania había nacido en Bremen, el 20 de septiembre de 1893, Bernhard Hans Henry Scharoun, hijo de Bernhard Scharoun y de Friederike Sevecke; la familia paterna era originaria de Bohemia y la materna de Lüneburg. Al año de su venida al mundo, el padre es nombrado director comercial de la empresa Karlsburg-Brauerei, dedicada a la fabricación de cerveza, y la familia se traslada a vivir a Bremerhaven, puerto situado al noroeste del país, en la ría que forma la desembocadura del río Weser, en donde atracaban tanto barcos de pasajeros como de mercancías y donde el intercambio comercial con América era constante; cargamentos de tabaco, café, té o lana eran desembarcados frecuentemente. Frente a Bremerhaven se divisa, en la distancia, situada a cuarenta y tres kilómetros de la costa, la isla de Helgoland, parque natural, cuyas dunas ofrecen un paisaje seductor: Todo un mundo de referencias relacionadas con el mar y la costa, así como construcciones y navíos ligados a ellos, quedará grabado en los ojos del joven Scharoun, siendo sus tempranos dibujos de barcos, barco de tres mástiles [134], de grandes velas, o barco de vapor [135] en el que las chimeneas son sus señas de identidad, el inicio de un estudio de formas que, más tarde, se dejarán sentir en algunos de sus proyectos profesionales; en una conferencia, en 1967, dirá el arquitecto Scharoun: “Mi lugar de nacimiento fue Bremen, y en Bremerhaven fue donde crecí”<sup>158</sup>.

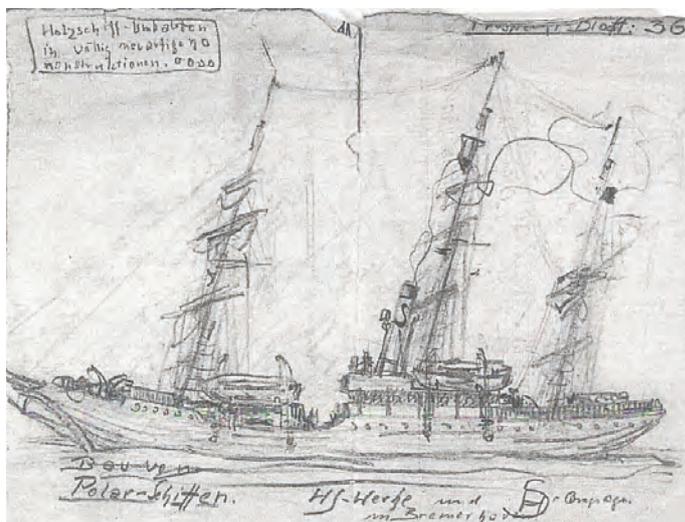
Hans era el segundo de tres hermanos, el mayor, Carl, había nacido en 1890 y el pequeño, Christian, lo haría en 1899. Próximos a la familia Scharoun vivían los Hoffmeyer, George Hoffmeyer, arquitecto y contratista, era padre de Käthe, Aenne y Hans-Helmut, amigos de Hans, y miembro de diversas asociaciones de la ciudad que promovían actividades culturales; a él deberá Scharoun su interés temprano por la arquitectura y la pintura, ya que le sirve de instructor en estos campos, mostrándole los diferentes aspectos de los mismos.

El padre no ve con buenos ojos la pasión que desde joven siente Hans por la arquitectura, pero éste contará con el apoyo de su madre en el desarrollo de una afición que con el tiempo se transformará en profesión. En el *Gymnasium* asiste a las clases de dibujo del pintor y escultor Fritz Hartmann, que le demuestra gran aprecio y que le sirven de revulsivo y de afianzamiento de sus ideas artísticas ligadas al mundo arquitectónico.

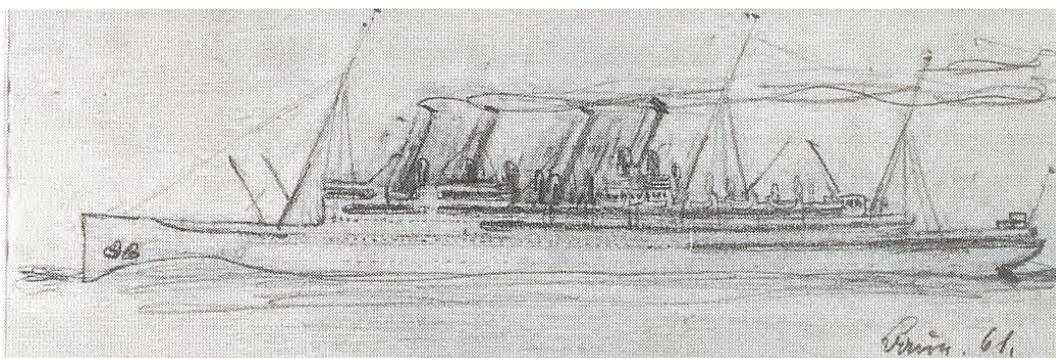
Un dibujo de vivienda unifamiliar [136] de 1909 muestra una preferencia por una formalización y estética ligadas a la arquitectura nórdica de grandes pendientes y de carpinterías de labrada madera, mientras que el de un *Teatro y Sala de Conciertos* [137], bajo el lema “Anne-Marie”, recuerda un mundo de referencias orientales y configuraciones cristalográficas, sobre las que más tarde incidirá de forma constante, aunque más depuradas y no tan recargadas como se encuentran en esta ocasión. En 1911, año de la muerte de su padre, realiza para un concurso un diseño para la *Iglesia de Bremerhaven*, su solución recurre a la arquitectura tradicional, pero añade una torre de influencias modernista. Con formalización similar se pueden ver los bocetos, del año siguiente,

---

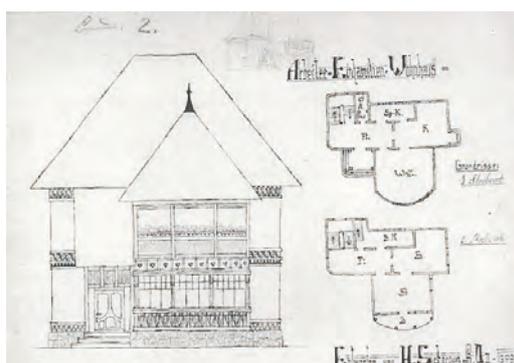
158 Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Schriftenreihe*, Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, p. 10. En el original: “Die Stätte meiner Geburt war Bremen, und ich bin Bremerhaven aufgewachsen”.



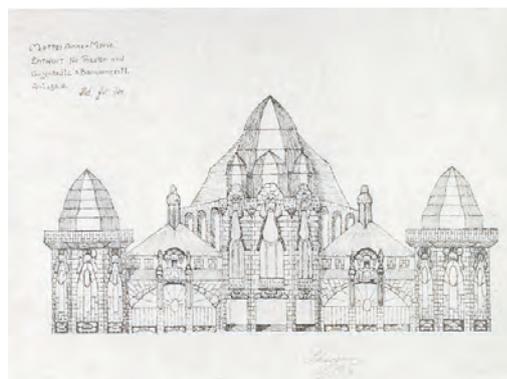
134. Hans Scharoun, Dibujo de barco, 1909.



135. Hans Scharoun, Dibujo de barco, 1909.



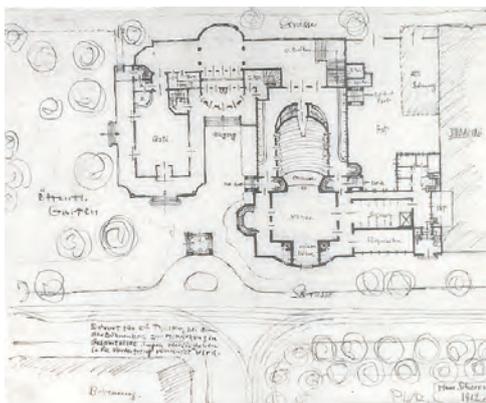
136. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar*, plantas y alzado, 1909.



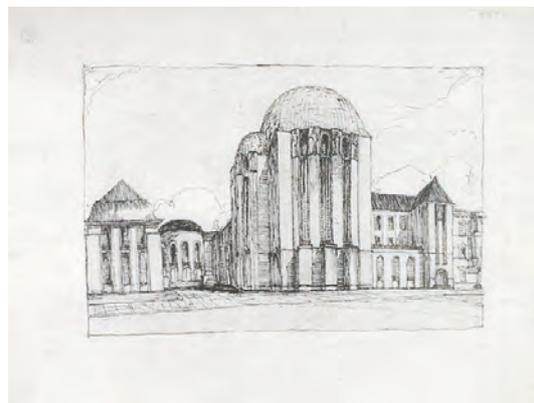
137. Hans Scharoun, *Teatro y sala de conciertos*, lema "Anne-Marie", alzado, 1909.

para el *Teatro de la Ciudad* [138, 139], también de Bremerhaven; estructura el edificio en varios cuerpos, el de la entrada se retranquea considerablemente respecto a la alineación de la calle por la que se accede al recinto ajardinado en que se proyecta el conjunto, una pieza con escalinata que antecede a una fachada semicircular, el amplio vestíbulo se expande linealmente en la fachada posterior sobresaliendo en una curva contrapuesta a la del acceso en su zona central, desde él se accede a una gran sala que ocupa el cuerpo situado a la izquierda de la entrada y que, en la visión perspectiva muestra una cubierta de faldones con dos pendientes y una fachada con rotundas pilastras. El volumen principal de todo el conjunto corresponde al ala en la que se integra el teatro, un volumen prominente, rotundo, con cubierta cupular, que encierra el cuerpo de la escena, una escena con una configuración cuadrada, con la boca flanqueada por dos cuerpos de escaleras que se curvan y recogen el ámbito destinado a la orquesta; el fondo del escenario delimita con la fachada principal mostrando una amable línea curva de remate. El conjunto se completa, a la derecha del volumen del teatro, con un cuerpo dedicado a las dependencias anexas al mismo, en el que se enfatiza la entrada con una pieza vertical.

Tras la muerte de su padre, será el arquitecto Hoffmeyer quién sirva de apoyo al joven Scharoun orientando su futuro profesional, y, en abril de 1912, tras la conclusión del bachillerato y la obtención del *Abitur*<sup>159</sup>, abandona Bremerhaven y encamina sus pasos a la Real Escuela Técnica Superior de Berlín para cursar los estudios de Arquitectura; en Berlín entrará en contacto con las nuevas ideas que están transformando la visión artística y que surgen estrechamente vinculadas a una reacción social. La crisis que sufre la sociedad alemana se hará patente en un nuevo movimiento artístico donde algunos ven el reflejo de un pensamiento típicamente germánico que hunde sus raíces en el Medievo y en el estilo gótico, el movimiento expresionista.



138. Hans Scharoun, *Teatro de la ciudad, Bremerhaven*, planta, 1912.



139. Hans Scharoun, *Teatro de la ciudad, Bremerhaven*, perspectiva, 1912.

159 El *Abitur* era el examen de grado realizado en el Gymnasium, escuela secundaria especializada en formación clásica de Latín y Griego, y que posibilitaba el acceso a la Universidad. Para un estudio sobre la enseñanza en Alemania, véase Fritz K. Ringer, *El ocaso de los mandarines alemanes. La comunidad académica alemana 1890-1933*, Ediciones Pomares-Corredor, Barcelona 1995.

## I.2 Alrededor del expresionismo: voces e intérpretes

En el ecuador del año 1914, el asesinato terrorista del heredero de la corona austrohúngara dará origen a una guerra que algunos acogerán con gran euforia, considerándola como la panacea que posibilitaría la transformación de una sociedad en la que no se sentían a gusto.

Entre aquellos que celebran la declaración de guerra con una euforia “esperanzada” se encuentran un grupo de jóvenes ligados a los movimientos vanguardistas del arte, algunos de los cuales dejarán su vida en ella o quedarán trastornados para siempre por las impresiones vividas. Era una vanguardia tocada por la angustia de una sociedad donde reina una gran incomunicación, una vanguardia ligada a la vida urbana, de ciudades industrializadas que les resultan agobiantes, y ese agobio, esa angustia, se reflejará en sus obras; obras y autores que, en muchos casos, se englobarán dentro de un término, “expresionistas”.

La Primera Guerra Mundial es vivida por muchos pensadores como una auténtica catarsis, se ve como la pérdida de una memoria colectiva que servía como referente a toda una civilización, la europea, que siente como se desmoronan los valores que regían hasta ese momento; incluso el propio concepto de historia es puesto en entredicho. Era una guerra “resultado inevitable de una época sin alma”, pero algunos no estaban dispuestos a dejarse abatir y, “el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un solo grito de angustia. También el arte grita, desde la oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo”<sup>1</sup>.

Intelectuales como Karl Löwith describen sus sentimientos con lenguaje claro y sin subterfugios: “El deseo de emanciparme de la estrechez burguesa de la escuela y del hogar, una discordia interior conmigo mismo tras la ruptura de mi primera amistad, el atractivo de la vida peligrosa, por la cual Nietzsche nos había contagiado su entusiasmo, las ganas de lanzarse a la aventura para probarse a uno mismo y, no en última instancia, el desahogo del propio ser a través de una toma de conciencia, gracias a Schopenhauer, de participar en un proyecto colectivo; tales o parecidos motivos me empujaron a celebrar la guerra como una oportunidad de la vida y a la muerte”<sup>2</sup>. La visión de la guerra como liberación, pero pocos son conscientes de sus secuelas posteriores, ya que ésta no solucionará esa sensación de decadencia que remite a Oswald Spengler y su paradigmática obra, *La decadencia de occidente*, cuyo primer volumen fue publicado de 1918, y que sólo servirá para allanar el camino que llevaría al nacionalsocialismo al poder, un deseo megalómano que arrastrará a muchos por la creencia en un espíritu germánico superior y que desembocará en la otra gran guerra del siglo. Unas reflexiones irónicas de Alvar Aalto sobre su mundo infantil, escritas en 1921, resultaron ser premonitorias: “Nick Carter es un detective fabuloso ... Le pediré ayuda cuando Oswald Spengler comience a amenazar seriamente Europa”<sup>3</sup>.

---

1 Hermann Bahr, *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia, Murcia 1998, p. 104.

2 Karl Löwith, *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, Visor Dis, Madrid 1993, p.23.

3 Alvar Aalto, “Cuento infantil alrededor de la hoguera”, en Göran Schildt (ed.), Alvar Aalto, *De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, Madrid 2000, p. 19.

Löwith cita a Nietzsche, y no sólo él parece haber sentido atracción por la elocuencia de sus teorías o de su persona, artistas como Georg Heym, que ha sido considerado como uno de los fundadores del expresionismo poético, presentan en sus verso imágenes con esa ambigüedad que se puede encontrar en Nietzsche en las que no se sabe nunca si suponen una aprobación o un rechazo de los horrores de la guerra. El arquitecto Henry van de Velde, que propondrá la creación de un recinto monumental dedicado a la memoria del filósofo, o Rudolf Steiner, serán otros de los artistas cercanos a las ideas de Friedrich\_Wilhelm Nietzsche.

También el círculo de artistas de *Der Blaue Reiter* estudiará y debatirá las ideas de Nietzsche, pero la idea de la guerra como posibilidad de conseguir la transmutación de todos los valores no será apoyada por ellos; sin embargo, esta guerra hará desaparecer a algunos de sus miembros, el primero será August Macke, cuya pintura rebosa armonía y es un reflejo de la vida cotidiana y del amor por la naturaleza; Macke “rechaza toda realidad política y social; trabajo, dolor y muerte no tienen cabida en su obra”<sup>4</sup>, pero será la cruda realidad de la guerra la que se lo lleve por delante. En 1916 será su amigo Franz Marc, otro antibelicista, quien caiga en el campo de batalla, en Verdún. Paul Klee, otro de los amigos, dirá: “Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto mi fuero interno. Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en el pasado. Por lo tanto, soy «abstracto con recuerdos»”<sup>5</sup>.

Para el músico Arnold Schönberg, gran amigo de Kandinsky, que se presenta voluntario por un sentido de patriotismo, que es rechazado en primera instancia para, posteriormente, ser llamado a filas, también la guerra supone la pérdida de sus ilusiones, “... lo peor fue ver como se derrumbaba todo aquello en lo que antes creía”<sup>6</sup>, escribe al pintor, pérdida que trata de sobrellevar apoyándose en las ideas religiosas que dejan trazas, como el mismo indica, en su obra *La escala de Jacob*, donde la escala es el símbolo de unión entre Dios y el hombre.

La sinrazón de esta guerra, de toda guerra, quedará patente más tarde, cuando sus propios protagonistas rememoren aquellos días; el poeta Paul Eluard recuerda en 1936: “En febrero de 1917, el pintor surrealista Max Ernst y yo estábamos en el frente, a un kilómetro apenas uno de otro. El artillero alemán Max Ernst bombardeaba las trincheras donde, ..., yo montaba guardia. Tres años después, éramos los mejores amigos del mundo”<sup>7</sup>.

---

4 Dietmar Elger, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG., Colonia 1991, p. 183.

5 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 242.

6 Texto de carta fechada en Traunkirchen (Austria) el 20-7-1922, en Wassily Kandinsky / Arnold Schoenberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 77.

7 VV.AA., *Paris-Berlin 1900-1933*, Éditions du Centre Pompidou / Editions Gallimard, Paris 1992, p. 556. En el original: “En février de 1917, le peintre surréaliste Max Ernst et moi, nous étions sur le front, à un kilomètre l'un de l'autre, l'artilleur allemand Max Ernst bombardait les tranchées où, ..., je montais la garde. Trois ans après, nous étions les meilleurs amis du monde”.

El tema de la guerra, la muerte y todas sus secuelas planea sobre la obra expresionista, antes y después de producirse la confrontación; de la exaltación de los años precedentes se pasará al pesimismo de los posteriores, con el consiguiente compromiso político antibelicista, compromiso que ya habían adquirido con anterioridad intelectuales como Heinrich Mann o Hermann Hesse, con una preclara visión de lo que se avecinaba. Un falso sentido patriótico y la creencia en ser defensores de una civilización y una cultura había llevado a los alemanes a un conflicto que consideraron rápido de resolver y que se prolongó en un tiempo lleno de agonía. Los pacifistas se refugian en la neutral Suiza, pero sus razones también crean confrontación entre ellos, para unos “se trata de una oposición idealista, mesiánica y humanista, un rechazo de muertes inútiles”, para otros “de un rechazo general de la sociedad burguesa”<sup>8</sup>.

### 1.2.1 Dos ciudades: entre “puentes” y “jinetes”

La pasión de Kandinsky por los jinetes venía de lejos, asociada a la mitología caballerescas, a los cuentos y a las tradiciones rusas, y se dejaba sentir en sus obras desde el inicio de su vida artística, y un jinete, pintado de azul, un color que le seducía tanto como a Franz Marc, será la enseña de un conjunto de artistas que provenían de tres países diferentes; Rusia, Alemania y Francia.

En un primer momento, el grupo constituirá la *Neue Künstlervereinigung* (*Nueva Asociación de Artistas*) en la bávara Munich, pero el rechazo de una obra de Kandinsky, presentada para la celebración de la tercera exposición, traerá consigo la escisión de la agrupación, siendo abandonada por Kandinsky, por supuesto, Franz Marc y Gabriele Münter, que organizarán una exposición paralela que contará, también, con la presencia de Kubin, Schönberg, Pechstein y Le Fauconnier. Al grupo de escindidos se les conocerá por *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) y, pese a lo efímero de su existencia, tendrá amplia repercusión en el ambiente artístico del siglo, sobre todo por la influencia que tuvo sobre el movimiento expresionista alemán de la época. “Ni escuela ni movimiento, ..., sólo un corto episodio de la historia del arte del siglo XX”<sup>9</sup> y, sin embargo, capaces de servir de revulsivo de las conciencias artísticas. *El Jinete Azul* se crea en diciembre de 1911 y desaparece en mayo del año siguiente, sólo da tiempo a realizar una publicación y dos exposiciones.

La publicación será *El Jinete Azul*, y su historia comienza antes, incluso, de la formación del propio “grupo”<sup>10</sup>, en junio de 1911 Kandinsky comunica los primeros esbozos de un posible anuario a Franz Marc y propone un primer título *Die Kette* (*La Cadena*). Podría cuestionarse sí, en el fondo, no será este el primer eslabón de *Die Glasserne Kette* (*La Cadena de Crista*) creada por Bruno Taut unos años después.

---

8 *Ibidem*, p. 564. En el original: “..., il s’agit d’une opposition idéaliste, messianique et humaniste, un refus des morts inutiles ... d’un refus général de la société bourgeoise”.

9 Annette et Luc Vezin, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, Éditions Pierre Terrail, Paris 1991, p.9. En el original: “Ni école, ni mouvement, ..., n’est qu’un court épisode de l’histoire de l’art du XX<sup>e</sup> siècle”.

10 Kandinsky nunca consideró a *Der Blaue Reiter* como un grupo o una asociación; considerado el título de un libro, almanaque o anuario, Kandinsky y Marc se denominaban “redacción”. Para un estudio pormenorizado sobre la gestación del *Almanaque* véase Klaus Lankheit, “La historia del Almanaque”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, pp 235-272, y Annette et Luc Vezin, *op. cit.*.

Compendio de artículos sobre distintas artes forma parte de la cultura de la “obra de arte total” y, consecuentemente con lo que decían Kandinsky y Marc en el prólogo de *Der Blaue Reiter*: “La obra completa, llamada arte, no conoce pueblos ni fronteras, sino la humanidad”, la publicación acoge las firmas de autores de diversos países.

A la cabeza de todo el proyecto estarán Kandinsky y Franz Marc, el pintor de cuadros de animales representados en su medio natural, que ofrecen una sensación de total comunión con la naturaleza, simbolizando un estado de pureza primigenia; en sus obras, líneas, formas y colores equilibran la composición. Marc confiere características determinadas a los colores primarios: rojo, brutal y pesado, amarillo, delicado y sensual, azul, austero y espiritual. Pero también contarán con la ayuda inestimable de August Macke, cuyos personajes sin rostro pasean por paisajes bucólicos, dejándose atrapar por la naturaleza y sus criaturas, pero sin perder de vista la ciudad, cuyas calles son, igualmente, recorridas por sus personajes; su obra, rebosante de color, es un canto de rechazo al dolor y la muerte, que para él estaba tan cercana. Su amigo Marc escribirá a su muerte: “... bien sabemos que con la separación de sus armonías de color el arte alemán palidecerá en algunas series tonales y adquirirá un acorde opaco, seco”<sup>11</sup>.

La primera edición de *Der blaue Reiter* ve la luz en 1912, bajo los auspicios del editor Reinhard Piper, y la colaboración indispensable, a nivel económico, de Bernhard Koehler, industrial berlinés tío político de August Macke, también comprometido en la laboriosa gestación del proyecto. Comienza la publicación con tres artículos de Franz Marc, el primero, bajo el título “Bienes espirituales”, es un reflejo de la base ideológica de los dos amigos editores, los productos de la mente son rechazados por una sociedad que no ve en ellos la posibilidad de satisfacer sus ansias materiales, y más, cuando representan la apertura hacia nuevas formas de ver el mundo desde la interpretación personal interior, estableciendo, de esta forma, su relación con un pensamiento expresionista que dejaba traslucir el deseo de cambiar el mundo, “la utopía en su concepción del mundo. Reinstala al hombre en medio de la creación con objeto de que, según sus antojos y voluntad, pueda poblar de líneas el vacío, y de colores, de sonidos, de plantas, de animales, de Dios, de espacio y tiempo, de su propio Yo”<sup>12</sup>, el arte se veía englobado dentro de un universo de lucha, de acción, contra la sociedad maquinista en la que se asienta una burguesía deseosa de alcanzar la felicidad a través de ella; burguesía que vive en el centro de unas cada vez más grandes ciudades, pero que no quiere volver los ojos, ni encaminar sus pasos, hacía los extrarradios de las mismas donde se hacían, de forma inhumana, los obreros de las fábricas que constituyen la fuerza motriz de todo ese ensamblaje de máquinas. El arte expresionista es un arte de contenidos y de ideales, un expresionismo que Ivernel considera no un movimiento sino “la insurrección de una generación de jóvenes intelectuales, que quieren

11 Citado en Dietmar Elger, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Benedikt Taschen Verlag, Colonia 1991, p. 195.

12 Friedrich-Markus Hübner, “Der Expressionismus in Deutschland”, en Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 53.

dedicar la vida a su vocación creadora”<sup>13</sup>, mientras Bertold Brech dice: “Esta tendencia artística fue algo contradictorio, heterogéneo, confuso (incluso elevaba esto a principio) y preñado de protesta (sobre todo la de la impotencia)”<sup>14</sup>.

En el segundo artículo, Marc hace una defensa de aquellos *Wilden (Salvajes)* pertenecientes al *Die Brücke* de Dresde, a la *Nueva Secesión* berlinesa y a la *Nueva Asociación de Artistas* de Munich, como rebeldes portadores del nuevo germen espiritual. En Dresde, en 1905, había surgido el grupo *Die Brücke*, cuyo nombre puede verse como “metáfora de la provisionalidad de la condición humana”<sup>15</sup> tomando como referencia las teorías de Nietzsche, formado por Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, a los que, con posterioridad, se irán uniendo Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Müller; Los cuatro primeros miembros del grupo provenían del campo de la arquitectura, cuyo estudio habían abandonado para dedicarse a la pintura, al grabado y a cualquier otra técnica que les permitiera expresar sus ideas y, pese a su rechazo del Impresionismo y del *Jugendstil*, de los que criticaban su pura visualidad y decorativismo respectivamente, sus primeras obras presentaban una clara influencia de los dos estilos, pasando, posteriormente, a realizar trabajos en las que las figuras humanas se insertan dentro del paisaje, sea éste natural o urbano. El contacto con la naturaleza, a la que acuden como fuente de inspiración y necesidad de aislamiento, los retrotrae a un estado primitivo donde los cuerpos desnudos se funden con el paisaje.

Pese a su intento de comunicación con la naturaleza, el expresionismo está ligado a un cierto grado de misticismo, romanticismo y a la fantasía, recogiendo las ideas finiseculares de la singularidad sin despreciar el artificio. La unión con la naturaleza puede considerarse como un refugio frente a ella, sintiéndose amenazado por la misma, “el hombre primitivo ve sólo líneas, círculos, cuadrados, y siempre los ve en el plano”<sup>16</sup>, su capacidad de abstracción es motivada por el miedo provocado por la exuberancia natural, el hombre primitivo busca refugio en su mundo interior ante la imprevisibilidad del mundo exterior; “la creación artística se interpreta psicológicamente o, mejor dicho, psicoanalíticamente, como compensación de los sentimientos de angustia, que se colocan como última instancia de la relación humana con el mundo”<sup>17</sup>.

---

13 Philippe Ivernel, “Plus qu’un style un mouvement”, en VV.AA., *Expressionnisme Allemand*, número monográfico, Beaux Arts, Publications Nuit et Jour, Paris 1992, p.7. En el original: “... l’insurrection d’une generation de jeunes intellectuels, qui veulen rendre la vie à sa vocation créatrice”.

14 Bertold Brech, “El debate del expresionismo”, escrito alrededor de 1938, en *El compromiso en literatura y arte*, Ediciones Península, Barcelona 1984, p. 211.

15 Véase, Antonio Pizza, “Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la Glaskultur)”, prólogo de Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1998, p. 37.

16 Lionel Richard en *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 65.

17 José A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Editorial Anthropos, Barcelona 1989, p. 213.

Lo que diferencia al grupo de *Die Brücke* del que conformaban los integrantes de *El Jinete Azul* es que sus ideales comprendían una comunión total, incluso la existencia bajo el mismo techo, y quizás, esto puede haber sido, también, la causa de su separación cuando cada uno encuentra un lugar personal y diferente dentro de la sociedad. Un deseo de comunión con la naturaleza que les hace volver los ojos hacia las primitivas culturas africanas y, como no podía ser menos, hacia los artistas alemanes de la Edad Media; de ellos retoman las técnicas de los grabados en madera, en los que aparecen reflejadas las figuras humanas de rasgos angulosos que será una de las características por la que, con posterioridad, serán significados. La propia técnica induce a la acentuación de las formas esenciales y al uso del color según superficies planas; el artista se dejaba seducir por el trabajo sobre la propia base de madera en la que se esculpía la imagen que luego sería llevada al papel, pero no se dejaba arrastrar por la figuración espacial que de ello podría derivarse.

En estos artistas el empleo de la xilografía como técnica de representación supone una vinculación a la idea del artesanado medieval, y Kirchner lo expresa así: "... Cualquiera que se dedique a las artes gráficas seriamente y realice todas las fases del proceso con sus propias manos podrá sentir todavía la misteriosa fascinación que ejerció la invención del grabado en la Edad Media"<sup>18</sup>. Y es, precisamente, una "Xilografía alemana (siglo XV)" con la que se inicia el primer artículo de Marc; otros grabados, tanto alemanes como rusos, formarán parte de las imágenes con las que se ilustra *El Jinete Azul*; según se especifica en la nota correspondiente, esta xilografía había sido tomada del libro del historiador de arte Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, un Worringer que establece la asociación del Expresionismo con el Gótico dentro de la idea de arte espiritual, idea que lleva mucho más allá Splenger cuando dice que "Del alma gótica surgió el espíritu ciudadano, alter ego de la ciencia natural irreligiosa, ensombreciendo el sentimiento original del universo. Pero hoy, en el ocaso de la época científica, en el estadio del escepticismo victorioso, las nubes se disipan y el tranquilo paisaje matutino reaparece con perfecta claridad (...) cansada después de su esfuerzo, la ciencia occidental vuelve a su hogar espiritual"<sup>19</sup>. Hitchcock y Johnson también hacen mención del tema cuando comentan que "todavía en 1904 podía concebirse la arquitectura moderna principalmente como una especie de renacimiento del Gótico. No obstante, debe quedar claro que la relación entre el estilo moderno y el Gótico es ideológica no visual: es más una cuestión de principios que una cuestión práctica"<sup>20</sup>.

La admiración de Marc por los integrantes de *Die Brücke* no es compartida por Kandinsky, quién, en carta dirigida al primero, los califica de "hombres de gran talento, de una energía imponente, que siguen trabajando totalmente sobre fundamentos impresionistas,

18 Citado por Wolf-Dieter Dube en *Los expresionistas*, Ediciones Destino, Barcelona 1997, p. 28.

19 Citado en Paul Forman, *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica 1918-1927*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 74.

20 Henry-Russell Hitchcock / Philip Johnson, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba / Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Valencia 1984, p. 37.

y que se sirven de los nuevos descubrimientos sobre el color”<sup>21</sup>, y, analizando las imágenes de los cuadros dice: “¡En todos los trabajos que tengo aquí no veo ni rastro del uso (es decir, de la necesidad) de la forma que da el dibujo, por no hablar de la que da la composición!”<sup>22</sup>. Para Kandinsky las obras de *Die Brücke* merecían ser expuestas pero no “eternizarlas” en el “documento del arte contemporáneo” que para él iba a ser *Der Blaue Reiter*.

En el tercer artículo, Marc establece la relación entre una ilustración popular, de un cuento de los hermanos Grimm, y el cuadro *Lírico*, obra de Kandinsky de 1910, como ejemplo de dos épocas diferentes en las que aparecen reflejadas un sentimiento interior en la representación artística. Sobre los “Salvajes”, pero esta vez rusos, habla David Burliuk contraponiéndolos a los impresionistas, a los que tacha de “representantes del arte dulce y carentes de principios”; entre estos “salvajes”, creadores de un arte nuevo, menciona a Larionov, Goncharova, Kandinsky, Jawlensky o Werefkin.

En pleno proceso de diseño del proyecto editorial, desde Murnau, el uno de noviembre de 1911, Kandinsky escribe a Marc diciéndole: “Los teósofos deben ser mencionados breve y fuertemente (a ser posible, estadísticamente)”<sup>23</sup>, al final la teosofía no formará parte del relato de ninguno de los artículos. El tema lo había tocado el propio Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* cuando habla de la *Sociedad Teosófica* “constituída por logias que intentan aproximarse, por el camino del conocimiento interior, a los problemas del espíritu”<sup>24</sup>, haciendo referencia a Helena P. Blawatzky y las tradiciones místicas que recoge de sus estancias en la India. Madame Blawatzky, como era conocida, había nacido en Rusia en 1831, autora de los libros, *Isis sin velo*, *La doctrina secreta* y *The Key to Theosophy*, aunaba espiritualidad eslava e influencias indias en su lucha por la prevalencia de lo espiritual frente a lo material. La *Sociedad Teosófica*, nacida en Nueva York en 1875, pretendía la reconciliación de todas las religiones y sus teorías “se fundaban en una concepción neoplatónica de la realidad, según la cual más allá de las apariencias sensibles y cambiantes se encontraba la verdadera realidad, eterna y única, a la que el hambre ascendería tras un proceso de purificación, interiorización y espiritualización”<sup>25</sup>.

La Teosofía fundía doctrinas cosmológico-místicas con el hinduismo y el budismo, considerando que “la salvación no se alcanzaba por medio de la fe o las obras, sino mediante el conocimiento y la voluntad”<sup>26</sup>. Introducida en Alemania en 1897, cinco años después, el cargo de presidente de la sección de este país recae en Rudolf Steiner, hombre de amplios conocimientos,

---

21 Vasili Kandinsky / Franz Marc, *Correspondencia*, editor: Klaus Lankheit, prólogo a la edición española: Francisco Calvo Serraller, Editorial Síntesis, Madrid 2004, p. 156.

22 *Ibidem*.

23 Vasili Kandinsky / Franz Marc, *Correspondencia*, editor: Klaus Lankheit, prólogo a la edición española: Francisco Calvo Serraller, Editorial Síntesis, Madrid 2004, p. 73.

24 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 39.

25 Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo Holandés “De Stijl”*, Ediciones Akal, Madrid 1997, p. 101.

26 John W. Burrow, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Editorial Crítica, Barcelona 2001, p. 302.

entre sus actividades desarrollaba cuestiones matemáticas, filosóficas o filológicas, que acaba desligándose de la *Sociedad Teosófica* para fundar la *Sociedad Antroposófica*, en un intento de alejarse de las influencias orientalista y afianzarse en el misticismo cristiano. De formación autodidacta, Steiner trabaja en el campo de la arquitectura concibiendo el edificio como ser vivo que impulsa en el hombre que penetra en él “estímulos que incidían sobre el alma gracias a la contemplación y a la experiencia de las formas físicas” dando “lugar a formas de pensamiento de las que dependía la transición a esas esencias espirituales”<sup>27</sup>. A Steiner le sucederá en la dirección de la sección alemana de la *Sociedad Teosófica* el holandés Mathieu Lauweriks que “consideraba la obra arquitectónica como un símbolo de una armonía que no se experimentaba mediante la percepción sensorial sino mediante una fenomenología espiritual”, para él “el arte era una religión que se hacía perceptible a los sentidos”<sup>28</sup>.

Los deseos de Kandinsky en relación con la Teosofía no llegaron a cumplirse, pero la música gozará de un amplio espacio dentro de *El Jinete azul*, con artículos de Arnold Schönberg, Thomas von Hartmann, Leonidas Sabaneiev y de Nikolai Kulbin, unos textos que enlazan la música con las otras artes.

En “La relación con el texto” deja Schönberg constancia de su visión de la música como un arte puro que no necesita apoyarse en otros para su entendimiento, él que tanta música compuso para textos ya existentes, reivindica la independencia de ésta con respecto a la poesía y establece la comprensión que puede producirse sin necesidad de conocer el contenido del texto poético, siendo consciente de la esencia interna de la composición, habla del fragmento como portador de la idea, “si uno escucha un verso de un poema, un compás de una pieza de música, le será posible comprender el todo”<sup>29</sup>, de la obra de arte como “organismo perfecto” en el que cada parte contribuye al todo, donde lo más nimio de la composición es portador de la esencia.

Schönberg cita un pensamiento de Schopenhauer: “El compositor revela la esencia del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su sentido común no alcanza a comprender ...”<sup>30</sup>, un lenguaje que surge, igual que en Kandinsky, de su “necesidad interior”; en la música la forma se disuelve en sentimiento produciendo impresiones en el oyente que, en el caso de la música de Wagner, estimula “la imitación poética en la materia de otro arte”<sup>31</sup>, una música que impresiona a Kandinsky, al igual que la del propio Schönberg.

El músico reivindica la “empatía” entre la obra y quien la contempla o la escucha, un sentimiento de compenetración que va más allá de la necesidad de un análisis y de una síntesis, aunque ésta surja, “a posteriori”, por la necesidad de una comprensión razonada. La forma que

---

27 Wolfgang Pehnt, *La Arquitectura Expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975, p. 137.

28 *Ibidem*, p. 46.

29 Arnold Schönberg, “La relación con el texto”, en Wasily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, p. 71.

30 *Ibidem*, p. 67.

31 *Ibidem*, p. 68.

adquiere la obra, “lo exterior y lo material del objeto no es mucho más que un pretexto para plasmar su fantasía en colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico”<sup>32</sup>, dice Schönberg en relación con Kandinsky y Kokoschka; en esta idea, Schönberg corea las ideas que el propio Kandinsky recoge en “Sobre la cuestión de la forma”<sup>33</sup> donde reivindica la forma como “expresión exterior del contenido interior”.

El tema de la forma aparece, también, en el artículo de August Macke, “Las máscaras”<sup>34</sup>, donde da una visión del arte desde los sentidos, de cómo a partir de la percepción de todo lo que rodea al ser humano se llega a la generación de la forma, una forma “cargada de misterio”, “expresión de fuerzas misteriosas”, a través de las que se adivina “el «Dios invisible»”. La comprensión del “lenguaje de las formas” implica la desvelación del misterio, permitiendo al ser humano vivir, vida expresada a través de las formas, formas artísticas con las que se manifiesta “su vida interior”. Macke establece que la “empatía” con el mundo que le rodea conduce al artista a la generación de la obra, unas obras que adquieren diversas formas que “materializan silenciosamente ideas invisibles”.

De música también trata el artículo de Thomas von Hartmann, para quién, en todo arte, incluida la música, “cada medio que haya surgido de la necesidad interior es correcto”<sup>35</sup>, concertando su pensamiento con el de su amigo Kandinsky, sus palabras son como un eco de las del propio pintor; “medios de expresión” y “necesidad interior” deben aunarse. Y una contribución más a la publicación con la música como tema será la de Leónidas Sabaneiev, “Prometheus, de Skriabin”, donde, de nuevo, la idea de “obra de arte total” hace acto de presencia en el análisis de la obra del compositor ruso, personalidad a quién le une con Kandinsky su capacidad sinestésica, con la asociación de colores con acordes y tonalidades, citada por el propio pintor en *De lo espiritual en el arte*, y su afición por las teorías teosóficas. La música recorre toda la publicación, que finaliza con “Sonoridad amarilla” de Kandinsky y la transcripción de partituras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern, maestro y discípulos empeñados en rescatar “la esencia interior” del arte musical.

Los distintos textos de *El Jinete azul* dejan patente la similitud de ideas entre los distintos articulistas y los dos promotores del proyecto, singularmente con las de Kandinsky, que se encuentra estrechamente unido por lazos de amistad con algunos de ellos, quizás, precisamente por esa comunión de ideas.

El segundo libro de la Redacción de *Der Blaue Reiter* se puso inmediatamente en marcha, Marc se mostró más activo y ansioso que Kandinsky que, queriendo centrarse en sus obras se lo toma más pausadamente. En este volumen se pretendía aproximar “los métodos de trabajo y

---

32 Íbidem, p. 72.

33 Wassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, op. cit., pp. 131-176

34 August Macke, “Las máscaras”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, op. cit., pp. 61-66.

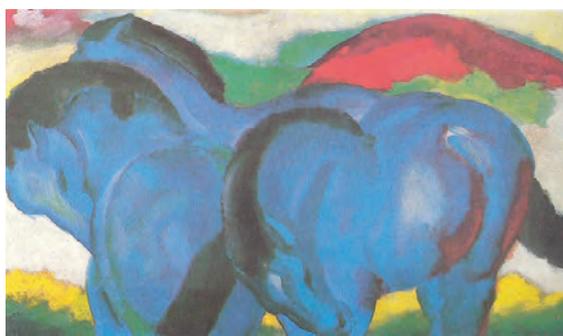
35 Thomas von Hartmann, “Sobre la anarquía en la música”, en Wassily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul*, op. cit., p. 93.

los fines del arte y de la ciencia”<sup>36</sup>, pero el público, según Marc, no estaba preparado, todavía, para seguirlos en su evolución, “el camino es aún demasiado inflexible y demasiado nuevo. No sabemos cuándo nos reuniremos para el segundo libro”<sup>37</sup>; la oportunidad no llegó a producirse, la muerte de Marc durante la guerra hará decir a Kandinsky que el proyecto de dos no podía ser continuado por uno solo.

La primera y segunda exposición de la Redacción de *Der Blaue Reiter* se celebran en diciembre de 1911 y en marzo de 1912, respectivamente; la primera en la Galería de Heinrich Thannhauser y la segunda en la Galería de Arte Goltz, ambas situadas en la ciudad de Munich. La primera exposición, preparada con premura, tendrá sólo dos semanas de duración pero mucho más tiempo de repercusión; los hermanos David y Vladimir Burliuk, Heinrich Campendonk, Schönberg, Macke, Delaunay, el Aduanero Rousseau, son algunos de los elegidos de un total de catorce artistas que demuestran el carácter heterogéneo del arte que se presentaba. Kandinsky muestra *Composición V*, el cuadro de la discordia que había propiciado la ruptura con la Asociación, *Improvisación 22 e Impresión II (Moscú)* [01]; Marc estará representado por *Los caballos azules* [02] y *La vaca amarilla* [03]. Una vez clausurada en Munich, la exposición recorrerá varias ciudades alemanas, Colonia, Berlín, Bremen, Hagen y Francfort.



01. Wassily Kandinsky, *Impresión II (Moscú)*, 1911.



02. Franz Marc, *Los caballos azules*, 1911.



03. Franz Marc, *La vaca amarilla*, 1911.

36 Citado en Annette et Luc Vezin, *op. cit.*, p.207/208. En el original: “... les méthodes de travail et les buts de l’art et de la science”.

37 Citado *Ibidem*, p. 209. En el original “... le chemin est encoré trop raide et trop nouveau. Nous ne savons pas quand nous nous réunirons pour le second livre”.

En el catálogo de presentación de la exposición, Marc sienta las premisas de actuación de *Der Blaue Reiter*: "... la necesidad de retornar con intensidad a la Naturaleza interior y renunciar, consecuentemente, a todo embellecimiento de las formas exteriores de la Naturaleza, ..., éstos son, en conjunto, los signos del Renacimiento interior. Mostrar los caracteres y las manifestaciones de esta transformación, hacer resaltar la continuidad de esta tendencia en relación con épocas pasadas, hacer aparecer los impulsos interiores en todas las formas que provocan una reacción íntima en el espectador, ese es el fin que *Der Blaue Reiter* se esforzará en alcanzar"<sup>38</sup>.

La segunda exposición, realizada en la galería de Hans Goltz, llevará por título "Negro y Blanco", toda una declaración de intenciones, los organizadores se proponían mostrar sólo obras sobre papel de pequeño y mediano formato, acuarelas, dibujos y grabados. Los miembros del *Brücke*, Nolde, Heckel, Mueller y Pechstein estarán presentes, pese a que Kandinsky no era, precisamente, un incondicional de sus obras, los rusos Larionov, Gontcharova y Malevich, venidos de Francia Braque, Picasso y Derain, un grupo de pintores denominado *Der Moderne Bund*, que, en palabras de Paul Klee, era "una asociación de artistas suizos que busca la expresión de sus personalidades en un terreno muy dilatado del arte, el terreno del Expresionismo"<sup>39</sup>, el propio Klee, Kandinsky, Marc, Münter, Macke y Albert Bloch, que, en conjunto, expondrán trescientas obras de un arte que los organizadores consideraban representativo del momento.

*Der Blaue Reiter* suponía la culminación de unas ideas de contenido espiritual que, habiendo nacido en el romanticismo, recorrían la historia pasando por Wagner, Nietzsche, Husserl o Bergson, y que también había recogido el libro de Worringer "Abstracción y naturaleza". Los miembros de *Der Blaue Reiter*, a semejanza del "superhombre" de Nietzsche, se consideraban portadores de un mensaje anunciador de una época de espiritualidad a través de sus escritos y de sus obras. Era la exaltación del alma frente a la pasión y la sensualidad de los cuerpos desnudos en plena naturaleza de sus contemporáneos de *Die Brücke*, la armonía de los colores frente al colorido vibrante; el color como evocador de movimiento y de ritmo en contraste con la forma quebrada y la arista viva.

### **I.2.2 Murnau: con la naturaleza alrededor**

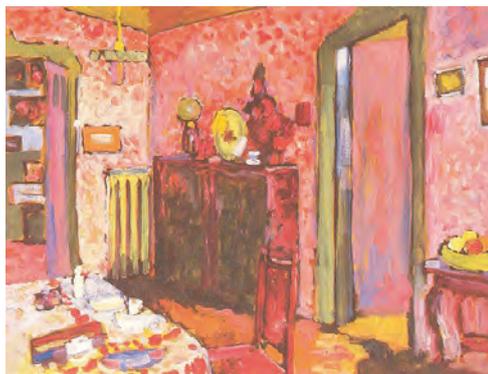
Kandinsky se enfrasca en la edición de *El Jinete azul* mientras vive en la Ainmillerstrasse, en el número 36, de Munich y pasa frecuentes temporadas en Murnau, donde Gabrielle Münter había adquirido una casa; de la vivienda de Munich realizará dos cuadros que representan el comedor y un dormitorio, el primero, *Interior (mi comedor)* (1909) [04], recoge una esquina

---

38 Franz Marc, "Propectus joint au catalogue de la première exposition du Blaue Reiter", en VV.AA., *Paris-Berlin 1900-1933*, Éditions du Centre George Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1992, p.151. En el original: "La Nécessité de se tourner avec intensité vers la Nature intérieure et de renoncer par conséquent à tout embellissement des formes extérieures de la Nature, ... tels sont, dans l'ensemble, les signes de la Renaissance intérieure. Montrer les caracteres et les manifestations de cette transformation, faire ressortir la continuité de cette tendance par rapport aux époques passées, faire apparaître les impulsions intérieures dans toutes les formes qui provoquent une réaction intime chez le spectateur, tel est le but que le Blaue Reiter s'efforcera d'atteindre".

39 Citado en Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid 1989, p. 234.

de la habitación en la que aparecen dos puertas guarnecidas con un arco conopial, una de las hojas, en la que se funden rojos y azules, no deja ver más allá de ella, tras el hueco de la otra, una estancia parece ser el estudio del pintor, donde múltiples cuadros cuelgan de la pared mientras otros se amontonan arrimados a ella, entre ambas se ve un aparador sobre el que están depositadas diversas piezas y un radiador de la calefacción; en el primer plano, la mesa, recubierta con un mantel sobre el que se apoyan unas pequeñas tazas con sus platillos, una silla y, tras ella, una mesita, pegada a la pared, en la que resalta un cuenco verde con diversas piezas de fruta; la pintura está resulta con pequeñas pinceladas que recubren todo el lienzo, efectuando un tratamiento diferenciado en las puertas donde la pincelada es amplia, en vertical, fundiendo los tonos de color, el conjunto da una sensación de luz rojiza, que cambia en la estancia que se entrevé. El efecto luminoso es diferente en *Dormitorio en la Ainmillerstrasse* (1909) [05], un guiño al holandés Van Gogh, donde la luz que penetra por la ventana, representada como si se tratase de una pequeña galería, inunda de color amarillo la estancia, dejando en sombra las paredes adyacentes, tratadas en tonos verde oscuro, la cama se apoya en el ángulo izquierdo, una de las paredes ya recoge la luz del sol y el verde se funde con el amarillo, la mesilla está en la zona oscura, azul casi negro es su color, la mesa, con mantel rojo, está dispuesta con la vajilla para el desayuno, una mesa de un solo pié que se abre para afanzarse en el suelo, suelo inundado de luz.



04. Wassily Kandinsky, *Interior (mi comedor)*, 1909.



05. Wassily Kandinsky, *Dormitorio en la Ainmillerstrasse*, 1909.

Extrañas resultan estas representaciones de interiores en el conjunto de la obra de unos años en donde prima el paisaje, paisajes de Murnau y sus alrededores, coloridos cuadros en los que Kandinsky deja ver un lugar que lo había enamorado, una población tranquila en la ribera del Staffelsee. El pueblo es recorrido de norte a sur por la *Obermarkt* que continúa con la *Untermarkt*, ambas, con su gran pendiente, aparecen en los cuadros de Kandinsky, de la primera pinta varias vista, una de ellas, *Murnau-Obermarkt* [06] ofrece un tramo de la calle visto desde arriba, situando en primer plano la pendiente de unas cubiertas de las que sobresalen las buhardillas, las edificaciones se van perdiendo en la lejanía abrumadas por las oscuras montañas que constituyen su entorno, Kandinsky trabaja con tonos verde oscuro en el primer término, las pinceladas siguen la trayectoria de la calle en colores verde, azul y rosa, un colorido que se muestra bien distinto en *Murnau-Obermarkt con montañas* [07] que recoge un momento del día de sol intenso que aclara los colores de los edificios de la parte izquierda

del cuadro y oscurece los de la derecha, las sombras de estos se proyectan sobre un vial donde predomina el amarillo matizado de verde claro y ocre y *Murnau-Casas en Obermarkt* [08], cuadro que recoge un pequeño tramo de la calle desde una perpendicular donde estaba situado el alojamiento que ocupó el pintor durante el verano de 1908, los colores son sombríos, azules oscuros y violetas se imponen en un primer plano en la sombra que parece derivarse del árbol que, desde el jardín situado a la izquierda, deja caer su copa hacia la calle, la fachadas de las casas que aparecen al fondo dan una nota de color con sus amarillos y azules cálidos.

Kandinsky parece mostrarse interesado por el juego de luces y sombras que se proyectan en las calles y realiza varios cuadros en los que aparecen claramente diferencias las distintas áreas, en *Murnau-Casas* (1908) [09] el blanco luminoso de las superficies bañadas por el sol contrasta con los tonos fríos con los que representa las áreas protegidas del mismo en las que se funden azules y morados, un cromatismo que aparece, también, en *Murnau-Calle* (1908) [10], aunque aquí se recoge una secuencia lineal de viviendas en las que las fachadas se diferencian con distintos colores, pero, en ambos cuadros, es el primer plano el que se muestra en sombras frente al intenso sol que da sobre los planos más alejados

El amarillo resalta como color central en *Murnau - Patio del castillo* (1908) [11], un cuadro en el que domina la gran construcción con su hastial triangular de remate recortado situada en el centro del pueblo, frente a los tonos más oscuros con los que representa la zona situada a la izquierda de la imagen, destacando el rojo que se refleja en la parte derecha en la cubierta del edificio representado.

Durante sus estancias en Murnau, los paseos se convierten para Kandinsky en una actividad cotidiana, paseos andando o en bicicleta, como le cuenta él mismo al amigo Marc, que residía en Sindelsdorf, a pocos kilómetros hacia el noreste: "(...) Ya vuelve a salir el sol y echo esta carta. El objeto de la misma es decirle que tengo la intención de ir a verle mañana a las 4, en bici o a pie (...)";<sup>40</sup> paseos que le reportan motivos para la realización de sus cuadros, en unos es la cambiante naturaleza de las estaciones del año la que aparece reflejada con su variable colorido y donde los árboles toman protagonismo, en *Estudio para otoño cerca de Oberau* (1908) [12] un camino serpentea entre verdes prados con árboles a su vera, en los que las hojas se convierten en pinceladas multicolores que constituyen un fondo tras del cual se destaca el azul profundo de las montañas con una ladera más clara en la que parecen incidir los pocos rayos de un sol que vuelve rojo el cielo tras los altos picos. Azules son, también, las cadenas montañosas que sirven de fondo a *Otoño en Murnau* (1908) [13] en el que el camino desciende en suave pendiente desde un primer plano donde destaca un árbol de denso follaje en tonos rojos y naranjas fundidos en azul, la sombra desciende desde su base por el prado entre verde y amarillo, la secuencia de árboles que bordea la ruta se difuminan en la lejanía en forma y color, aunque, tras ellos, reluce un caserío multicolor. *Otoño en Baviera* (1908) [14] presenta un paisaje más urbanizado, posiblemente cercano al pueblo, con un camino recto que conduce a un caserío que se deja entrever entre el arbolado con la torre de la iglesia, a un lado,

---

40 Carta de Wassily Kandinsky a Franz Marc de mayo de 1911, en Vasili Kandinsky / Franz Marc, *Correspondencia*, op. cit., p. 49.



06. Wassily Kandinsky, *Murnau-Obermarkt*, 1908.



07. Wassily Kandinsky, *Murnau-Obermarkt con montañas*, 1908.



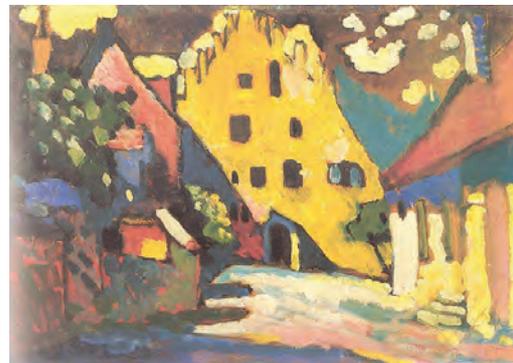
08. Wassily Kandinsky, *Murnau-Casas en Obermarkt*, 1908.



09. Wassily Kandinsky, *Murnau-Casas*, 1908.



10. Wassily Kandinsky, *Murnau-Calle*, 1908.



11. Wassily Kandinsky, *Murnau-Patio del Castillo I*, 1908.



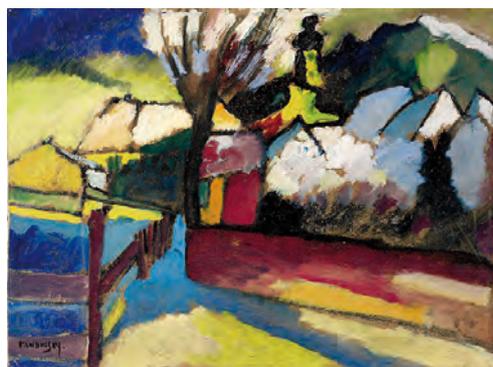
12. Wassily Kandinsky, *Estudio para otoño cerca de Oberau*, 1908.



13. Wassily Kandinsky, *Otoño en Murnau*, 1908.



14. Wassily Kandinsky, *Otoño en Baviera*, 1908.



15. Wassily Kandinsky, *Paisaje de otoño con árbol*, 1910.



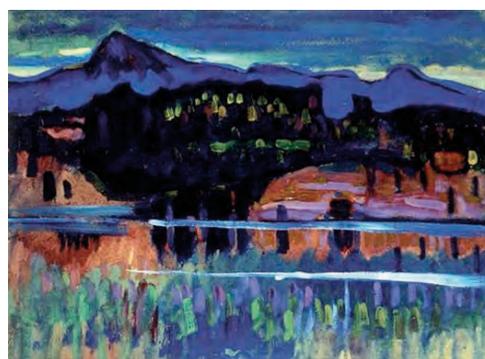
16. Wassily Kandinsky, *Estudio para Otoño I*, 1910.



17. Wassily Kandinsky, *Paisaje de invierno I*, 1909.



18. Wassily Kandinsky, *Árboles en flor en Lana I*, 1908.



19. Wassily Kandinsky, *Murnau-Staffelsee I*, 1908.



20. Wassily Kandinsky, *Murnau-Staffelsee III*, 1908.



21. Wassily Kandinsky, *Murnau-Con casa azul*, 1908.

la secuencia de troncos, con sus copas arboladas en rojos, proyectan su sombra sobre la tierra, al otro, la verde amarilla masa arbórea se protege tras un muro en el que la luz del sol proyecta colores azules y rosas. Dos años más tarde, la representación del paisaje ha evolucionado, en *Paisaje de otoño con árbol* (1910) [15], aunque se conserva un cierto efecto perspectivo, las masas de color se hacen más compactas, las pinceladas se funden para obtener planos continuos, casas e iglesia se intuyen, se trazan líneas que delimitan ciertos volúmenes pero el color le gana la partida a la forma; la transformación es total en *Estudio para otoño I* (1910) [16], se percibe el pueblo entre colinas pero la forma se ha, prácticamente, diluido, las manchas de color hacen vibrar la visión del observador que completa la visión del pintor en su imaginación.

El invierno asoma en varios lienzos, el blanco de la nieve juega un papel primordial, pero no es un blanco puro sino que refleja sobre él todo un mundo de color; en *Paisaje de invierno I* (1909) [17] los árboles, a la vera del camino, se muestran desnudos, líneas negras, sutiles, que se afinan en las ramas, dan una idea de desprotección inmersos en una luz glauca, con sus tonos amarillos, verdes, azules, rosas que hacen vibrar el ambiente en pequeñas pinceladas; una casa amarilla, reluciente, centra la composición, los tonos más oscuros recorren las laderas de las montañas y una arboleda que descuelga en el extremo superior derecho de la imagen.

El verano y la primavera son estaciones que para Kandinsky no parecen resultar demasiado atractivas dado que son contados los cuadros en los que aparecen reflejadas, aunque algunas de las imágenes remiten a ellas como *Árboles en flor en Lana I* (1908) [18]; Lana, población del Tirol austríaco había sido visitado por Kandinsky y Gabriele Münter en la primavera de 1908 y tres cuadros hacen referencia a ello con sus títulos, *Lana* presenta una imagen de la población entre montañas y *Árboles en flor en Lana I y II* muestran el efecto que sobre la vegetación tiene la estación en la que todo brota, las pinceladas de color dan idea de ese florecimiento.

El lago será un referente más que se muestra desde diferentes puntos de vista, en 1908 realizará Kandinsky tres cuadros con esta temática, pero muy diferentes entre sí, en *Murnau-Staffelsee I* [19] las riberas se reflejan en una tranquila lámina de agua en la que una línea blanca parece señalar los últimos rayos de luz, un paisaje de anochecer con una potente mancha oscura con alguna pincelada luminosa y, tras ella, las azules montañas permanecen serenas en su altitud. En *Murnau-Staffelsee III* [20] el lago se aprecia desde la lejanía, la imagen, en tonos oscuros, salvo el amarillo del campo del primer término y las pinceladas rojas que delimitan los faldones de las cubiertas de las casas que se levantan en las cercanías, muestra un paisaje sereno de agua, prados y montañas que bordean el entorno representado; los tonos azules predominan en la mitad superior del cuadro, manchas oscuras representan los volúmenes de la secuencia de árboles que da paso al valle, en el cielo se funden blancos, azules y rosas.

Los caseríos son un motivo más de inspiración, en *Murnau-Con casa azul* (1908) [21] el color se impone ante unas edificaciones que se diluyen en medio de pinceladas que se funden, en las dos casas del fondo Kandinsky destaca los huecos con tonos oscuros y remarca el contorno, la masa vegetal las oculta en parte, la imagen muestra dos zonas claramente diferenciadas, en la de la derecha la casa azul domina, manchas de distintos colores conforman el vallado que la delimita y, al fondo, las nubes blancas, moteadas de rosa, se encienden orladas por trazos amarillo ocre; en *Murnau-Paisaje con tronco de árbol* (1909) [22] el conjunto de casas es el

fondo de un paisaje en el que, como su propio título indica, el árbol del primer plano cobra protagonismo con la mezcla de colores que definen su tronco y que establece la separación visual entre el conjunto del caserío, con su gran variedad de rojos en las cubiertas y la iglesia que emerge, arriba, a la derecha, refulgiendo sobre un fondo rojo anaranjado. *Cuadro con casas* (1909) [23] muestra una extraña perspectiva, una vista desde lo alto de una hilera de viviendas con tejados a dos aguas se alejan de un primer plano dominado por un prado en el que un personaje, de ropaje naranja, parece reflexionar, o estar en actitud de adoración, con la cabeza gacha orlada de un halo azul; se está ante un cuadro tremendamente colorista en el que, a la derecha se descubre, sobre franjas de colores variopintos que van trazando una ladera, una ciudadela que retrotrae a aquellos paisajes de la amada Rusia.

En *Casas sobre una colina* (1909) [24] pinceladas amarillas, verde claro, ocre y naranjas, con toques de negro, se oponen al lado oscuro del verdinegro, rojos y azules; como en una sucesión de piedras, la colina está bordeada por pinceladas en las que predomina el rosa y que dan paso a las masas construidas, el sol incide en las fachadas amarillo verdosas y, la masa oscura deja sentir, también, su latido en los edificios que engloba hasta convertirse en azul y volver al rosa entre el sol y la sombra, las montañas parecen acosar, tras sus espaldas, al conjunto de todas las edificaciones que bordean la colina. En otras ocasiones, son las casas aisladas lo que llama la atención del pintor, en *Murnau-Paisaje con casa verde* (1909), del que realiza un estudio previo [25], el cuadro transmite una cierta serenidad, cada elemento del paisaje parece ocupar un sitio claramente definido, el gran árbol que oculta parte de la edificación señala una verticalidad que se rompe en los pequeños arbolillos situados en el prado a la derecha, cuyos troncos y copas parecen rendir tributo al grande con su inclinación hacia él, pinceladas verticales en tonos rosas conforman una especie de valla que separa los ámbitos del camino y del campo, el primero trabajado en amarillo y ocre con dos grandes manchas, una verde y otra azul, matizada de rojo, como sombras arrojadas sobre la vía de comunicación terrosa, en el fondo, las figuras pueden ser representación de casas o colinas de montañas, o ambas, fundidas en formas y colores.

Lo más próximo también resulta atractivo para plasmar sobre el lienzo, y Kandinsky ofrece dos interpretaciones del jardín que rodea la casa donde vive, en *Murnau-El jardín I* (1910) [26] conviven dos mundos, el del jardín privado, mundo cercano, donde se combinan las líneas rectas de la construcción situada a la izquierda de la imagen con las pinceladas de color que dan idea de la vegetación con flores a la derecha, y, al fondo, en un mundo que parece girar, el pueblo, donde destaca una construcción de fachada amarilla y cubierta azul, el castillo, y la iglesia con su torre de cúpula abullonada. *Murnau-El jardín II* (1910) [27] muestra una explosión de color en primer término, todos los colores de un mundo en flor y, al fondo, en un horizonte inclinado, las casas de Murnau muestran sus fachadas, en tonos rosas bajo un cielo de azules teñido de nubes blancas con pinceladas rojas y amarillas, la tierra gira alrededor de la naturaleza.

Las torres de las iglesias son un referente en el paisaje, y Kandinsky las recoge de forma profusa en sus obras a lo largo de este periodo ligado a Murnau, de manera que se puede apreciar la evolución que va produciéndose en su pintura con unas imágenes más realistas que van, poco a poco, diluyéndose en manchas de color. En *Murnau-Paisaje con torre* (1908) [28],



22. Wassily Kandinsky, *Murnau-Paisaje con tronco de árbol*, 1909.



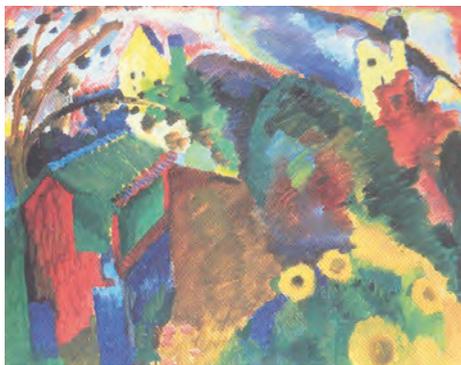
23. Wassily Kandinsky, *Cuadro con casas*, 1909.



24. Wassily Kandinsky, *Casas sobre una colina*, 1909.



25. Wassily Kandinsky, *Estudio para Murnau-Paisaje con casa verde*, 1908.



26. Wassily Kandinsky, *Murnau-El jardín I*, 1910.



27. Wassily Kandinsky, *Murnau-El jardín II*, 1910.



28. Wassily Kandinsky, *Murnau-Paisaje con torre*, 1908.



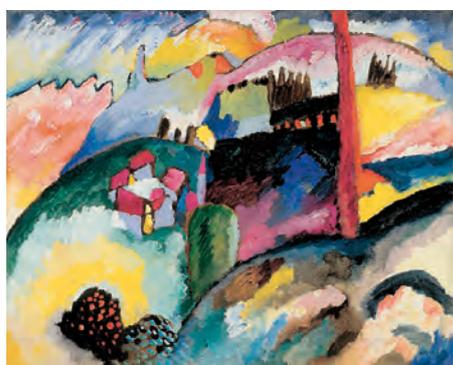
29. Wassily Kandinsky, *Murnau-Lindenburg (Paisaje con torre)*, 1908.



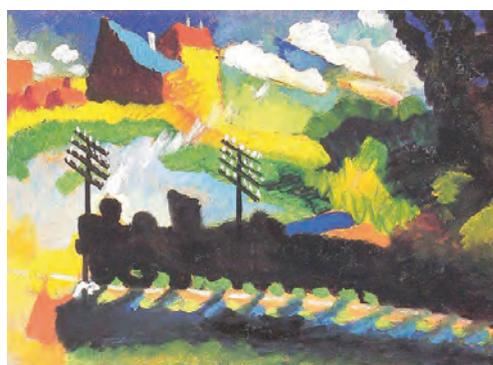
30. Wassily Kandinsky, Estudio para *Murnau-Paisaje con iglesia I*, 1909.



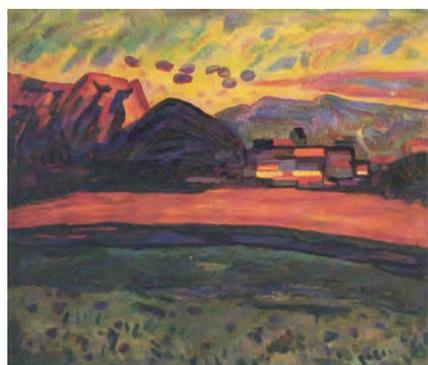
31. Wassily Kandinsky, *Murnau-Con iglesia II*, 1910.



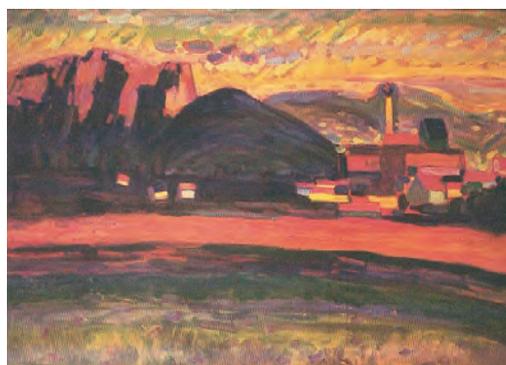
32. Wassily Kandinsky, *Paisaje con chimenea de fábrica*, 1910.



33. Wassily Kandinsky, *Murnau-Vista con vía férrea y castillo*, 1909.



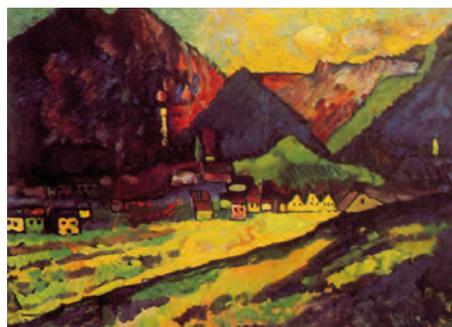
34. Wassily Kandinsky, *Paisaje con montañas*, 1908.



35. Wassily Kandinsky, *Altas montañas bávaras con pueblo*, 1908.



36. Wassily Kandinsky, Estudio para *Paisaje de montaña con un pueblo II*, 1908.

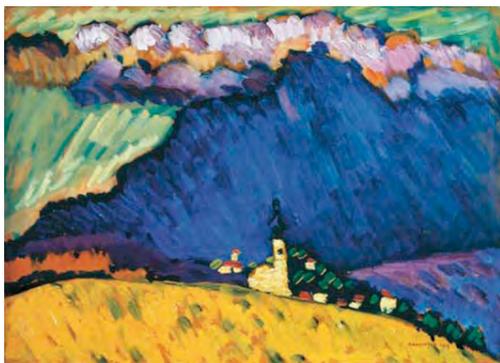


37. Wassily Kandinsky, *Paisaje de montaña con pueblo II*, 1909.

salvo el primer plano, de prados en amarillo y rojo, los tonos son oscuros, de día de tormenta o de atardecer, con un cielo azul teñido de pinceladas negras que dan volumen a las masas arbóreas que acosan a la iglesia, que parece esconderse detrás de ellas, aunque los últimos rayos de sol inciden sobre su torre haciéndola resaltar en la esquina izquierda de la imagen, nubes blancas, como trozos de algodón, sobrevuelan entre el cielo y la tierra; la torre de la iglesia es el elemento vertical que destaca en *Murnau-Lindenburg (Paisaje con torre)* (1908) [29], donde las pinceladas, pequeñas, resultan más evidentes y se van estableciendo distintos planos creando un efecto perspectivo con colores más brillantes en el primer plano y más opacos a lo lejos, el azul sirve de fondo a las construcciones situadas sobre una colina de amarillos. *Estudio para Murnau-Paisaje con iglesia I* (1909) [30] presenta la iglesia emergiendo entre casas de tejados rojos, la cadena de nubes conduce la vista hacia ella, los tonos de amarillo destacan entre verdes, azules y rojos, se distinguen pinceladas sueltas, pero se trabaja, también, con manchas de color, manchas en las que se diluye el paisaje en *Murnau-Con Iglesia I* (1910) y *Murnau-Con iglesia II* (1910) [31], donde las pinceladas siguen una directriz diagonal, casas e iglesia se esquematizan, pierden su carácter real para perderse entre las montañas, aunque Kandinsky bordea las formas con trazo negro, todavía no estaba dispuesto a abandonar de todo las referencias formales. La torre se convierte en otro tipo de símbolo en *Paisaje con chimenea de fábrica* (1910) [32], son los nuevos tiempos y si, hasta ese momento, las iglesias eran el referente vertical en el paisaje, a partir de ahora, cada vez más, las fabricas, con sus altas chimeneas, surgirán por doquier variando la fisonomía del panorama, aunque Kandinsky lo presenta aquí idealizado, entre colinas de sueño.

Otro símbolo de los nuevos tiempos, de las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad, era el ferrocarril y Kandinsky lo inserta en el paisaje como un elemento más de la vida cotidiana; en *Murnau-Vista con vía férrea* (1909) [33] el tren pone la nota de color negro en una imagen de amplio colorido, con amarillos y verdes en los campos con pinceladas naranjas, y donde el castillo se deja ver en lo alto con cubiertas en rojo y un azul que parece reflejar el de un cielo lleno de nubes blanquecinas; la locomotora arrastra los vagones que dejan pasar entre los huecos de sus ruedas una luz de sol que proyecta rayos azules producidos por el vapor que exhala el monstruo de hierro, las dos torres eléctricas que bordean las vías representan otro símbolo de la evolución científica.

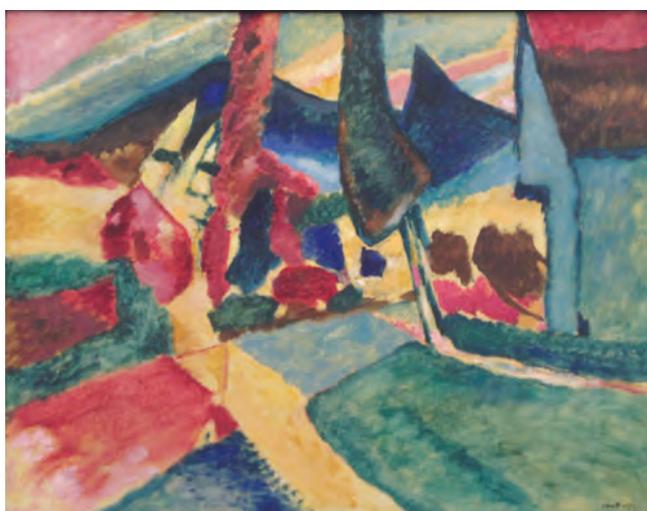
Murnau, situado en las estribaciones alpinas bávaras, se encuentra rodeado de montañas y el pintor las refleja de forma profusa en sus cuadros; *Paisaje con montañas* [34] y *Altas montañas bávaras con pueblo* [35], ambas de 1908, son unas obras de factura muy similar que parecen estar ejecutadas desde un mismo punto de vista pero variando los edificios que aparecen en ellos, en la primera, el caserío forma un todo compacto de franjas horizontales, de diferentes colores, bordeadas de líneas negras, en el segundo las casas parecen ir colonizando el territorio, diversificando sus formas, y se introduce un elemento vertical, la torre, que sirve como punto de referencia que desvía la atención de las montañas situadas a la izquierda, sirviendo de contrapeso a sus masas, en el cielo predominan las pinceladas amarillas y verdes, un cielo en que, las algodonosas nubes blancas de otros cuadros, son sustituidas por formas compactas, duras, casi parecen piedras que se han elevado de las altas cumbres.



38. Wassily Kandinsky, *Dünaberg*, 1909.



39. Wassily Kandinsky, *Estudio para paisaje (Dünaberg)*, 1910.



40. Wassily Kandinsky, *Paisaje con dos álamos*, 1912.

En *Estudio para Paisaje de montaña con un pueblo II* (1908) [36] las montañas a parecen como piezas rocosas desprovistas de vegetación, los tonos violetas y morados con los que están resueltas se oscurecen o resplandecen según la incidencia del sol, son el fondo que protege el pueblo de variado caserío, representado en formas geométricas, y en el que destaca, por su tamaño y por la verticalidad de su torre, la iglesia como elemento aglutinador, un cielo azul claro se eleva sobre las cumbres de las que se desgajan nubes rectangulares blancas, con pinceladas rosas, en primer plano, el prado, entre verdes y amarillos, antecede al conjunto de casas con su variado colorido. Las cumbres se elevan, casi amenazadoras, en *Paisaje de montaña con pueblo II* (1909) [37], que recuerda, en su configuración, al cuadro anterior por la disposición del pueblo respecto a su entorno, pero aquí se ha perdido la geometrización, las formas más abstractas, para retomar unas viviendas de pequeño tamaño envueltas en la sombra de las altas montañas, al igual que la iglesia, cuya torre se entrevé en el área donde inciden los rayos del sol, un sol cuya luz se diluye en el cielo entre tonos de verde y amarillo que se reflejan en las suaves colinas entre las que se desarrolla el pueblo, con sus luces y sus sombras.

En 1909, Kandinsky pinta *Dünaberg* [38], la montaña azul adquiere aquí formidables dimensiones, es el fondo que atenaza al pueblo pero que, al mismo tiempo, parece protegerlo de unas nubes que cabalgan sobre ella acercándose, a gran velocidad, deseosas de alcanzar lo

edificado, el hogar habitado, las viviendas que se apiñan en torno a la iglesia que destaca con su campanario vertical, una imagen que casi se podría definir como sumamente realista y que contrasta con *Estudio para paisaje (Dünaberg)* [39] que realiza un año más tarde, aquí las montañas parecen fluir entre las pinceladas que se funden, verdes bordeando amarillos, rojos difuminados con blanco, beis, suaves ocres, líneas negras conforman las geométricas formas de lo construido bajo un cielo de azules profundos que amenaza tormenta, nubes blancas que se vuelven rosas o de un rojo oscuro, presagio de rayos y truenos en la lontananza.

El *Paisaje con dos álamos* (1912) [40] trae, de nuevo, las picudas cumbres azules, que rivalizan, en su forma, con la imagen volumétrica, a la derecha, de una vivienda que se ha esencializado, se descubren caminos, recorridos, pero todo es, ya, difuso, el color se ha apropiado del cuadro en detrimento de la forma.

En los paisajes de Murnau se va viendo una evolución, desde aquellos más naturalistas donde se aprecian claramente las figuras que los conforman, aunque el colorido empleado, expresivo, dista mucho de ser realista, pasando por otros en los que el color difumina totalmente las formas hasta llegar a aquellos en los que color y forma se han convertido en tenues reflejos de cualquier realidad.

### I.2.3 Berlín, punto de encuentro

Los aires artísticos habían comenzado a removerse en Berlín en 1892 con la creación del *Grupo de los Once*, siendo la obra de un pintor extranjero, el noruego Edvard Munch, el revulsivo que actúe como desencadenante de esta renovación; seis años más tarde surgirá la *Secesión* berlinesa ligada, todavía, a corrientes impresionistas y simbolistas. La *Secesión* berlinesa se vería también desgajada, y se constituiría la *Nueva Secesión*, bajo la dirección de Max Pechstein, en un deseo de mayor libertad de creación y de exponer las obras que se integran dentro de un pensamiento más vanguardista; los pintores de *Die Brücke* se unirán a esta nueva asociación que, en su primera exposición, en la galería Macht, mostrará sus obras. Desde la primavera hasta el otoño de 1911 se puede ver en Berlín una exposición que, aparte de obras claramente impresionistas, reúne a un conjunto de pintores venidos de Francia, y que el catálogo engloba dentro del término “expresionistas”, se trataba de Braque, Derain, Vlaminck, Picasso y Dufy. La denominación se presta a confusiones, y las reseñas críticas de los periódicos alemanes consideraron que tal denominación estaba plenamente contrastada en el país de origen; la denominación se aplicará, también, a los pintores alemanes, extendiendo su influencia a la literatura, y así, el escritor Kurt Hiller dirá: “Somos expresionistas. Nos vuelve a interesar el contenido, el querer, la ética ...”<sup>41</sup>.

Pero no era sólo el ambiente artístico y cultural, sino la génesis urbanística de la propia ciudad la que estaba en periodo de cambio, desde la propuesta de August Orth en 1871, en la que se pretendía un saneamiento de aquellos barrios donde se asentaba la mayor pobreza

---

41 Citado en, Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 11.

e indignancia, siendo, por tanto, focos de previsible subversión contra la sociedad burguesa, promoviendo un sistema de red viaria urbana en consonancia con una moderna ciudad industrial, o un concurso de proyectos, en 1887, para la construcción de edificios de viviendas y oficinas, en los nuevos ejes creados en el centro de la ciudad, y que se llevará a cabo en los años noventa con la inversión de capital público y privado.

Entre 1906 y 1910 se gestan las ideas de un concurso que tiene como fin la realización de un Plan general de ordenación urbana para el Gran Berlín<sup>42</sup>, con una superficie de actuación de dos mil kilómetros cuadrados; Plan que debe resolver todo el sistema de ejes de comunicación, el asentamiento de barrios residenciales, zonas comerciales e industriales, y preservar amplias zonas de bosques y prados, ordenar las vías fluviales, así como las redes de ferrocarril, urbano y nacional; el primer premio será para Hermann Jansen [41], que desarrollará su labor docente como profesor de urbanismo en la Technische Hochschule de Berlin-Charlottenburgo a partir de 1923.

Dos años antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial había llegado a Berlín Hans Scharoun, matriculándose en la Königlichen Technischen Hochschule para realizar los estudios de Arquitectura, y había encontrado, por casualidad, una galería de arte que le causó gran impresión, se trataba de la galería *Der Sturm*, dirigida por Herwarth Walden, lo que supuso para él trabar conocimiento con una nueva forma de ver el arte<sup>43</sup>; esto ocurría en el mes de octubre de 1912 y desde entonces seguiría con verdadero interés exposiciones, publicaciones y todos los eventos propiciados por el galerista.

Ese mismo año se había celebrado la primera exposición de la galería con obras de los *Fauves* franceses, Hodler, Kokoschka, Munch y una selección de la obra expuesta por la *Redacción* de *El Jinete Azul* en Colonia. A continuación colgarán sus cuadros los *Futuristas* italianos, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini y, Alfred Döblin, en una reseña de la exposición, hablará de que “el espacio en un cuadro futurista es diferente del espacio cartesiano y que el pintor no tiene dos dimensiones a su disposición, sino tantas como le permita su imaginación”<sup>44</sup>.

El apoyo con el que contaron los miembros de *El Jinete Azul*, sobre todo Kandinsky, por parte de Herwarth Walden fue decisivo para sus carreras artísticas, aunque, en el caso de Marc, fuera efímero, por su temprana muerte durante el desarrollo de la guerra. De la primera exposición del grupo en Berlín, le habla Kandinsky a Schönberg en una carta de primeros de marzo de 1912: “La redacción de *Der Sturm* prepara una exposición que promete ser

---

42 Sobre el Concurso del Gran Berlín, véase, Dieter Frick, “El concurs del Gran Berlín, 1910: Jansen, Brix/Genzmer, Möhring/Eberstadt/Petersen, Schmitz/Blum”, en VV.AA., *Visions urbaines. Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte*, catálogo de Exposición, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 21 junio-9 octubre 1994. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Sociedad Editorial Electa España, Barcelona / Madrid 1994, pp. 140-143.

43 El mismo Scharoun narra este episodio en el discurso inaugural de la exposición “Expressionismus-Literatur und Kunst 1910-1923”, pronunciado el 5 de febrero de 1961. Véase, Achim Wendschuh, *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 22, Berlin 1993, p. 41.

44 Peter Selz, *op. cit.*, p. 282.



41. Hermann Jansen, Plano del concurso del.  
"Gran Berlín", 1910.



42. Wassily Kandinsky, *Cuadro con forma blanca*, 1913.

fantástica (franceses, Hodler, Munch, Kokoschka) y ha invitado corporativamente a nuestra exposición...<sup>45</sup>; el primero pide al músico que contribuya con sus cuadros, remitiéndoselos a Walden, el galerista que se había mostrado inmisericorde en sus críticas al compositor dos años antes con motivo de la representación de la obra *Pelleas y Melisande* en la *Sociedad para amigos de la Música* en Berlín; y, más tarde, en una misiva de Gabrielle Münter, ésta le expone su "curiosidad por saber cómo nos va a ir allí"<sup>46</sup>.

Después de la primera exposición de *El Jinete Azul*, Walden, impresionado por las obras de Kandinsky, le invita para que realice una individual en la galería; en ella se presentan obras realizadas entre 1902 y 1912; la exposición se acompaña de un catálogo en el que se recogen los textos de Kandinsky y, al mismo tiempo, se publican seis xilografías realizadas por el artista entre 1906 y 1910.

Un año después, en octubre de 1913, Walden crea el *Erster Deutscher Herbstsalon (Primer Salón de Otoño Alemán)*, exposición internacional que se celebra en *Der Sturm* y en la que participan artistas de doce países, artistas que representan a todas las vanguardias y a los que pertenecían las algo más de trescientas obras expuestas. El *Salón* pretendía ser una réplica, pero con mayor repercusión, de la *Sonderbund*, inaugurada el año anterior en Colonia, y Walden es apoyado en la conformación de la misma por Kandinsky, Marc, Macke y Bernhard Koehler; se ve, pues, la influencia de los miembros de *El Jinete Azul* en la configuración de la muestra. Kandinsky, entre otras, mostrará *Improvisación 31*, *Composición VI*, *Cuadro con borde blanco* y *Cuadro con forma blanca* [42]. Paralelamente se celebran conferencias en las que intervienen Guillaume Apollinaire, Marinetti o Adolf Behne.

45 Wassily Kandinsky / Arnold Schönberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 47.

46 *Ibidem*, p. 51.

Después del *Salón de Otoño*, Walden muestra en la galería parte de los cuadros expuestos en la segunda exposición realizada en Munich por el grupo vinculado a *El Jinete Azul*, y a la que dará el título de “El círculo de amigos de *El Jinete Azul*”, y, al mismo tiempo, prepara una publicación con 67 obras de Kandinsky cuya impresión quedará paralizada con el estallido de la guerra en 1914.

Herwarth Walden<sup>47</sup> había creado, en 1910, la revista *Der Sturm*, dentro de la línea vanguardista que pregonaba la posibilidad de una síntesis entre las diversas ramas del arte, y que estudiaba los movimientos artísticos que se estaban produciendo en el momento, sin dejar de lado los artículos de reflexión estética. Todas las figuras relevantes del mundo cultural vanguardista colaborarán en la revista; ésta servirá de fuente de información de los trabajos de las diferentes vanguardias europeas, entre las que el editor no hacía diferencias, especialmente del movimiento expresionista y, particularmente, apoyará de forma manifiesta la labor artística de Kandinsky. La revista aparecerá de forma regular hasta después de la guerra, cuando su periodicidad se discontinúa aunque siga editándose hasta 1932.

Uno de los primeros colaboradores será Oskar Kokoschka, pintor de origen checo, residente en Viena, donde se había formado en la Escuela de Artes y Oficios; relacionado con Karl Kraus, que escribirá el primer artículo de la nueva publicación, su primera colaboración gráfica para *Der Sturm* será, precisamente, una caricatura del escritor vienés. Publicará, también, su obra teatral *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Asesino, esperanza de las mujeres*), así como las ilustraciones de la misma. Las obras de Kokoschka serán de las primeras expuestas en la galería de Walden, al igual que las de los futuristas italianos.

Los miembros de *Die Brücke* serán, también, colaboradores habituales de *Der Sturm*, y la publicidad del Instituto *MUIM* (*Moderner Unterricht in Malerei*), fundado por Kirchner y Pechstein y promotor de cursos de pintura, escultura, grabado y pintura en relación con la arquitectura, aparecerá en ella.

En las páginas de la revista se recogen artículos e ilustraciones de Kandinsky; en el número 129, de octubre de 1912, aparece “Über Kunstverstehen” (“Sobre la comprensión del arte”), ilustrado con grabados en madera del propio artista y donde se reflexiona sobre la aparente rapidez con la que los críticos, concedores y aficionados se sumergen en un arte recién nacido como si fuesen grandes especialistas del mismo y tratan de explicar con palabras una obra que, en tanto “obra de arte es el espíritu que, a través de la forma, habla, se manifiesta, ejerce una influencia fecunda”<sup>48</sup>. Al año siguiente, en septiembre, aparecerá “Malerei als reine Kunst” (“La pintura como arte puro”<sup>49</sup>), dividido en tres apartados: Contenido y forma,

---

47 Herwarth Walden, cuyo verdadero nombre era Georg Lewin, tenía estudios musicales y estuvo casado, hasta 1912, con la poetisa Else Lasker-Schüler, con la que frecuentaba los círculos bohemios de Berlín; convertido en crítico y animador cultural participa en la revista *Der neue Weg*.

48 Wassily Kandinsky, “De la comprensión de l’art”, en *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermenn, Paris 1974, p. 189. En el original: “L’oeuvre d’art est l’esprit qui, à travers la forme, parle, se manifeste, exerce une influence féconde”.

49 “La pintura como arte puro”, en Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, pp. 41-49.

Naturaleza y Pintura; en el primero señalaba Kandinsky que “el elemento interior de la obra es su contenido”<sup>50</sup> que debe materializarse en una forma para ser transmitido, por tanto, ambos están indisolublemente unidos, y la segunda no existe sin el primero, la obra en su conjunto se transforma en cuadro a través de un sometimiento a la ley de la construcción, que es la misma de la obra natural, en la obra se produce un crecimiento siguiendo un proceso lógico de creación. La pintura alcanza su “meta” cuando deja de servir a consideraciones prácticas, convirtiéndose en “arte puro”, “en pintura de composición” que surge de un proceso constructivo nacido a partir de un contenido espiritual.

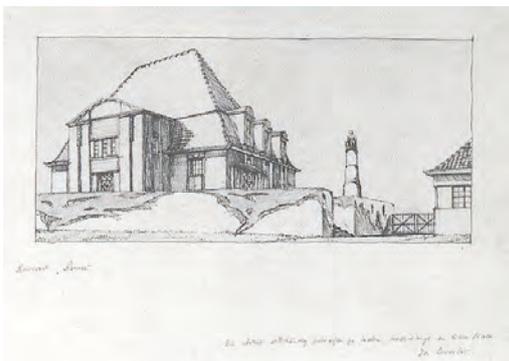
En ese mismo año de 1913, en el número 144-145, aparecerá la traducción, realizada por Paul Klee, del estudio de Robert Delaunay “Über das Licht”, propiciada por Franz Marc, amigo del pintor francés, al que había visitado, en compañía de Macke, en París, y que les había devuelto la visita acompañado de Guillaume Apollinaire. Delaunay había participado en la primera exposición de *El Jinete Azul* y en la galería *Der Sturm*; sus cuadros, que constituyen “un conjunto orgánico de colores” juegan con la impresión que producen éstos en el ojo, “los colores no reproducen la luz, es la visión activada por los colores que se transforma en un equivalente de la luz, de la luz en todos los sentidos del término”, y “tal experiencia de la luz es al mismo tiempo la experiencia de una realidad universal”<sup>51</sup>. En su estudio, Delaunay establece el Impresionismo como primer movimiento pictórico que recoge la aparición de la luz en el cuadro, y el ojo como sentido humano primordial en establecer contacto entre el cerebro y la conciencia, en detrimento del oído; el autor parece querer establecer una relación de prioridad de la pintura respecto a la música. “Para que el arte alcance el límite de lo sublime, es necesario que se aproxime a nuestra *visión armónica: la claridad*”<sup>52</sup>, dice el pintor.

Scharoun, que parece integrarse en este círculo progresista que circula en torno a Walden, elabora, como ejercicios preparatorios para su entrada en la Universidad, dos proyectos de viviendas bajo las denominaciones de “Laume” (“Capricho”) [43, 44] y “Traum” (“Sueño”) [45], con una configuración en planta muy semejante, con una estructuración de espacios muy abierta y donde el comedor aparece como centro de la distribución, pero con una volumetría exterior diferente; en la primera, la conformación es eminentemente simétrica, con una entrada que se adelanta sobre la fachada principal generando un cuerpo con un frontón, una cubierta de fuerte pendiente, a cuatro aguas recubre el resto de un volumen del que sobresalen las buhardillas en sus faldones laterales; en “Traum” la entrada se sitúa hacia una esquina y se presenta precedida de un pequeño pórtico, una galería sobresale en la fachada opuesta a la de la entrada y una gran exedra acristalada acerca el salón al exterior. Cursa los dos primeros semestres de estudios, basados, primordialmente, en las enseñanzas básicas de la Química y la

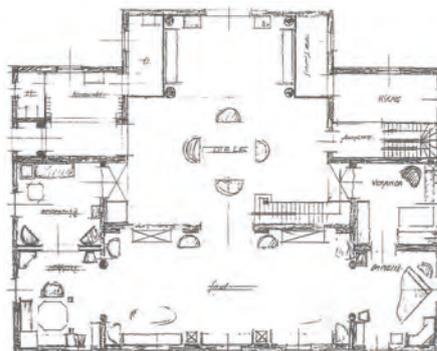
50 *Ibidem*, p. 43.

51 Max Imdhal, “Delaunay-Macke-Marc”, en VV.AA., *Paris-Berlin 1900-1933*, Éditions du Centre George Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1992, p.124. En el original: “Les couleurs ne reproduisent pas la lumière, c’est la vision activée par les couleurs qui devient un équivalent de la lumière, de la lumière dans tous les sens du terme” ... “une telle expérience de la lumière est en même temps l’expérience d’une réalité universelle”.

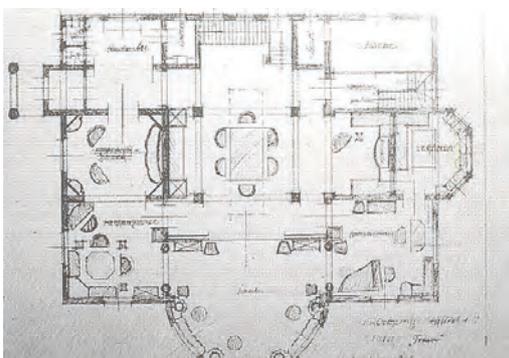
52 Robert Delaunay, “La Lumière”, en VV.AA., *Paris-Berlin 1900-1933*, Éditions du Centre George Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1992, p.147. En el original: “Pour que l’art atteigne la limite de la sublimité, il faut qu’il se rapproche de notre *vision harmonique: la clarté*”.



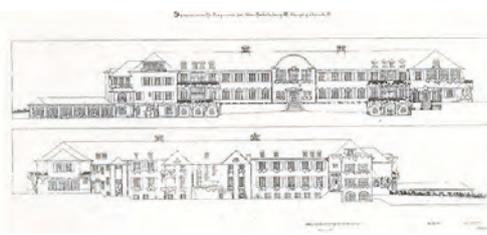
43. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar*, lema: “Laume”, perspectiva, 1912.



44. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar*, lema: “Laume”, planta, 1912.



45. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar*, lema: “Traum”, planta, 1912.



46. Hans Scharoun, *Sanatorio Freymuth*, cerca de Neubabelsberg, 1913.

Física, la Construcción, la Arquitectura de la antigüedad y la representación a través de dibujos y acuarelas de modelo y apuntes del natural. Trabaja, al mismo tiempo, en el estudio que uno de sus profesores, Paul Kruchen, tiene en Buch, al norte de Berlín, y él mismo relata en una carta a la familia Hoffmeyer: “Tengo que proyectar para él, junto con otras pequeñas cosas, una fachada para un sanatorio en Sajonia (82 m de largo), de la que estoy muy satisfecho”<sup>53</sup>, el comentario hace referencia al *Sanatorio Freymuth* [46], situado cerca de Neubabelsberg, que Scharoun dibuja con profusa vegetación en las jardineras que sitúa delante de los huecos de la fachadas y en las terrazas, y la longitud de la construcción se alarga con un pabellón bajo, acristalado, que parece un invernadero.

Los coqueteos de Hans Scharoun con el expresionismo surgen desde los primeros tiempos de estudiante en la *Königlichen Technischen Hochschule* de Berlín, sus proyectos de estudiante, tanto las viviendas “Laume” y “Traum”, como las iglesias para Bremerhaven, bajo los lemas “Andante” [47], “Alles in Liebe” [48, 49] o “Kirche als Fels” [50, 51], reflejan la tradición germánica de influencias gótico medievalizantes características del movimiento expresionista, dando una sensación de arquitectura con aspecto tectónico, que quedan claramente definidas en el lema “Iglesia como una roca”, del último proyecto mencionado anteriormente, y que

53 Citado en J.F. Geist, K. Kürvers y D. Rausch, *op. cit.*, p.22. En el original: “Ich habe ihm bereits neben kleinen anderen Sachen die Fassaden für ein Sanatorium (82 m lang) entworfen mit denen er sehr zufrieden war”.

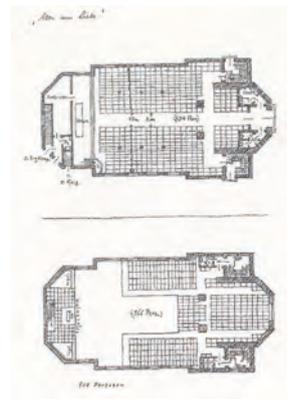
Scharoun subtitula sobre el mismo plano: “Un arquitecto independiente no debe dejarse guiar por las sensaciones, sino por la reflexión”<sup>54</sup>. Climent<sup>55</sup> considera este proyecto “premonitorio en las indagaciones organicistas” del arquitecto teniendo en cuenta “las líneas onduladas de la nave interior” y la disposición de las distintas estancias que aparecen en el dibujo de la planta.



47. Hans Scharoun, *Iglesia*, lema: “Andante”, 1911/12.



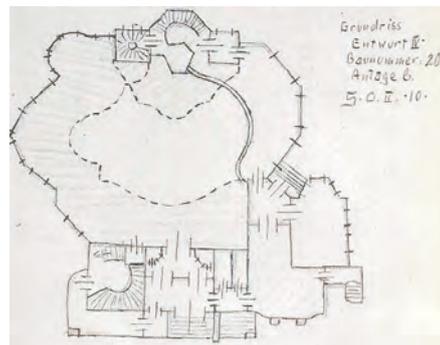
48. Hans Scharoun, *Iglesia*, lema: “Alles um Liebe”, perspectiva, 1911/12.



49. Hans Scharoun, *Iglesia*, lema: “Alles um Liebe”, plantas, 1911/12.



50. Hans Scharoun, *Iglesia*, “Kirche als Fels”, alzado, 1910.



51. Hans Scharoun, *Iglesia*, “Kirche als Fels”, planta, 1910.

54 Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, p. 8. En el original: “Ein selbständiger Architekt soll nicht von Sensationen, sondern von Reflexionen leiten lassen”.

55 Javier Climent Ortiz, *Expresionismo. Lenguaje y construcción de las formas arquitectónicas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2011, p. 268.

La mayoría de historiadores del arte consideran que el expresionismo es un hecho ligado profundamente al espíritu germánico, aunque con bases en un antinaturalismo ligado al simbolismo que se había dado en otros países. Pehnt, en *La Arquitectura Expresionista*<sup>56</sup>, establece un paralelismo, tanto en ideología como en contemporaneidad, de los movimientos expresionista alemanes, holandeses y el futurismo italiano. Reyner Banham, por su parte, señala que “se trató en ambos casos de evoluciones separadas, tanto en su origen como en su carácter”<sup>57</sup>, refiriéndose a las escuelas de Amsterdam y Berlín; se establece una diferenciación básica entre ambos movimientos, el holandés, más ligado a una función decorativista, frente al alemán, con una fuerte impronta ideológica. En Holanda tenía gran influencia la cultura del archipiélago indonesio, lo que conlleva un interés por el primitivismo, lazo de unión con los artistas ligados al expresionismo alemán, cuyo ideario tiene sus bases en la vuelta del hombre a su estado natural de contacto con la naturaleza, si bien, en el caso holandés, se recogen, principalmente, las tradiciones formales y ornamentales aplicadas a los elementos arquitectónicos. Hermann Bahr considera que “en el ornamento primitivo el movimiento es superado por la calma, la imagen visual por la imagen pensada, el mundo exterior por el mundo interior del hombre”, y que “el hombre primitivo traza en torno a sí un círculo mágico de devoción y acuña en él el signo de dios: ha nacido el arte, un intento del hombre de romper el dominio del mundo visible sacando a la luz su mundo interior; el hombre crea dentro del mundo otro mundo que le pertenece y le obedece”<sup>58</sup>, y todas estas consideraciones están en la base de los planteamientos expresionistas.

El inicio del expresionismo arquitectónico lo vincula Argan con “la teoría del *Einfühlung*” que “sitúa a la arquitectura como fusión del mundo interno y externo en la unidad de la forma”<sup>59</sup>, pero no ajeno al renacimiento de la industria alemana, del trabajo colectivo, “en la religiosidad del trabajo industrial se conseguirá, (...), el pleno dominio del espíritu sobre la materia”<sup>60</sup>. Para Paul Hatvani el proceso de interiorización, la búsqueda de lo originario, que conlleva el arte expresionista lo convierte en “algo elemental. El Expresionismo es ante todo la revolución de lo elemental”<sup>61</sup>. Eran momentos de introspección, “el tiempo está cambiando, y el hombre también con él: ha estado mucho tiempo volcado hacia fuera; ahora se vuelve otra vez hacia dentro”<sup>62</sup>, dice Bahr, que establece el Expresionismo como contraposición al Impresionismo, en 1916, y, más adelante, critica las explicaciones poco claras del artista expresionista. “me

---

56 Wolfgang Pehnt, *La Arquitectura Expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975, p. 7.

57 Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1985, p. 176.

58 Hermann Bahr, *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia, Murcia 1998, p. 64-65.

59 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 30.

60 *Ibidem*, p. 30.

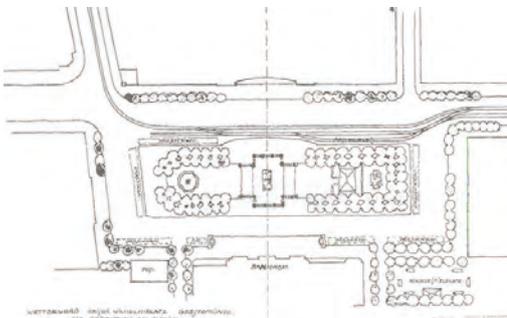
61 Citado por Francisco Jarauta en la Presentación del libro de Hermann Bahr, *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1998, p. 17.

62 Herman Bahr, *op. cit.*, p. 48.

desazona un poco cuando los expresionistas se ponen a teorizar; les gusta hablar en la niebla”<sup>63</sup>, aunque según avanza en el discurso llega a descubrir en ello una intención de ser escuchados con atención y así reflexionar sobre lo que se dice.

Como trabajos de estudiante, Scharoun realizará el proyecto para el *Sanatorio Grunewald*, cerca de Berlín, y participará en dos concursos, uno para la “Urbanización de la Plaza del Kaiser Guillermo” [52, 53, 54], en Geestemünde, bajo el lema “Erlebtes”, ordenada según dos ejes de inspiración neoclásica, que se deja sentir, igualmente, en las fachadas de los edificios circundantes, con una construcción principal con una planta en forma de peine con un cuerpo lineal que cierra la plaza y pabellones que, partiendo de éste, discurren hacia la parte posterior, y con una plaza central peatonal, y otro denominado “Bürgerstolz”, que comprende el diseño de una sala de lectura popular y sala de conferencias y exposiciones, y con el que obtendrá el segundo premio.

Aparte de para Paul Kruchen, trabaja, también, en el estudio de Schneckenberg, en Charlottenburg, y, en época de vacaciones, con Hoffmeyer en Bremerhaven-Geestemünde, como forma de sacar algo de dinero para su mantenimiento. Al comienzo de la guerra se presenta voluntario, no siendo reclutado, dada la afluencia de jóvenes aspirantes, por lo que continúa con sus estudios, cursando el sexto semestre de los mismos. En abril de 1915 es llamado a filas e ingresa en el Regimiento de Artillería 60 de Schwerin, siendo trasladado, posteriormente, a Rostock, desde donde, reclamado por su antiguo profesor, y ahora capitán, Paul Kruchen, es enviado al Regimiento de Infantería 52 situado cerca de Cottbus; allí trabajará en las labores de diseño de los campos de prisioneros que tenían como último fin, tras la guerra, el establecimiento de comunidades agrícolas.



52. Hans Scharoun, *Ordenación de la Plaza Kaiser Wilhelm*, Geestemünde, 1913.



53. Hans Scharoun, *Ordenación de la Plaza Kaiser Wilhelm*, Geestemünde, 1913.



54. Hans Scharoun, *Ordenación de la Plaza Kaiser Wilhelm*, Geestemünde, 1913.

63 *Ibidem*, p. 52.

#### I.2.4 Entre reconstrucciones, proyectos y concursos

Nombrado Paul Kruchen arquitecto para la reconstrucción de edificios del territorio de Prusia Oriental, situado en la esquina este del mar Báltico, entre Polonia y Rusia, lleva con él a Scharoun en calidad de asistente, lo que da pie a éste a la realización de proyectos de variada función, como el reacondicionamiento de una edificación como *Iglesia provisional* (1917) [55, 56], una edificación sencilla, de una sola planta que destaca por su cubierta de gran pendiente y en la que se resalta la entrada adelantando un pequeño volumen; la *Casa Consistorial* (1917) en Kattenau presenta, también, una cubierta que recoge en el interior de su volumen una planta, por lo menos, a tenor de la vista [57] de la misma, con un cuerpo poligonal de doble altura que, posiblemente, albergue la sala del concejo. Los volúmenes en los que destaca la cubierta se repiten en los diseños para un *Albergue* en Goldaper (1916) [58], cerca de Goldap, y la *Granja Thierfeldt* (1918) [59], cerca de Gumbinnen, así como en las edificaciones para una *Colonia de viviendas* (1918) [60] cerca de Insterburg, todos ellos dentro de un estilo tradicional. Ese mismo año realizará, también, dos concursos de proyectos, uno para *Residencia de pintor*, con dos versiones, “Friedels” y “Feuer”, y otro para *Ayuntamiento y plaza de la iglesia* [61] en Lyck.

Una muestra de lo que serían sus realizaciones futuras se encuentra en el dibujo para “Gran Salón” [62], de 1917, donde, de una base con aperturas semicirculares<sup>64</sup> rematadas por una potente clave, surge una pieza de connotaciones cristalográficas y de aspiraciones espirituales. Con idénticas connotaciones se presenta el boceto denominado por el propio Scharoun “Über der Stadt” (“Sobre la ciudad”) (24.10.1918) [63], dibujo de una catedral de reminiscencias góticas que se alza imponente sobre la aglomeración de pequeñas casas.

En noviembre de 1918, tras la capitulación de Alemania, y una vez relevado del servicio militar, regresa a Bremerhaven, donde, al mes siguiente, morirá su hermano Cärl; el hermano menor, Christian, es dado por desaparecido. Durante su estancia se compromete, oficialmente, con su amiga de juventud, e hija de su protector, Anne-Marie Hoffmeyer.

Tras reconsiderar su vuelta a la Escuela de Arquitectura en Berlín, decide regresar a Prusia Oriental y continuar el ejercicio libre de la profesión, abandonando definitivamente sus estudios universitarios. Permanecerá en Insterburg hasta 1925 y, durante esos años, los proyectos que realiza conllevarán su reconocimiento profesional. En 1919 se presenta a cuatro concursos de proyectos; el que alcanzó mayor resonancia fue el plan de urbanización para “*Freilegung der Marienkirche und Ausgestaltung des Markplatzes in Prenzlau*” (“*Descubrimiento de la Iglesia de María y organización de la Plaza del Mercado en Prenzlau*”) [64], bajo el lema “Vorhof” (“Atrio”), con el que obtiene el primer premio; el proyecto juega con la yuxtaposición de elementos arquitectónicos con el fin de dinamizar el perfil de la ciudad y, al mismo tiempo, obtiene una serie de aperturas que dejan entrever el edificio religioso, que se impone sobre dicho perfil; la ordenación crea una secuencia de espacios que tienen como referencia perspectiva la

---

64 Posener consideraba que “para Poelzig la ventana semicircular ... es en primer lugar un medio expresivo; véase Julius Posener, *Hans Poelzig. Scritti e opere*, Franco Angeli Editore, Milano 1978, p. 13. En el original: “Per Poelzig la finestra semicircolare ... è in primo luogo un mezzo espressivo”.



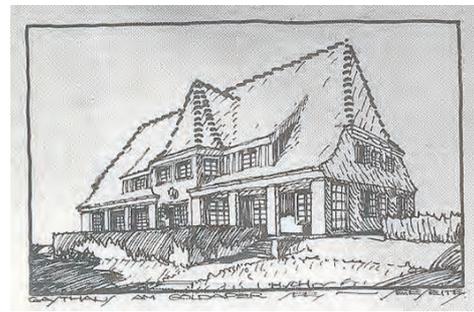
55. Hans Scharoun, *Iglesia provisional en Prusia Oriental*, perspectiva, 1917.



56. Hans Scharoun, *Iglesia provisional en Prusia Oriental*, edificio construido, 1917.



57. Hans Scharoun, *Casa Consistorial*, Kattenau, 1917.



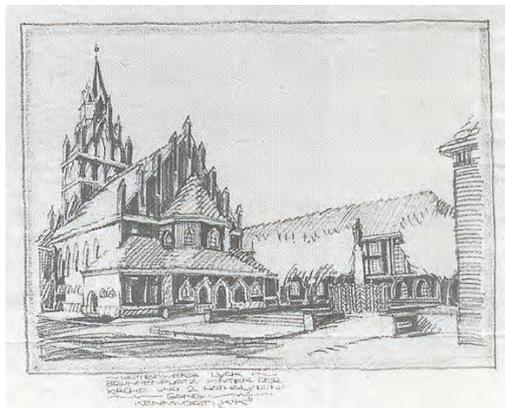
58. Hans Scharoun, *Albergue en Goldaper See*, cerca de Goldap, 1916.



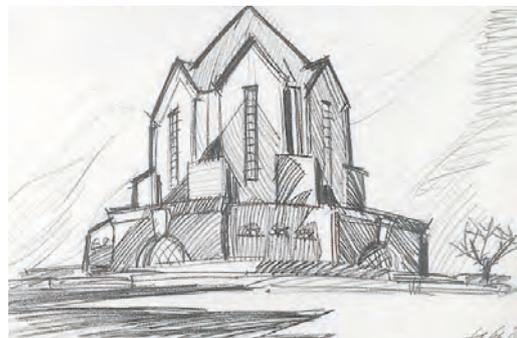
59. Hans Scharoun, *Granja Thierfeldt*, Disdsgiddern, cerca de Gumbinnen, 1918.



60. Hans Scharoun, *Siedlung*, cerca de Insterburg, 1918.



61. Hans Scharoun, *Ayuntamiento y Plaza de la Iglesia*, Lyck, 1918.



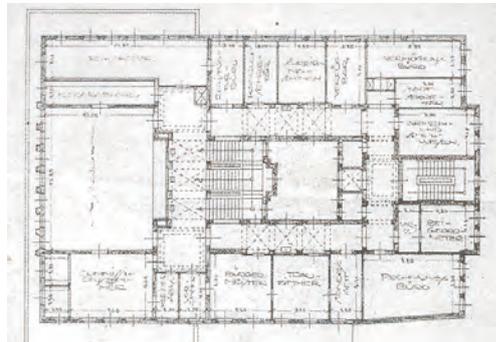
62. Hans Scharoun, *Gran Sal6n*, 1917.



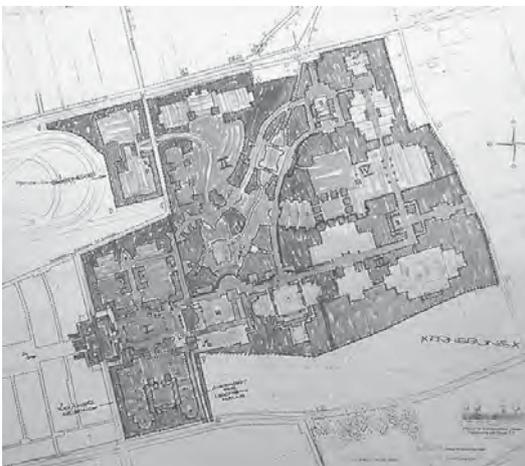
63. Hans Scharoun, "Über der Stadt", 1918.



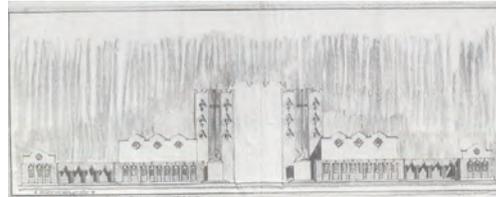
64. Hans Scharoun, *Descubrimiento de la Iglesia de María y organización de la Plaza del Mercado*, Prenzlau, concurso de proyectos, 1919.



65. Hans Scharoun, *Ayuntamiento*, Emmerich, concurso de proyectos, planta, 1919.

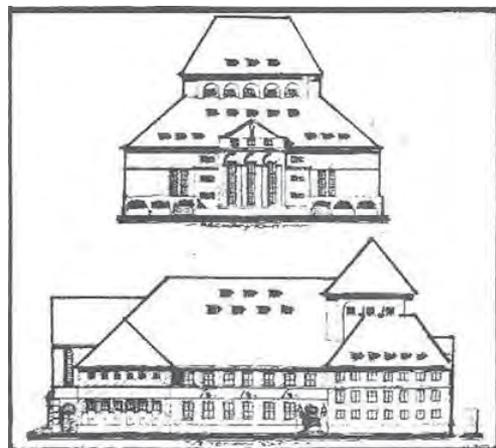


66. Hans Scharoun, *Cementerio de Dortmund*, concurso de proyectos, planta, 1919.



67. Hans Scharoun, *Cementerio de Dortmund*, concurso de proyectos, alzado, 1919.

68. Hans Scharoun, *Reconversión de sala en el Teatro Tivoli*, Insterburg, 1919.



catedral. Las imágenes perspectivas muestran gran atrevimiento en el uso del color, lo que propiciará la aparición de un artículo del crítico Adolf Behne en *Sozialistischen Monatsheften* bajo el título “Farbfreudigkeit” (“Alegría de color”) y la solicitud a Scharoun por parte de Bruno Taut de su firma para un “Aufruf zum farbigen Bauen” (“Manifiesto sobre el uso del color en la Arquitectura”).

En Emmerich realiza el proyecto para el *Ayuntamiento* [65] con una planta de eje central, donde se sitúan los núcleos de comunicación, distribuyéndose las distintas dependencias de forma simétrica a ambos lados; el alzado principal remata esa simetría y focaliza la atención sobre la entrada, una secuencia de tres arcos sobre los que se eleva la monumental torre; el lateral presenta un primer cuerpo porticado y un ritmo de huecos que se retoman del frontal; característica significativa será el uso del color en los paramentos.

Otro de los proyectos para concurso será el del *Cementerio* de la ciudad de Dortmund [66, 67], presentado bajo el lema “Erhebung” (“Elevación”), donde la ordenación de la planta sigue un esquema axial que se expande en recorridos diagonales que van enlazando secuencias de espacios; el alzado principal, totalmente simétrico, enfatiza la entrada con la colocación de dos torres con gran acristalamiento central, remarcada, todavía más, con las estatuas situadas a ambos lados colocadas sobre una peana con la altura de una planta; la vista del vestíbulo de entrada remite a configuraciones cristalográficas de fuerte impronta expresionista; la entrada a la *fábrica Höchst* que, posteriormente, realizará Peter Behrens, aunque con otras proporciones, rememora esta visualización.

El cuarto concurso en el que participa Scharoun, en este año 1919, será el de una *Playa en Prenzlau*, junto al lago Unteruecker. Como trabajos de encargo realizará un proyecto de pequeñas *viviendas para empleados públicos* en Insterburg, que no llegarán a ejecutarse, y la *reconversión de una sala de fiesta en el Teatro Tivoli* [68], también en Insterburg.

Pero Scharoun no está abstraído sólo en su labor arquitectónica y sus inquietudes artísticas, presentes ya desde su juventud, y afianzadas en los dos años de su formación universitaria berlinesa, afloran en su nuevo lugar de residencia; en Berlín, en 1964, rememora, “en Prusia Oriental fundé una asociación privada de arte y, con Richard Rosenheim, el entonces director de la Schauspielhaus en Königsberg, programamos un ciclo de dramas contemporáneos. ... Así surgió, junto con Richard Groening, la primera exposición de arte de Prusia Oriental en el que trabaja el “Brücke”, es decir, de Nolde, Pechstein, Otto Müller, Kirchner, Schmidt-Rottluff entre otros representados. Tuvo inicialmente un éxito tremendo!, según lo escrito por Herbert Eulenberg, que nunca había visto una tal acumulación de obra gráfica. Esto nos animó a hacer toda una serie de exposiciones”<sup>65</sup>.

---

65 Peter Pfankuch, *op. cit.*, p.13. En el original: “Ich habe in Ostpreußen einen eigenen Kunstverein gegründet und mich mit Richard Rosenheim, dem damaligen Intendanten des Schauspielhauses in Königsberg, auch für einen Zyklus zeitgenössischer Dramen eingesetzt. ... So entstand, zusammen mit Richard Gröning, die erste Ostpreußische Kunstausstellung, in der Werke der «Brücke», also von Nolde, Pechstein, Otto Müller, Kirchner, Schmidt-Rottluff und anderen gezeigt wurden. Sie hatte zunächst einen Riesen-Lacherfolg! Immerhinschrieb Herbert Eulenberg, daß er noch nie eine solche Anhäufung gutter Graphik gesehen hätte. Das ermutigte uns noch eine Reihe weiterer Ausstellungen zu machen”.

Cuando Bruno Taut le remite una misiva invitándolo a formar parte de “La cadena de cristal”, Scharoun no se lo piensa y elige el sobrenombre de *Hannes* como miembro del grupo, empezando una nueva etapa en la vida del arquitecto.

### I.2.5 La palabra escrita, la palabra pronunciada

Decía Kandinsky que “la palabra es un sonido interno que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una «vibración» en el corazón”<sup>66</sup>.

La primera palabra expresionista había sido la de los poetas; una voz femenina se había escuchado ya en los comienzos del siglo, era la de Else Lasker-Schüler, que publica en 1902 su primer libro, *Styx*, y en 1911, en pleno apogeo expresionista, saldrán sus *Baladas hebreas*; Gottfried Benn, que fue su compañero durante una época, relata: “Fue en 1912 cuando la conocí. Eran los años de *Der Sturm* y de *Aktion*, cuya aparición esperábamos mensual o semanalmente con impaciencia. Eran los años del último movimiento literario en Europa y de su última y unificada voluntad de expresión”<sup>67</sup>. La poeta, de indumentaria estrafalaria para la época y habitar nómada, crea una poesía, que recuerda sus orígenes judíos, cargada de melancolía y pesimismo, aunque en ella suene, en ocasiones, un grito desesperado por la vida, como al final de *Juventud*;

.....  
¡Qué hago en la ciudad de los muertos,  
yo, con el júbilo en el pecho!<sup>68</sup>

o en *Voluntad de rey*,

.....  
*Hasta que mis labios vuelvan a colorearse  
y un aliento joven inunde mi pecho ...  
¡Quiero no morir!*<sup>69</sup>

La necesidad de amor y de cobijo, en un mundo yermo, en sus días de escalofríos, se desprende de todas sus palabras, de sus cánticos a la madre, a la madre tierra.

Desesperación y pesimismo son los sentimientos predominantes entre los poetas expresionistas, sus palabras resuenan trágicas y el mundo parece envuelto en noche, un mundo industrializado por el que los poetas se sienten acosados. Ernst María Richard Stadler, Georg Heym y Georg Trakl, junto con Gottfried Benn, son considerados los poetas expresionistas

---

66 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 41.

67 Gottfried Benn, prólogo a la edición de Else Lasker-Schüler, *Mi piano azul y otros poemas*, Ediciones IGITUR, Montblanc (Tarragona) 1997, p. 9.

68 Else Lasker-Schüler, *Mi piano azul y otros poemas*, Ediciones IGITUR, Montblanc (Tarragona) 1997, p. 20.

69 *Ibidem*, p. 22.

por antonomasia, los tres primeros de muerte temprana, a causa de la guerra, por accidente y por suicidio, arrastrado quizás por las visiones de esa misma guerra, que tampoco dejará indiferente al cuarto de ellos, que se enfrenta a esos horrores desde su condición de médico.

En la poesía de Stadler resuena un eco nostálgico por la naturaleza perdida, pero que siempre se entrevé al fondo de las calles de la ciudad, apagadas hasta que las iluminan los ríos de trabajadores al terminar la jornada; el paisaje es elemento recurrente en su poesía, y pone en él su esperanza y su vitalidad. Esperanza y exaltación vitalista que no se encuentran en la obra de Heym, influenciada por los franceses Rimbaud y Baudelaire, llena de premoniciones tenebrosas y de personajes sin futuro, al borde del abismo, y un poema, “La guerra”, que poco después se haría realidad.

Los poemas de Georg Trakl son relatos de la noche que transmiten sensación de soledad, de desolación, relatos inconexos que remiten a otra realidad. El poeta, como en el caso de Kandinsky, asocia sonidos y colores, colores que determinan incesantemente los elementos de su poesía, el negro y el azul pueblan sus versos, “negra nube”, “lluvia negra”, “viento negro”, “negras alas”, “negros minutos”, “canoa negra”, “negras góndolas”..., “manantial azul”, “canoa azul”, “azuladas aguas”, “río azul”, “azules campanas”..., y utiliza en su lenguaje, al igual que el pintor en los títulos de sus cuadros, fuertes antítesis, “blanca noche”, “grito mudo”... El poeta parece saborear sus palabras, Talens dice que “el expresionismo utiliza el lenguaje como fin último y específico de su propia actividad. La *escritura* sustituye a la *literatura*”<sup>70</sup>, la palabra se hace arte. Pero no solo en la poesía recurre Trakl a la mención de los colores, en sus pocos escritos en prosa se encuentra, de nuevo, ese afán de mostrar una visión colorista de objetos, personajes, sentimientos o elementos del paisaje, así como incidir en los sonidos y en los silencios, “sembrar el lenguaje por todos lados de (...) *silencios*. Y por ello, es el silencio, (...), el que reina sobre buena parte de la poesía de Trakl. Es una poesía del silencio, comparable en la música con las «Piezas para piano» de A. Schönberg”<sup>71</sup>. Silencio que se convierte en definitivo con su suicidio.

El lenguaje es el elemento que permite ofrecer lo auténtico, frente a los convencionalismos y las pautas establecidas de la vida burguesa, el expresionismo pretendía, en su búsqueda de la esencia de la vida, “de la cosa en sí”, establecer otras pautas de comunicación, un nuevo lenguaje que construya una diferente narración, el propio Kandinsky, en su búsqueda de la “necesidad interior”, que quedaría plasmada sobre el lienzo, considera la palabra como “el material puro de la poesía y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual se dirige al alma”<sup>72</sup>; él, tratando de alcanzar “la obra de arte total”, combinará poesía y grabados en *Klänge (Sonidos)*, publicado en Munich, en enero de 1913, y del que el mismo autor apunta, “era un pequeño ejemplo de trabajo sintético: He escrito los poemas, y los he «adornado» con

70 Jenaro Talens, prólogo a la edición de Stadler, Heym, Trakl, *Poesía expresionista alemana*, Ediciones Hiperión, Madrid 1981, p. 15.

71 José Miguel Mínguez, Introducción a la edición de, Georg Trakl, *Poemas 1906-1914*, Icaria Editorial, Barcelona 1991, p. 17.

72 *Wassily Kandinsky, op. cit., p. 42.*

numerosos grabados en madera en colores y en blanco y negro”<sup>73</sup>, y más adelante, “Tanto en estos grabados en madera como en el resto –grabados y poemas- se encuentran las trazas de mi desarrollo de lo «figurativo» a lo «abstracto»”<sup>74</sup>. En julio de 1911 el propio Kandinsky hace referencia a algunos de estos grabados en una carta, escrita en Murnau, a Gabriele Münter, que se encontraba en esos momentos en Berlín, “Ayer finalmente di por concluidos 7 bocetos para pequeños (1 grande) grabados en madera, que serán necesarios para el álbum”<sup>75</sup>. Se trataba de un verdadero “libro de artista”, como se denominaría en el momento actual, un objeto de arte en sí mismo, donde las imágenes se armonizan con un texto, ambas obras del mismo autor, y donde el diseño, incluyendo la tipografía utilizada, serían supervisadas por el mismo.

El libro contaba con treinta y ocho poemas y cincuenta y seis grabados; las palabras se conjugaban para lograr una cierta musicalidad y algunos de los títulos remiten directamente a la música, *Lied (Canción)*, *Fagott, Höboe*, otros a la naturaleza, *Im Wald (En el bosque)*, *Bunte Wiese (Pradera multicolor)*, *Lenz (Primavera)*, *Frühling (Primavera)*, otros a objetos, *Tisch (Mesa)*, *Käfig (Jaula)*, *Glocke (Campana)*, la indefinición también hace acto de presencia, *Einiges (Algo)*, *Das (Lo)*, la situación, *Unverändert (Inalterado)*, *Offen (Abierto)*, la pregunta *Warum? (¿Por qué?)*, *Doch noch? (¿Todavía?)*, o la negación *Nicht (No)*, todo son palabras que, a veces, constituyen como una pequeña narración, no siempre lógica, palabras y frases que se repiten tratando de encontrar una cadencia, palabras escritas para ser declamadas y deleitarse en su sonido, palabras de colores, evocando estos. Pequeños grabados se sitúan sobre el título del “poema”, como en *Anders (De otro modo)* [69], o lo acompañan al lado, como en *Der Riss (La rotura)* [70], grabados que representan paisajes, manchas o sólo líneas; en algunos es fácilmente reconocible el motivo, en el que acompaña a *Glocke* [71], caballo y amazona avanzan presurosos haciendo ondear sus vestiduras. Algunos grabados ocupan toda una página, no hay lugar en ella para las palabras, con motivos de gran simbolismo [72] o que reproducen otros cuadros ya vistos, como aquellos en los que se puede establecer una relación directa con *Improvisación 1*, con el edificio rematado con cúpulas y los personajes que peregrinan mientras dos, a la derecha, se funden en un abrazo [73], o *Improvisación 4*, con el caballo que se asoma tras el árbol [74]. Dos grabados en color [75, 76] repiten la misma temática, *El Juicio Final*, orlados por los anunciadores ángeles con sus trompetas, en uno de ellos los colores son alegres, destacando el rojo, lleno de vida, en el otro los tonos se apagan, azul y rojo carecen de vivacidad.

En 1920 se edita en Berlín una antología de la poesía expresionista alemana, recogida por Kurt Pinthus, escritor, ensayista y crítico, que publica los primeros ensayos sobre la misma en los años 1916 y 1918, y que llevará por título *Menschheitsdämmerung (Crepúsculo de la humanidad)*,

---

73 Wassily Kandinsky, “Mes gravures sur bois”, en VV.AA., *Kandinsky*, Fernand Hazan. Paris 1984. Reimpresión de *Hommage a Wassily Kandinsky, Cahiers d’Art XX Siècle*, número special, Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1974, p.17. En el original: “C’était un petit exemple de travail synthétique. J’ai écrit les poèmes, et les ai «ornés» de nombreux bois en couleurs et en blanc et noir”.

74 Íbidem. En el original: “un petit exemple de travail synthétique. J’ai écrit les poèmes, et les ai «ornés» de nombreux bois en couleurs et en blanc et noir” ... “Dans ces bois comme dans le reste –bois et poèmes- on retrouve les traces de mon développement du «figuratif» à l’«abstrait”.

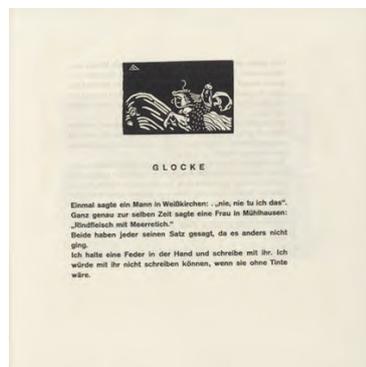
75 Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*, Prestel Verlag, Munich / New York 1994, p. 114. En el original: “Yesterday I at last did all of 7 sketches for small (1 large) woodcuts, which were still needed for the album”.



69. Wassily Kandinsky, *Klänge, Anders*, 1913.



70. Wassily Kandinsky, *Klänge, Der Riss*, 1913.



71. Wassily Kandinsky, *Klänge, Glocke*, 1913.



72. Wassily Kandinsky, *Klänge*, 1913.



73. Wassily Kandinsky, *Klänge*, 1913.



74. Wassily Kandinsky, *Klänge*, 1913.



75. Wassily Kandinsky, *Klänge*, 1913.



76. Wassily Kandinsky, *Klänge*, 1913.

parece que siempre un espíritu nihilista recorre el alma expresionista. La antología, acompañada con textos biográficos escritos por los propios autores, se divide en cuatro apartados de títulos significativos, “La caída y el grito”, “El aviso del corazón”, “La llamada y la rebelión” y “El amor de los hombres”, siendo el hombre tema central de los poemas.

De la prosa expresionista, el más carismático escritor fue Alfred Döblin, amigo de Walden y colaborador habitual de *Der Sturm*, muchos de sus relatos vieron la luz en esta revista, pero su obra cumbre, *Berlín Alexanderplatz*<sup>76</sup>, se publica en 1929, y en ella el protagonista, que se siente intimidado por la ciudad, por la sociedad, cuando sale en libertad después de llevar años en prisión, representa a un proletariado rendido por la guerra, sin esperanza ni ideales que le hagan salir de un pozo en el que se sumerge más y más.

La aparición en Berlín de dos revista, la ya mencionada *Der Sturm*, de Herwarth Walden, que guarda silencio ante los acontecimientos bélicos y se centra en el mundo del arte, y *Die Aktion*, creada por Frank Pfemfert, que se oponía resueltamente a la guerra, y cuyos números eran enviados gratuitamente a los soldados en el frente, con textos y poemas que hacían descripciones realista del campo de batalla, influye decisivamente en el nacimiento en la ciudad de un grupo de seguidores de ese tipo de arte que devendrá “expresionismo”; reflejo de su ideario, que pretende unificar arte y sociedad, es decir, imbricar indisolublemente ambos conceptos, serán tanto sus artículos como los actos que se organizan a partir o como convocatoria de sus editores. Las revistas eran publicaciones fundamentales para la transmisión de las ideas y jugaron un papel decisivo en la difusión del arte moderno.

Las revistas alemanas recogen la antorcha, y nunca mejor dicho, de la que el crítico Karl Kraus editara en Viena en 1899, *Die Fackel (La antorcha)*; igualmente, habían visto la luz en esa ciudad, en 1903, *Das andere, Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich (El otro, revista para la introducción de la cultura occidental en Austria)*, escrita por Adolf Loos, y de la que sólo se editaron dos números, y *Kunst (Arte)* de Peter Altenberg.

Múltiples son las publicaciones que, en las diversas ciudades alemanas, se plantean el tema del arte moderno, si bien Berlín será el aglutinante de la mayoría de ellas. Una mantienen su publicación durante años, otras tendrán una vida efímera, no superando dos o tres números, y, en algunas ocasiones, sólo verá la luz el primero.

Entre 1915 y 1918, Franz Jung edita la revista *Die freie Strasse (La calle libre)*, que cuenta con las aportaciones de Raoul Hausmann. Los hermanos Herzfelde, Wieland y Helmut, conocido este último como John Heartfield, junto con George Grosz, publican seis números de *Die neue Jugend (La nueva juventud)*, entre 1916 y 1917, revista abiertamente contraria a las ideas belicistas y, por ello, intervenida por la censura oficial. Todos ellos publicarán, junto con Hannah Höch y Johannes Baader, los tres números de *Der dada* que, bajo la dirección de Raoul Hausmann, aparecerán entre 1919 y 1920.

---

76 Alfred Döblin, *Berlín Alexanderplatz*, Ediciones Destino Áncora y Delfín, Barcelona 1996.

Un asiduo colaborador de revistas, con sus artículos, poemas, ensayos y ficciones como fue Kurt Schwitters, ligado a la ciudad de Hannover pero que mantiene constantes contactos tanto dentro como fuera de Alemania con la vanguardia artística, también editará su propia revista, *Merz*, que ve la luz a principios de 1923, y de la que, en ese mismo año, aparecerán seis números; en el último número, publicado en 1932, aparecerá la versión íntegra de su obra *Ursonate*, un poema fonético.

La revista de Schwitters, al igual que toda su obra, no puede vincularse a un tipo de movimiento artístico determinado; este creador solitario pero enormemente sociable, y dispuesto en todo momento a mantener relaciones con todo tipo de artistas y asociaciones, pero siempre alejado de cualquier connotación política, crea una revista claramente particular y personal que recoge ilustraciones y textos de múltiples creadores. El primer número refleja sus simpatías dadaístas y su vinculación con Holanda a través de Theo van Doesburg, que colabora en la realización de la revista; los números 3 y 5 son carpetas de litografías, el primero con obras del propio Schwitters, y el segundo de su gran amigo Jean Arp. El número 8/9 será una colaboración con El Lissitzky; *Merz* 18/19, de enero-abril de 1926, estará dedicado a la arquitectura de la gran ciudad de Ludwig Hilberseimer. Totalmente vanguardista en su concepción, composición y tipografía, así será *Merz*.

Fuera de Alemania, grupos de artistas se reúnen entorno a revistas donde el arte de vanguardia aparece como motivo único o principal de los artículos que publican. Algunas de estas revistas cuentan entre sus colaboradores con artistas alemanes y de otros que, sin serlo, mantienen estrecho contacto con los círculos artísticos de este país; es el caso de publicaciones como *Der Zeltweg*, revista Dadá publicada en Zurich bajo la dirección de Tristan Tzara, Otto Flacke y Walter Serner, y de la que sólo saldrá un número, en noviembre de 1919, o *MA (Hoy)*, revista húngara, publicada en Budapest y, posteriormente, en Viena, entre 1917 y 1925, dirigida por Lajos Kassák, y que tiene su inicio en el grupo del mismo nombre liderado por el artista Lászlo Moholy-Nagy que, más tarde, se convertirá en profesor de la Bauhaus.

Kassák crea, durante la Primera Guerra Mundial, una revista política y literaria llamada *A Tett (Acción)*, título que retoma el de la revista berlinesa, y en la que, entre otros, publicará artículos de Marinetti, Whitman, Kandinsky o Apollinaire, y, a continuación, su sucesora, *MA*, saldrá a la calle en 1916, con un contenido mucho más inclinado hacia las artes plásticas; interrumpida su edición húngara, a mediados de 1919, por la escasez de papel, vuelve a aparecer en Viena al año siguiente, convertida en una publicación que recoge la temática vanguardista a nivel internacional. Su trayectoria no tendrá un final austríaco, en Budapest, en 1926, *365* será el título del único número de una revista que recoge los contenidos de lo que hubiera de ser el último número de *MA*.

En *MA*, en el número de octubre de 1922, publicado en Viena, Lajos Kassák escribe un artículo que lleva por título “Arquitectura de la imagen” en el que habla de Kandinsky y de Schwitters, “... ¿Qué significa abstracto?. No existe nada que sea abstracto. Transformar en alguna otra cosa, de alguna manera, un objeto partiendo de sus características formales esenciales: ese procedimiento es lo que ellos llaman abstracción. Es decir, partir de alguna cosa de alguna manera. Schwitters, como Kandinsky, transforma sensaciones en cuadros.

Ambos artistas se diferencian tan solo en la elección de los materiales necesarios para expresar sus sensaciones. Kandinsky, el pintor absoluto, se expresa mediante colores, Schwitters, sin embargo, traslada sus sensaciones a la pintura a través del material en conjunto (y aquí radica precisamente su relevancia colectiva, no buscada, frente a Kandinsky)<sup>77</sup>. A la manera de *Der Sturm* y *Die Aktion*, también *MA* organiza debates públicos, lecturas de poemas y otros textos e interpretaciones musicales, recogiendo, de esta manera, toda la actividad artística del momento.

En Holanda se publicará *i10*, revista internacional de arte, en la que Moholy-Nagy participaría activamente, con su editor, en el diseño de la misma, y en la que Kandinsky colaborará, en su primer número, aparecido en enero de 1927, con un artículo que tenía por título “UND. Algo sobre arte sintético”, en el que habla sobre la relación entre las diversas artes; en el número seis participaría con su opinión en la controversia planteada por Ernst Kallai, precisamente sobre este tema, y en el número trece aparecerá una ilustración con “Catacumba” una de las imágenes creadas por Kandinsky para la puesta en escena de “Cuadros para una exposición”

*De Stijl* comienza su andadura en el último trimestre de 1917, los pintores Piet Mondrian, Bart van der Leek y Vilmos Huszar, el escultor Georges Vantongerloo y los arquitectos J.J.P. Oud, Jan Wils y Rob van't Hoff, son los invitados por van Doesburg a formar parte de esta aventura. La ideología de la revista está basada en la integración de las artes, fundamentalmente pintura y arquitectura; desde una primera fase neoplasticista, la revista da acogida a las ideas de los dadaístas y los futuristas italianos. Al mismo tiempo que se publicaba *De Stijl*, Theo van Doesburg se embarca en otra aventura editorial, la de *Mechano*, fundamentalmente dadaísta, de la que saldrán cinco números entre 1922 y 1923, y que su fundador emplea como plataforma de ataque contra Walter Gropius y la *Bauhaus*.

La fusión de la húngara *MA* y la holandesa *De Stijl* con la berlinesa *Gegenstand* fue una pretensión que no se llevó a efecto, pero cuya propuesta se debió a los artistas húngaros de Berlín en 1922<sup>78</sup>. *Veshch, Gegenstand, Objet (Objeto)*, revista de título trilingüe ligada al movimiento constructivista, de la que aparecerían tres números entre 1922 y 1923, fue dirigida por El Lissitzky y el escritor Ilya Ehrenburg<sup>79</sup> en Berlín; los dos editores escribían en el primer número: “La aparición de *Veshch* es una indicación de que ha comenzado el intercambio de “objetos” entre los jóvenes maestros rusos y los occidentales”<sup>80</sup>.

---

77 Lajos Kassák, “Escritos”, en VV.AA., *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, catálogo de la exposición celebrada en el IVAM Centre Julio González, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 1999, p. 90.

78 Simón Marchán Fiz (ed.), *Berlín, punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1933*, Ministerio de Cultura /Dirección General de Bellas Artes /Centro Nacional de Exposiciones, Madrid 1989, p. 39.

79 El propio Ehrenburg cita, en varios momentos de sus memorias, este episodio. Véase, Iliá Ehrenburg, *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967)*, Acantilado, Quaderns Crema, Barcelona 2014, pp. 323, 556, y 1295.

80 Citado en Donald Drew Egbert, *El arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981, p. 599.

En los años 1920, 1921 y 1922 se publica la revista *Frühlicht*<sup>81</sup>, que aparece como suplemento de la revista quincenal berlinesa *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* (*Arquitectura de la ciudad de los tiempos antiguos y modernos*) desde enero hasta julio de 1920, para pasar luego a ser editada, desde el otoño de 1921 al verano de 1922, de forma independiente por el editor Karl Peters, de Magdeburg, pero siempre bajo la dirección de Bruno Taut. Samoná hace referencia a la independencia de la revista con respecto a cualquier movimiento específico de vanguardia que estuviera produciéndose en el momento de su publicación, si bien, textos e imágenes remiten a un ideario expresionista.

Dentro de los primeros catorce fascículos se encuentran, entre otras, las firmas, además de la de Taut, de Adolf Behne, E.T.A. Hoffmann, Paul Scheerbarth, Hermann Finsterlin, Paul Gösch o Alfred Brust, y en los fascículos 5, 10 y 12, con la firma *Hannes*, dibujos de Hans Scharoun, dos versiones de “Idea para la casa del pueblo” [77, 78], un dibujo a pluma con tinta china sobre papel transparente que se reproduce sin firma [79], y que recoge Achim Wendschuh<sup>82</sup> en el libro de sus acuarelas, “3x3 casa de cristal proporcionales a las dimensiones de color del azul al rojo”<sup>83</sup> [80], y otro dibujo [81] que representa un forma cristalográfica que parece surgir de la tierra ceñida por la leyenda: “Miles de posibilidades manan de nuestra fantasía. Una de ellas será la imperecedera durante la noche. Nuestra ardiente voluntad en unión del impulso primitivo de los pueblos debe oponerse al estado febril esa noche / Entonces, nuevamente, será la construcción fundamental en la unidad de la humanidad y corona en la pureza del más allá / Y nosotros somos nuevamente lo real. Hannes”<sup>84</sup>, que remite a aquella consideración del artista abstracto como creador de otras realidades, de otros mundos, y a la arquitectura, la construcción, cobijo, en un amplio sentido, de la humanidad.

“Cartas sobre el Palacio de Cristal”<sup>85</sup> recoge la correspondencia entre Taut y Scheerbarth, en 1914, a propósito de la realización, por parte del primero, del *Pabellón de Vidrio* en la Exposición del Werkbund en Colonia [82], y los versos escritos por el poeta para ser reproducidos en la imposta que ciñe la cúpula del edificio. Los “Aforismos arquitectónicos”<sup>86</sup> de Paul Gösch remiten a la “base espiritual de la creación”, a la “búsqueda de una arquitectura abstracta” basada en la yuxtaposición de figuras elementales, el cuadrado, el triángulo, la estrella o la espiral, un llamamiento a las bases teosóficas que pretenden imprimir un carácter unitario

81 VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, introducción de Giuseppe Samoná, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974.

82 Achim Wendschuh, *Hans Scharoun-Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 22, Berlin 1993, p. 48.

83 *Ibidem*, p. 47. En el original: “3x3 dimensionales Glashaus nach Dimensionen farbig von blau in rot”.

84 *Ibidem*, p. 49. En el original: “Tausend Möglichkeiten entströmen unserer Phantasie. Die eine, bleibende wird sein über Nacht. Unser heiserer Wille soll dieser Nacht der Vereinigung mit dem Urdrang eines Volkes entgegenfeiern / Dann wieder wird Bauen Fundament in der Sinnlichkeit einer Menschheit und Krone in der Reinheit des Jenseits haben / Und wir sind wieder wahr. Hannes”.

85 Paul Scheerbarth, “Lettere sul palazzo di vetro”, en VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 18 - 24.

86 Paul Gösch, “Aforismi Architettonici”, *Ibidem*, pp. 24-29.



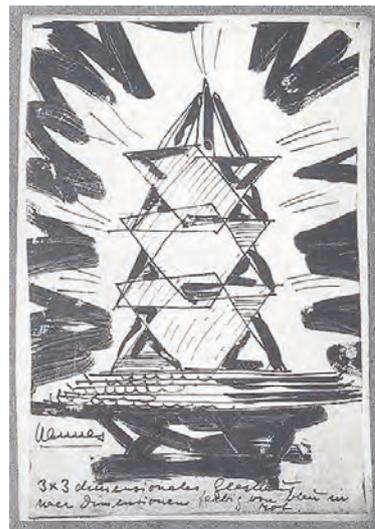
77. Hans Scharoun, "Idea para la casa del pueblo", dibujo a pluma y tinta sobre papel, xF1, 1920.



78. Hans Scharoun, "Idea para la casa del pueblo", dibujo a pluma y tinta sobre papel, xF2, 1920.



79. Hans Scharoun, dibujo a pluma y tinta sobre papel transparente, xF4, 1920.



80. Hans Scharoun, "3x3 casa de cristal proporcionales a las dimensiones de color del azul al rojo", cianotipo, 1920.



81. Hans Scharoun, cianotipo, 1920.



82. Bruno Taut, *Pabellón del Vidrio*, Colonia, vista exterior, 1912.

a partir de elementos contrapuestos. El mismo Gösch, en “Inspiración”<sup>87</sup>, establece la diferencia entre “arquitectura del sentimiento” y “arquitectura abstracta”, la primera basada en impresiones obtenidas del mundo natural, estalactitas, conchas, tallos de plantas, la segunda, “derivada de las matemáticas ..., sinfonía de números y formas, colores”, y termina: “Fusión de las dos tendencias, cuando en la segunda se introducen ecos sentimentales o cuando en la primera la elaboración de la idea de fondo encuentra, respecto a la segunda, una solución rítmica”<sup>88</sup>.

Como publicación independiente, la cabecera de *Frühlicht* aparecerá con el subtítulo “Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens” (“Una serie para la realización de las nuevas ideas arquitectónicas”), y el primer número tendrá como inicio un texto de Schinkel bajo el título “El arte, si no es nuevo, no es absolutamente nada”; con estas premisas quedaban claras las intenciones del editor Taut. El primer número de otoño de 1921 termina con tres artículos dedicados al color en la arquitectura, el primero, una reproducción del “Manifiesto sobre el uso del color en la arquitectura”, publicado por primera vez en la revista *Bauwelt*, en 1919, con el título “Der Regenbogen” (“El arcoíris”), al que se adhieren constructores, políticos, críticos, artistas y arquitectos, entre otros, Peter Behrens, August Endell, Gropius, Josef Hoffmann, Hans y Wassily Luckhardt, Bruno Paul, Hans Poelzig, Max Taut, Martin Wagner, Adolf Behne y Scharoun; “El color en el espacio exterior” reivindica el uso de colores en las fachadas de los edificios y la figura del arquitecto como “pintor de las luces y las sombras”, color que tiene su tradición en las ciudades medievales germánicas, “color que confiere verdadera vida a la forma”, pero no hay que establecer su uso adaptándolo directamente del pasado sino “encontrar un nuevo estilo cromático conforme a la nueva realidad y sensibilidad espacial, que responda al gusto de hoy y no a un gusto rescatado de la historia”<sup>89</sup>.

De nuevo, el tema del color es tratado en el número 2 de invierno de 1921-22, pero esta vez desde un punto de vista psicológico, por Ewald Paul, director del Centro de estudios de Munich sobre los efectos de la luz y el color, que narra los experimentos en los que constata la influencia de ciertos colores sobre los diferentes estados de ánimo, y la importancia que éstos pueden tener cuando se usan de forma conveniente en espacios determinados; “La luz y el color son fenómenos físicos y energéticos, la luz, la fuente del color, es fuerza, materia, espacio”<sup>90</sup>, dice Paul, que reivindica la figura de Goethe como iniciador de los estudios sobre el tema.

La idea del color en la arquitectura surge como contraposición a las ideas monocromáticas de otros movimientos. La relación entre pintura y arquitectura, o entre color y arquitectura, se puede establecer desde puntos de vista diferentes, en un caso, la pintura se convierte en mero

---

87 Paul Gösch, “Inspirazioni”, *Ibidem*, pp. 63-65.

88 *Ibidem*, p. 65. En el original “Fusione delle due tendenze, quando nella seconda vengano introdotti echi sentimentali o quando nella prima l’elaborazione delle idee di fondo trovi, rispetto alla secunda, una soluzione rítmica”.

89 “Colori nello spazio esterno”, *Ibidem*, pp. 100-104. En el original: “... trovare un nuovo stile cromático conforme alla nuova realtà e sensibilità spaziale, che risponda al gusto di oggi e non ad un gusto ripescato dalla storia”.

90 Ewald Paul, “L’azione del colore sul sistema nervoso”, *Ibidem*, pp. 122-124. En el original: “La luce e il colore sono fenomeni fisici ed energetici, la luce, la fonte del colore, è forza, materia, spazio”.

correctivo de la arquitectura, en otro, la forma arquitectónica, mediante el empleo de la pintura, se transforma, existe una simpatía entre ambas, una interrelación mutua, ya no se puede hablar de decoración, sino de partes constitutivas, una no tiene sentido sin la intervención de la otra. Scharoun rinde homenaje a esta concepción de la arquitectura coloreada con la denominación “Die Bunte Reihe” (“La hilera multicolor”) en el proyecto de la *Siedlung Kamswyken*, realizada cerca de Insterburg, en 1921, será una de sus primeras aportaciones a ese afán de alegrar la vida mediante los colores.

Pero la palabra no sólo aparece en las publicaciones, los cuadros, los collages, sirven como soporte y vehículo de las mismas, recuérdese “MERZ” o los cuadros “und” de Schwitters. La necesidad de transmitir su mensaje llevará a los artista, apoyados en muchas ocasiones por los editores de revistas, a la actuación en locales donde la declamación de versos puede llegar a convertirse en verdadero espectáculo, sobre todo los ligados al movimiento Dadá; parecía necesaria la creación de “una lengua dura, entrecortada, salvaje, que sea inactiva, pasión o éxtasis, trance. Que ya no sea ni descripción ni contemplación, sino acción”<sup>91</sup>. Estos recitales se acogían a la denominación de *Cabarets*, pero esta palabra tiene aquí una connotación bien distinta de los lugares que recibían este nombre en el París alegre de Montmartre, si bien su concepción había surgido también allí cuando se crea, en 1881, el *Chat Noir*, primer *cabaret literario*, al que seguirán muchos más, punto de confluencia de la vanguardia intelectual de pintores y literatos ávidos de intercambios de pensamientos e ideas nuevas, dejándose subyugar por las canciones de estrellas que servirán de modelos en las obras de artistas conocidos, como en el caso de Toulouse-Lautrec.

En enero de 1901 se abrió en Berlín, en la Alexanderplatz, el *Überbrettel*, y su éxito fue tal que el espectáculo de declamación de poemas y otros montajes escénicos recorrerá varias ciudades alemanas, Praga y Viena. De la estancia vienesa surgirá la colaboración de Arnold Schönberg con Wolzogen, creador y director del *Überbrettel*. También en Berlín, Max Reinhardt creará el *Ruido y Humo*, y en Munich, Wedekind, *Los Once Verdugos*; en todos ellos, el espectáculo se produce tanto en el escenario como entre el público, allí arte y vida conseguían unirse, el declamador debía transmitir su emoción a los oyentes de forma que éstos se sintieran implicados en la propia obra. A comienzos de 1911, *Die Aktion* organiza una velada del *Cabaret Neopatético* en la que se leerán, entre otros, escritos de Georg Heym y Kurt Hiller; en el anuncio de la actividad, el editor expresa su deseo de independencia y el interés en el fomento de este tipo de actos que favorecen el intercambio cultural; las siguientes veladas estarían dedicadas al poeta Paul Scheerbart, el ensalzador del cristal, y al dramaturgo August Strindberg, creador de un teatro que se aparta del naturalismo y en el que se proyecta el propio autor.

El *cabaret expresionista*, en su provocación, trata de conducir a la reflexión, de un complejo ruidoso se trata de abstraer lo esencial, la crítica a formas de vida burguesa alejadas de todo contenido espiritual y reflexivo. Las antítesis en la acción-representación son constantes y las reacciones del espectador forman parte del propio espectáculo.

---

91 Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 51.

En el ambiente expresionista se pueden encontrar dos tendencias, una mística y otra anarquista que, sin embargo, confluyen, se complementan en muchos momentos. Las actividades y actuaciones de la segunda tendencia resultan más agresivas y se implican en el desarrollo de la actividad política.

El grupo dadaísta surge en Zurich teniendo a la cabeza a Tristan Tzara, Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, que se había refugiado en Suiza para no ser llamado a filas y así evitar combatir en el campo de batalla; Dadá, que surge como contestación a la guerra, la vida y el arte, era expresión de la negatividad absoluta, pero la mayoría de sus miembros procedían de los ambientes expresionista; Hugo Ball había querido elaborar, en 1914, cuando era consejero del Teatro de Cámara de Munich, un libro sobre la obra teatral expresionista, generada como “obra de arte total”, con la colaboración de Kandinsky, de artistas vinculados a su círculo de amigos y conocidos, y del arquitecto Erich Mendelsohn. Sobre Kandinsky decía Ball: “Cuando hablamos de Kandinsky o de Picasso, no pensamos en pintores, sino en sacerdotes; no en gente del oficio, sino en creadores de nuevos mundos, de nuevos paraísos”<sup>92</sup>. El mismo Ball que, en el *Cabaret Voltaire* de Zurich, primer *cabaret dadaísta*, propicia “la más incondicional anulación del alma”<sup>93</sup>, una lucha crítica de la sociedad urbana en clave satírica que establece la risa como método de superación de la agobiante realidad cotidiana, un Ball que, en abril de 1917, pronuncia la conferencia “Kandinsky”, en la que considera al pintor uno de los grandes renovadores del arte.

Ball parte de la consideración de un mundo en caos total, donde el hombre ha perdido su aura espiritual para convertirse en pura materia, donde lo individual prima sobre lo colectivo y la máquina sobre el individuo, donde los artistas buscan realizar obras que vayan más allá de la representación de la naturaleza, y ve en Kandinsky un precursor de la búsqueda de las esencias, un creador de un nuevo tiempo en el arte, generador de obras en los diversos campos del mismo, y en quién, su naturaleza eslava, ha jugado un papel primordial, traspasando su sensibilidad por los colores de la naturaleza y las tradiciones rusas a sus cuadros. En toda la conferencia subyace una admiración sin límites por Kandinsky de un Ball que analiza *De lo espiritual en el arte* y los artículos de *El Jinete azul* rastreando el pensamiento y sentimiento del pintor.

La obra de Kandinsky estará presente, también, en el *Cabaret Voltaire* cuando en sus veladas se declamen varios poemas de *Klänge*, y dos de ellos, *Blick und Blitz* (*Mirada y relámpago*) y *Sehen* (*Ver*) fueron incluidos en la revista del mismo nombre publicada el 15 de marzo de 1916.

*Dadá* engloba expresionistas, futurista o cubistas, aunque se muestra contrario a los “ismos”, pero, también, dentro de él, hay dos facciones, los que pretenden arrasar con todo y los que desean trazar la secuencia de un espíritu moderno; en todos latía, sin embargo, una pulsión contra la sociedad existente, su primera reacción fue contra la guerra, que había

---

92 Citado en Lionel Richard, *op. cit.*, p. 69.

93 Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984, p. 130.

surgido con toques de clarín, como anunciadora de una nueva sociedad y que se prolongaba en toda su naturaleza absurda, falseándose datos y sólo produciendo muerte y destrucción. Frente a la agresividad guerrera, *Dadá* impone su agresividad crítica y subversiva, el absurdo y el azar se convierten en sus señas de identidad. El grado de absurdo es tal que el propio Huelsenbeck, pacifista exiliado en Suiza, a su vuelta a Berlín, presenta al grupo como defensor de la guerra, o quizá estaba hablando de una batalla diferente, la que generaba la actuación de los dadaístas en los cabarets; un Huelsenbeck que cuando habla de sus correrías por las tabernas dice, “Para nosotros, todo eso es expresionismo, ya no nos fijamos tanto en los cuadros como en el estilo de vida”<sup>94</sup>, estilo de vida que conllevaba movimiento, ruido, acción, y la palabra como medio de subversión y de sugestión, como portadora de ideas radicales alejadas de convencionalismos. “He aquí lo que hemos definido como la sugestión de la palabra *Dadá*, su capacidad de hipnotizar al orientar la razón ordinaria hacia ideas y cosas en los que ninguno de los creadores había pensado”<sup>95</sup>, decía Huelsenbeck, que arremete en sus escritos contra el expresionismo “pseudo-teosófico-germano”, contra la figura de Walden, representante del provincianismo alemán, que “arropado en sus teorías budistas” era un comerciante nato, nada quedaba indemne ante la crítica dadaísta.

Con los dadaístas la palabra había dejado de significar para convertirse en símbolo, o en signo, que disgregado se desliza, se disuelve, sobre la hoja en la que está impresa, la palabra se había transformado en el enemigo contra el que había que luchar ya que era portadora de las ideas y valores de la civilización que se pretendía abolir; la palabra debía ser sólo sonido, o mejor, ruido, carente de significado pero no de objetivos, “la intervención esencial del movimiento se dirigió a las estructuras de la comunicación entre los seres, consideradas cómplices de la jerarquía social, bajo la forma de cualquier lenguaje, ya fuera oral, escrito, gráfico o plástico”<sup>96</sup>. Pero las palabras eran insustituibles, Aragon es consciente de ello, “ellas lo son todo para el pensamiento. Pero en lugar de regularlas, de constreñirlas por la sintaxis, hay que liberarlas, dejarlas desencadenarse como una horda aullante”<sup>97</sup>.

Como declamador que subyuga con sus palabras se encuentra Kurt Schwitters, el artista total, inventor de palabras y malabarista de las mismas, que juega con la iteración en busca del ritmo, de una determinada música, que seduce o espanta, pero que no deja indiferente. En las “veladas literarias la palabra pronunciada se convierte en transmisor de las ideas; la entonación, el gesto, contribuyen a una mejor comprensión de la obra.

El teatro será, también, lugar de confrontación de ideas y declamaciones, la obra se presenta como un “organismo”, como un conjunto de elementos que generan una individualidad; Max Reinhardt introduce una puesta en escena de los autores más progresistas. Erwin Piscator, el director teatral, comunista convencido, funda en 1919 el *Teatro Proletario*, cuyos primeros actores

---

94 Richard Huelsenbeck, *En Avant Dadá. El club Dadá de Berlín*, Alikornio ediciones, Barcelona 2000, p. 23.

95 *Ibidem*, p. 41.

96 Henri Béhar / Michel Carassou, *Dadá. Historia de una subversión*, Ediciones Península, Barcelona 1996, p. 83.

97 Aragon, “La gran noche de las palabras”, en Henri Béhar / Michel Carassou, *op. cit.*, pp. 108-113.

serán los propios obreros, para pasar luego a trabajar con profesionales; pero el experimento dura poco y, cinco años después, se hará cargo del *Berlin Volksbühne*, donde representará obras de contenido social con puesta en escena expresionista. Piscator trabajará con Gropius en la elaboración de un proyecto de *teatro total*, lugar de reunión de un amplio público que abraza el escenario en un intento más de vincular arte y vida, en hacer realidad la *obra de arte total*, ilusión que permanecerá como tal ya que la realidad superaba este verdadero teatro.

### I.2.6 Sueños de cristal

La primera de las veladas literarias organizada por *Die Aktion* tendría como protagonista al poeta Paul Scheerbart, que se hará famoso a partir de 1914, año en el que se publica su libro *Glasarchitektur*<sup>98</sup> en la editorial *Der Sturm*, dedicado a su amigo Bruno Taut, y que dará origen a teorías y formalizaciones pictóricas y arquitectónicas en las que el vidrio aparecerá como elemento poseedor de connotaciones morales, religiosas o psicológicas. El cristal aparece, también, “como expresión del espíritu de la modernidad”<sup>99</sup>, cumpliendo una función estética sin perder por ello su aura de innovación frente al uso de otros materiales.

Sitúa, en primer lugar, Scheerbart la arquitectura en un entorno ambiental y establece la importancia de la misma en función de una labor de engrandecimiento cultural, pero su labor de adoctrinamiento empieza desde abajo, desde la posibilidad de que cualquier persona con una vivienda unifamiliar, opción muy factible en la época, se beneficie de su utopía. No establece el autor una relación interior-exterior, sino que pretende crear un espacio de recogimiento en contraposición al entorno, no habla de superficies transparente sino de aquellas que, dejando pasar la luz y el calor del sol, protegen del exterior, creando un microcosmos que emana sus rayos al caer la tarde hacia los demás, se estaba hablando de una creación mística, de un proyectarse de dentro hacia fuera. Volumen encerrado que necesita de los modernos sistemas de renovación de aire para poder vivir en él, pero este posible contratiempo, al igual que el de los materiales que han de conjugarse con el vidrio en esta arquitectura de cristal, es para Scheerbart un punto más de celebración de este tipo de construcción ya que contribuye al “auge de la industria”.

La madera, de utilización más tradicional en la construcción, se veía degradada en este contexto al ser considerada un material perecedero, que al no entonar con una arquitectura tan ligera desaparecería, incluso, como elemento principal en la fabricación de los muebles, objetos livianos que se dispondrían exentos en medio de este etéreo santuario. A la frialdad del cristal opone Scheerbart la calidez del color, y en todo este discurso uno rememora la catedral gótica, “concepción figurada de «caja cerrada» (...) microuniverso simbólico cuya idea del espacio

98 Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, Éditions Circe, Strasbourg 1995.

Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1998.

99 David Waykin, *Moral y arquitectura*, Tusquets Editor, Barcelona 1981, p. 45.

afecta a todos los objetos existentes en él<sup>100</sup>, relicario que atesora un ideal, piedra preciosa que refulege de luz y de color. A pesar de esta concepción, el poeta no quiere desligarse de la naturaleza y, así, habla de terrazas ajardinadas en las viviendas y de pabellones de cristal en medio de parques y jardines, cuyos recorridos sean senderos de piedra.

Cuando menciona el hormigón, que “por desgracia no es transparente, como lo es el cristal<sup>101</sup>”, lo concibe como material moldeable en el que podrían incrustarse planchas de metal, que serían tratadas, posteriormente, mediante esmalte, o piezas de vidrio a modo de mosaico, la arquitectura deviene, aquí, pieza escultórica.

En materia urbanística el autor es radical y no le duele hacer “tabula rasa” del entorno habitado, “Las grandes ciudades, tal y como las conocemos hoy, no tienen más de cincuenta años de antigüedad. Con la misma rapidez que han surgido también pueden desaparecer<sup>102</sup>”. Fábricas, mercados, iglesias, centros deportivos y recreativos, edificios administrativos, hoteles o sanatorios, todo lo ve Scheerbart de cristal, cristal que combinado con el hierro hace, para el autor, la construcción prácticamente indestructible. Se recrea en representaciones oníricas de una nueva Venecia de cristal con edificios piramidales y de ciudades flotantes, que vagan sobre el mar; “La arquitectura de cristal logrará imponerse el día que desaparezca la idea de metrópolis tal y como la concebimos en la actualidad<sup>103</sup>”, dice Scheerbart.

El tema del color, vinculado al cristal, y la iluminación es recurrente en toda la obra, dedicando varios apartados a esta última con formulaciones tanto prácticas como utópicas, torres luminosas de cristal coloreado, pilares revestidos de cristal y dobles paredes con iluminación interior, pavimentos translúcidos iluminados desde su parte inferior, todo un mundo de sueño para una época que veía acercarse noches más negras, noches de cristales rotos. Los sueños de esta arquitectura de cristal testimoniaban “esencial y tal vez exclusivamente, un ferviente deseo de emancipación, que trata de satisfacer con la proposición de una forma colectiva, progresiva y no violenta de liberación<sup>104</sup>”.

Adolf Behne dedica un artículo en *Frühlicht* a la *Glasarchitektur* de Scheerbart y, en sus reflexiones, determina la necesidad de un cambio de actitud, de una apertura de miras del hombre occidental, ejemplificado en el europeo, de cara a una nueva comprensión de las formas de vivir, en toda la extensión de la palabra y con sus múltiples facetas, entre las que se establece, también, el construir, y ese cambio de mentalidad conduciría a ser capaz de

---

100 Victor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Ediciones Cátedra, Madrid 1981, p. 68.

101 Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia Librería Yerba / Cajamurcia, Valencia 1998, p. 105.

102 *Ibidem*, p. 117.

103 *Ibidem*, p. 206.

104 Daniel Payot, “La sobrieté «barbare» de Paul Scheerbart”, prólogo a Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, Éditions Crce, Strasbourg 1995, p. 17. En el original: “... essentiel et peut-être exclusivement, d'un fervent désir d'emancipation, qu'elle cherche à satisfaire par la proposition d'une forme collective, progressive et non-violente de liberation”.

reconocer la “arquitectura de cristal” como portadora de “la revolución del espíritu europeo” que es capaz de transformar “un animal de costumbres, limitado y laborioso en un hombre vivo, limpio, sensible”<sup>105</sup>.

Es posible que los cubistas, con sus cuadros que “parecían un conjunto de vidrios rotos”, en palabras de George Grosz<sup>106</sup>, no fueran tan ajenos al nacimiento de esta adoración por las formas cristalinas y sus cualidades, aunque para Zevi “el expresionismo divulga un ejemplo de reintegración, ferozmente crítica, de las descomposiciones cubistas; temporaliza la fruición de las imágenes sin negar la tridimensionalidad de la perspectiva”<sup>107</sup>. Lo que no cabe duda es que el tema del cristal y las formaciones cristalográficas resultaban sugerentes, fuesen cuales fuesen las connotaciones que se les pretendiera dar, así, Albert Gleizes, en el prefacio a la reedición de *Sobre el Cubismo* de 1945, en sus comentarios a los diferentes escritos que se habían publicado sobre dicho “ismo” vanguardista decía que “ya no tenían aquella resonancia de cristal de los redactados en los años que precedieron a 1914”, y otro cubista, Juan Gris, cuando habla sobre la arquitectura del cuadro y las otras arquitectura menciona “los fenómenos de cristalización” como los más bellos de la naturaleza ya que en ellos “se ve un mismo cuerpo cristalizar siempre en el mismo volumen y en la misma forma”<sup>108</sup>.

Si bien la pintura, la escultura o la poesía expresionista tienen sus orígenes años antes del comienzo de la guerra y, en muchos casos, pierde su vigor y también a sus autores durante la misma, la arquitectura expresionista parece surgir de las cenizas de esa misma guerra. El renacer del expresionismo después de la Primera Guerra Mundial, fundamentalmente dentro del campo de la arquitectura, con una visión onírica de la realidad, supone un rechazo hacia la máquina y la técnica que habían producido todos los horrores de la guerra. Aquellos que antes de 1914 cantaban himnos a la lucha en pos de un ideal callaron sus voces y se refugiaron en la fantasía para edificar una realidad diferente. En abril de 1919 se celebra la “Exposición de Arquitectos Desconocidos” bajo los auspicios del *Arbeitsrat für Kunst*, con un símbolo en su cartel de presentación que hace alusión al esoterismo, el hermetismo y la masonería<sup>109</sup>.

El *Arbeitsrat für Kunst* (*Consejo de trabajadores para el arte*) fue el nombre elegido por los artistas berlineses para denominar una agrupación similar a muchas otras que se constituyeron en Alemania con la caída del Imperio, a finales de 1918, a la manera de los *soviets* rusos; alrededor de noventa miembros, entre asociados y amigos afectos, comprendía la primera lista, que coincidía en buen número de nombres con los de otra agrupación, el *Novembergruppe*

105 Adolf Behne, “Glasarchitektur”, en VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 12 - 16.

106 George Grosz, *Un sí menor y un No mayor*, Anaya / Mario Muchnik, Madrid 1991, p. 89.

107 Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona 1980, p. 23.

108 Juan Gris, “De las posibilidades de la pintura” (1924), en Ángel González / Francisco Calvo Serraller / Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 87.

109 Para una especificación más exhaustiva, véase Marcello Fagiolo, “La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotérica”, en Giulio Carlo Argan (et alt.), *El pasado en el presente. El revival de las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 199-252.

(*Grupo de noviembre*), con el que, al final, terminará fundiéndose. El *Novembergruppe* había surgido ante la llamada de Max Pechstein a una unión de los artistas radicales, sus miembros se consideraban “revolucionarios del espíritu”, y sus planteamientos ligaban la revolución en las artes a la revolución política, poniendo su empeño en un trabajo comunitario en colaboración con las autoridades políticas que les permita intervenir en asuntos de arquitectura y urbanismo, y en la gestión y estructuración de las escuelas de arte, museos y salas de exposiciones.

Por su parte, el *Arbeitsrat*, liderado por un grupo de arquitectos, y teniendo como actividad artística de referencia la arquitectura, había tenido como antecedente de su manifestación programática principal un *Architektur Programm* escrito por Bruno Taut en 1918; entre sus primeras afirmaciones, dice Taut: “La edificación es la portadora directa de las fuerzas espirituales, plasmadora de la sensibilidad de todos, que hoy languidecen y mañana despertarán. Sólo la revolución total del espíritu creará esta edificación y su arquitectura”<sup>110</sup>, a partir de aquí sienta las premisas de lo que deberá ser la actuación política para obtener esta arquitectura del espíritu, considerando que el arquitecto que debe llevarla a cabo será aquel “que abarca todo el conjunto del arte y comprende las tendencias radicales en la pintura y la escultura. Sólo él puede contribuir a realizar la unidad del conjunto”<sup>111</sup>.

En la primavera del año siguiente, una circular del *Arbeitsrat für Kunst*, dirigido por Gropius, César Klein y Adolf Behne, y que se define como “grupo de artistas y amigos del arte con un objetivo común”<sup>112</sup>, en una declaración resumen de la del año anterior de Taut, se encomiendan a la arquitectura como madre protectora cuyo regazo acoja a todas las demás artes, y con el deseo de que el arte deje de pertenecer a una élite para convertirse en fuente de placer de la mayoría, de todo el pueblo, una vez más un deseo de unir arte y vida.

La “Exposición de Arquitectos Desconocidos” pone énfasis en aquellas obras utópicas cuya realización está lejos de la realidad; en el folleto que acompaña la exposición todos claman por una recuperación de la imaginación, Gropius lo expresa así: “El milagro de la fantasía es más importante que toda la técnica, que siempre se adapta a la voluntad creadora del hombre”<sup>113</sup>, Behne hace hincapié en que “los bocetos arquitectónicos reavivan la fantasía que trabaja con ellos, construye con ellos, y une su voluntad a la de ellos”<sup>114</sup> y Taut entronca esta arquitectura de lo imaginario con “una nueva concepción del mundo”<sup>115</sup>. La siguiente exposición organizada por el *Consejo* será “Neues Bauen” (“Nuevas Arquitecturas”), celebrada en Berlín en el *Graphischen Kabinett* de J.B. Neumann, en ella, una vez más, una arquitectura fantástica se muestra al observador, obras de Bruno y Max Taut, Hans y Wassily

---

110 Bruno Taut, “Un programa para la arquitectura”, en Ulrich Conrads (ed.), *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Lumen, Barcelona 1973, p. 61.

111 *Ibidem*, p. 66.

112 “Arbeitsrat für Kunst: Al amparo de una gran arquitectura”, en Ulrich Conrads (ed.), *op. cit.*, p. 67.

113 “Gropius, /Taut / Behne: El nuevo pensamiento en arquitectura”, en Ulrich Conrads (ed.), *op. cit.*, p. 71.

114 *Ibidem*, p. 73.

115 *Ibidem*, p. 72.

Luckhardt, Hans Scharoun, que remite trece dibujos, como expresa en su breve reseña a Hans Luckhardt<sup>116</sup>, Paul Gösch, Hermann Finsterlin, Wilhelm Brückmann y Carl Krayl, la mayoría de ellas reproducidas en el libro *Ruf zum Bauen (Llamamiento a la Arquitectura)*, con prólogo de Adolf Behne, y que también recoge el artículo de Scharoun “Gedanken zum Theterraum” (“Ideas sobre el espacio teatral”). Dice Behne en su escrito: “Efectuaremos el trabajo del futuro, renunciando al presente. Una generación se deberá ocupar de esta tarea, poniendo las bases de una nueva casa diferente de la vieja”<sup>117</sup>.

En el texto de Scharoun, la forma espacial aparece como generadora de la unión de arte y vida, donde objeto y sujeto se interrelacionan, se funden en una misma representación; se concibe el espacio teatral como espacio cupular configurado por bloques de cristal, creadores de juegos de luces y colores, y de tal manera que prepara al espectador para ser capaz de percibir el misterio del color, la palabra y el sonido, “forma, color, palabra y sonido son parte de nosotros mismos”<sup>118</sup>, la orquesta, los actores y los espectadores son, también, elementos de la configuración escenográfica. Más tarde será no ya el espacio teatral sino la escenografía la que Scharoun tome como referencia de sus reflexiones, y así pronuncia en Königsberg, a petición de Richard Rosenheim, una conferencia bajo el título “Gedanken über das moderne Bühnenbild”<sup>119</sup> (“Ideas sobre la escenografía moderna”); el comienzo es significativo, habla de la utilización del material en la arquitectura moderna en un “sentido sensorial”, de su espiritualización en la obtención del espacio a partir de configuraciones estructurales mediante un uso estético de sus “fuerzas intrínsecas”; en el público, en la gente, fundamenta la vivacidad tanto del arte escénico como de la arquitectura, a la que denomina “conductora de las artes”, expresando su deseo de una vuelta a la síntesis de las mismas, entre las que incluye el arte escenográfico, donde la técnica, al igual que en las demás, no debe ser obstáculo para la creación, sino refuerzo en la obtención de un modo de expresión que potencie la obra dramática. En el cine, dice Scharoun, un dinamismo, conseguido por la conexión entre el espacio y el tiempo, subyuga al espectador y los decorados pueden ser mejores en base a un mayor presupuesto económico; la técnica, más que las ideas, son la base de su éxito.

Haciendo un recorrido histórico de la escenografía, dice que el naturalismo “pone énfasis en la *Daseinform (forma del ser)*, (...), en lo representado, y no en (...) la impresión que se quiere alcanzar o sublimar a través del decorado”<sup>120</sup>, mientras que el realismo persigue la *Wirkungsform (la forma del efecto)*, la *Eindrucksform (la forma de impresión)*. Scharoun, que en la correspondencia de *Die Gläserne Kette (La Cadena de Cristal)* considera al hombre centro de toda actividad, en el teatro reivindica la figura del actor como predominante frente al

116 Carta de Hans Scharoun a Hans Luckhardt del 12.4.1920, en Achim Wendschuh, *op. cit.*, p. 23.

117 Citado en Franco Borsi / Giovanni Klaus König, *Architettura dell'Expressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967, p. 57. En el original: “Noi effettuiamo il lavoro del futuro, rinunciando al presente. Una generazione si dovrà occupare di questo compito, mettendo il fondamento per una nuova casa discosta dalla vecchia”.

118 Hans Scharoun, “Gedanken zum Theterraum”, en Achim Wendschuh, *op. cit.*, p. 28. En el original: “Form, Farbe, Wort und Ton sind Teile von uns”.

119 Hans Scharoun, “Gedanken über das moderne Bühnenbild”, *Ibidem*, pp. 55-65.

120 *Ibidem*, p. 56.

decorado, ya que el tiempo y el espacio se pueden representar por medio de movimientos corporales<sup>121</sup>, el escenario lo que debe permitir es “hacer visible el contenido del tiempo”, crear un espacio que colabore en el desarrollo de la acción. El espacio escénico se concibe como una representación del cosmos en el que el juego de luces y colores permite su transformación. Al final de la conferencia, Scharoun hace mención de Bruno Taut y del lugar preeminente que ocupa el Teatro en su “Corona de la ciudad”.

Entre 1916, que comienza la redacción del libro *Die Stadtkrone (La corona de la ciudad)*, y 1920, publicará Bruno Taut éste, *Alpine Architektur (Arquitectura Alpina)* y *Die Auflösung der Städte (La disolución de las ciudades)*, tres ensayos teóricos ilustrados. *La corona de la ciudad*<sup>122</sup> se inicia con una loa a la arquitectura, alabanza en su doble vertiente de cobijo y creación artística, que surge de la imaginación con “formas sólidas y profundas” cuando las ideas tienen su base “en la vida interior y moral del hombre, en todo el conjunto de su sentimiento existencial”<sup>123</sup>, y es al arquitecto a quien corresponde extraer del “espíritu de la época” aquellas connotaciones que, llevadas a la obra, enaltecen el edificio haciéndolo merecedor de ser el polo de atracción de toda la ciudad, sentir el latido de la vida en su interior.

La ciudad antigua se presenta como paradigma de “organismo vivo”, cuya disposición obedece a leyes surgidas de la propia vida y donde la catedral aparece como epicentro a partir del cual se genera toda la estructura urbana, la tradición se convierte en referente del que surgen las formas simbólicas que dan origen a una nueva arquitectura. La creación de la urbanística como ciencia dedicada al estudio de la nueva ciudad posibilita una ordenación orgánica de ésta, la nueva organización ciudadana donde el Estado, la administración, adquiere más importancia que la Iglesia, supone el predominio de los edificios públicos sobre los religiosos, la catedral ha perdido su primacía sobre otras construcciones, pero Taut reivindica el “edificio religioso”, “la casa de Dios”, como “el único capaz de representar nuestros más profundos sentimientos con respecto a los hombres y al mundo”<sup>124</sup>, y ante la falta de religiosidad apela al socialismo como doctrina capaz de unir las clases sociales, las naciones y “al hombre con el hombre”, y surge aquí la figura del arquitecto como supremo hacedor de una arquitectura a través de la cual se obtengan los mismos resultados, arquitecto-sacerdote congregador de almas en una nueva corona de la ciudad, aglutinadora de espacios con fines artísticos, sociales y de entretenimiento, en cuyo punto más alto reina la “casa de cristal”, espacio para la emoción y la reflexión, donde se aúnan todas las artes, “símbolo de la mayor serenidad, de la más pura tranquilidad del alma”<sup>125</sup>.

---

121 *Ibidem*, p. 56.

122 *La corona de la ciudad*, en Bruno Taut, *Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid 1997, pp. 35-81.

123 *Ibidem*, p. 38.

124 *Ibidem*, p. 45.

125 *Ibidem*, p. 60.

“Aedificare necesse est, vivere non est necesse”, con esta frase introduce Taut su libro *Arquitectura Alpina*<sup>126</sup>, jugando con letras y palabras en la configuración de un dibujo de paisaje de montaña, de las cumbres de los Alpes. En cinco partes divide el desarrollo de una obra que desde “la casa de cristal”, pasando por la arquitectura de las montañas, la construcción más propiamente alpina y en otros lugares de la tierra, conduce más allá de ésta, en el espacio exterior, tras la galaxia, en otros mundos, hasta un fin nihilista, “la gran nada lo anónimo”.

Tanto *La corona de la ciudad*, con un planteamiento realista basado en reflexiones históricas, como *Arquitectura Alpina*, con una visión más onírica, constituyen proyectos que pueden llegar a concretarse en desarrollos urbanísticos específicos, y toda esta labor teórica, aparentemente utópica, supone para Taut un proceso de reflexión de lo que pueden ser los planteamientos reales de las *Siedlungen*, que realizará más tarde, y que se constituyen “como organismos y no como agregaciones de viviendas”<sup>127</sup>.

*La disolución de las ciudades*<sup>128</sup> recuerda, en su planteamiento y estructuración, la *Arquitectura Alpina* del año anterior, el mismo Taut dice que “sólo se trata de una utopía y de un breve entretenimiento”<sup>129</sup>, y se plantea una posible estructuración de la ciudad en el tercer milenio donde una convivencia socializante sustituye la ciudad política actual, la ciudad-estado, “la ciudad ha muerto”, desapareciendo la frontera entre lo urbano y lo rural, destruyendo el sistema establecido, haciendo al hombre, que se expande sobre un territorio sin fronteras, que tiene acceso a unos medios de comunicación más rápidos, más libre.

Taut crea, en 1919, *Die Gläserne Kette (La Cadena de Cristal)* integrada por trece arquitectos; el nombre se debe al poeta Alfred Brust, que se incorpora al grupo como decimocuarto miembro meses después de su formación<sup>130</sup>. A modo de sociedad secreta, de “secta iniciática”, cada uno de los integrantes se conocerá mediante un seudónimo, Carl Krayl será *Anfang (Principio)*, Paul Gösch, *Tancred*, Scharoun, *Hannes*, Gropius, *Mass*, Jakobus Göttel, *Stellarrius*, Hans Hansen, *Antischmitz*, Wilhelm August Hablik, *W.H.*, Wilhelm Brückmann, *Berxbach*, Hermann Finsterlin, *Prometh*, Wassily Luckhardt, *Zacken*, Hans Luckhardt, *Angkor*, Max Taut, *Kein Name*, y el propio Bruno Taut, que solicitará la mayor discreción de cara al exterior, será *Glas (Cristal)*. *La Cadena* surge a partir del *Zehner-ring (Anillo de los diez)* que más tarde devendrá *Der Ring (El anillo)*, círculo de arquitectos alemanes del que formaban parte los dos hermanos Taut, Poelzig, Häring, Mies van der Rohe, Scharoun, Bartning, Hilberseimer, Mendelsohn y Behrendt.

126 *Arquitectura Alpina*, en Bruno Taut, *Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid 1997, pp. 83-161.

127 Franco Borsi / Giovanni Klaus König, op. cit.,. En el original: “... come organism, e non come aggregati di abitazioni”.

128 *La disolución de las ciudades*, en Bruno Taut, *Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid 1997, pp. 231-297.

129 *Ibidem*, p. 235

130 Wolfgang Pehnt, “L'architecture et l'expressionnisme allemands”, en VV.AA., *Paris-Berlin 1900-1933*, Éditions du Centre George Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1992, p. 462.

Las actividades de *La Cadena* se centran en el intercambio de cartas, manuscritos, dibujos y proyectos, y se inicia con la carta que les dirige Taut en la que expresa que, estando en un momento de depresión en las actividades laborales arquitectónicas, era la época de la reflexión, de la maduración de las ideas, hasta el resurgimiento profesional, hace una llamada: “¡Seamos pues con conciencia arquitectos imaginativos!”<sup>131</sup>, y propone que “cada uno de nosotros diseñe o escriba de vez en cuando, de manera informal en una hoja de papel de calco, las ideas que quiere comunicar a nuestro círculo enviando a todos una copia”<sup>132</sup>. La vida de esta cadena epistolar no será larga, durará hasta en 24 de diciembre de 1920, un año y un mes de intercambio de ideas fantásticas, algunas de sus contribuciones aparecen recogidas en la revista *Frühlicht*.

Hans Scharoun era el más joven de los integrantes de la *Cadena*, y sus dibujos eran, también, los más visionarios, creía firmemente en las ideas alentadas por Taut de que la arquitectura podía cambiar el mundo y, sobre el papel, ese mundo estaba plagado de edificios luminosos, verdaderas explosiones de color, piezas facetadas que irradian los tonos del arcoíris, arquitecturas de ensueño; “Sueño en una noche de primavera”<sup>133</sup>, escribe por la parte posterior en uno de ellos, en otro, “Casa del amigo de la noche-Bloque central de hormigón a través del cual iluminan haces indirectos-Cúpula de cristal”<sup>134</sup>, el arquitecto explica su obra y la piensa como si pudiese ser construida, no eran pues tan visionarias estas arquitecturas dibujadas. “Arbeit-Erbauung-Erhebung” (“Trabajo-Construcción-Elevación”) [83] es una síntesis del discurso de Taut para “la corona de la ciudad”, en todas las acuarelas de Scharoun se podría reconocer una referencia a la literatura del mismo autor; en “Haus der Toten” (“Casa de los muertos”) [84], la arquitectura representada se ha vuelto más orgánica, menos facetada, y una estructura que aparece como articulada en el suelo invita a penetrar y dirigirse al gran espacio central rematado con la inevitable cúpula que se encuentra tras ella. Una representación estrellada aparece en “Tor und Tür” (“Puerta y Puerta”) [85], donde un juego de ambigüedades de designación parecen hacer referencia a una “puerta de la tierra” y la “puerta del cielo”.

Las representaciones realizadas son, en ocasiones, muy similares y las arquitecturas visionarias están alejadas del mundo real, una excepción es “Kultbau” (“Edificio de culto”), reproducida en *Ruf zum Bauen*, y que puede hacer referencia a alguno de los concursos de proyectos a los que, por esa época, se presentó Scharoun, aquí la llama cupular se inserta dentro de una perspectiva de edificios, que pueden pertenecer, perfectamente, a una ciudad existente; la denominación resulta ambigua puesto que puede tener tanto una connotación religiosa como laica, ser Catedral o “catedral de cristal” consagrada a “la colectividad, la fraternidad y la verdad”.

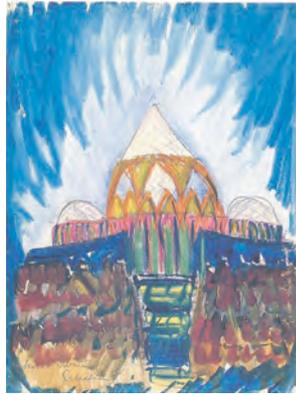
---

131 Peter Pfankuch, *op. cit.*, p.16. En el original: “Seinen wir mit Bewußstein “imaginäre Architekten”!”.

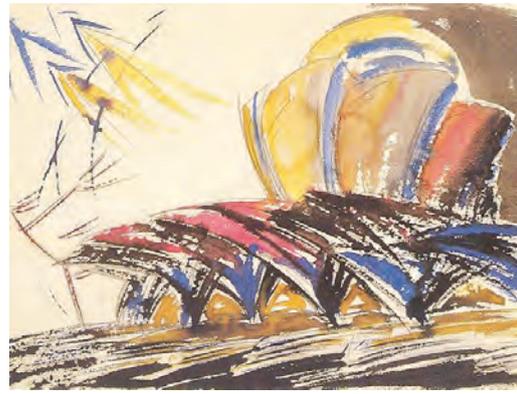
132 *Ibidem*, p. 16. En el original: “Jeder von uns zeichnet oder schreibt in kurzen Zeiträume je nach Neigung und zwanglos auf einem handlichen Blatt Pauspapier (...) seine Ideen auf, die er unserm Kreise mitteilen will und schickt jedem eine Lichtpause”

133 En, Achim Wendschuh, *op. cit.*, p. 13. En el original “Traum einer Frühlingsnacht”.

134 *Ibidem*, p. 13. En el original: “Haus der Nachtfreuden-mittlerer Betonblock durch indirekte Lichtgruppen beschienen-Glaskuppel”.



83. Hans Scharoun "Arbeit-Erbauung-Erhenung", acuarela pA3, 1919/21



84. Hans Scharoun "Haus der Toten", acuarela pA13, 1919/21



85. Hans Scharoun "Tor und Tür", acuarela pA16, 1919/21.



86. Hans Scharoun "Himmel, Welt, Schwingen", acuarela pA27, 1919/21.



87. Hans Scharoun "Betongedanken", acuarela pA30, 1919/21.



88. Hans Scharoun "Verhaltung", acuarela pA31, 1919/21.



89. Hans Scharoun "Turm der Güte und der Leidenschaft", acuarela pA35, 1919/21.



90. Hans Scharoun "Das Haus nächtlicher Freude", acuarela pA41, 1919/21.



91. Hans Scharoun "Durchdringung der Form", acuarela pA36, 1919/21.



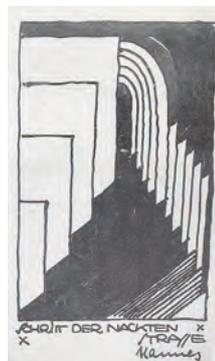
92. Hans Scharoun "Stadtwerden", acuarela pA37, 1919/21.



93. Hans Scharoun "Die zu- und die abgekehrten Prinzipien der Baukunst", acuarela pA44, 1919/21.



94. Hans Scharoun, Dibujo a pluma y tinta sobre papel transparente, xF3, 1920.



95. Hans Scharoun, Dibujo a pluma y tinta sobre papel transparente, xF5, 1920.



96. Hans Scharoun, "Klagen und ein wenig Hoffen", 1920.



97. Hans Scharoun, "Ich-du-Ich", reprofoto, 1920.

En “Geburt der Architektur” (“El nacimiento de la Arquitectura”), una explosión parece hacer surgir del centro de la tierra un magma ardiente que se conforma en edificio estrellado, burbujeante, que se eleva hacia el cielo con toda su potencia. En “Himmel, Welt, Schwingen” (“Cielo, Mundo, Alas”) [86] los ánimos están más apaciguados y los tres colores primarios diversifican las referencias, parecen intercalarse momentos de reflexión con horas ardientes, vigorosas, y, en “Betongedanken” (“Ideas de hormigón”) [87] parece que se vuelve a la realidad, a configuraciones geométricas elementales, pero las connotaciones místicas o religiosas hacen acto de presencia constantemente, “Verhaltung (“Retención”) [88], “Turm der Güte und der Leidenschaft” (“Torre de la bondad y de la pasión”) [89], o “Das Haus nächlicher Freude” (“Casa de la alegría nocturna”) [90], que juega, de nuevo, con la ambigüedad de la designación.

“Durchdringung der Form” (“Penetración de la forma”) [91] y “Stadtwerden” (“Nacimiento de la ciudad”) [92] remiten a “Nacimiento de la Arquitectura”, en su formalización y colorido, mientras que “Die zu- und die abgekehrten Prinzipien der Baukunst” (“La a y la separación de los principios de la arquitectura”) [93] está en la más pura línea de configuración cristalográfica, “el cristal –la “pura forma”- tendía ya aquí a tomar el puesto del ornamento arquitectónico escultórico, que en otro tiempo había cumplido la tarea de dar forma al significado”<sup>135</sup>, supone una llamada al inicio, a la vuelta a las configuraciones elementales, a las formas cristalográficas primarias.

Si estas acuarelas se dejan llevar totalmente por un exuberante espíritu cristalino, en los dibujos a pluma y lápiz Scharoun se muestra más reflexivo, aparte de los ya citados, reproducidos en la revista *Frühlicht*, las leyendas que los acompañan reflejan sus preocupaciones, “Glashausproblem: Raum bricht Raum. Gedanken-Feininger-Wirklichkeit?” (“Problema de la casa de cristal: espacio divide espacio. Ideas-Feininger-Realidad?”) [94], “Schritt der nackten Straße” (“Caminais la calle desnuda”) [95], “Klagen und ein wenig Hoffen” (“Sonidos y un poco de esperanza”) [96], “Ich-du-Ich” (“Yo-tu-yo”) [97], al que Scharoun parece hacer alusión en un escrito, aunque de manera críptica, “Llorar en soledad e ignorar, para que estemos satisfechos de la comunidad. Sangre y voluntad no hay más. Yo y tu, una pequeña broma al azar de los caballeros”<sup>136</sup>, y que remite a la polaridad del “yo” y el “tu”, a la filosofía dialógica de Martin Buber, propulsor dentro de la tradición judaica de una corriente mística que desafiaba el conservadurismo en aras de mayores posibilidades creativas, buscando en la esencia fenomenológica ligada al idealismo; en este estudio de polaridades analiza al hombre occidental y al oriental, al segundo lo califica como “el hombre *motórico* y centrífugo: un impulso parte de su alma y se transforma en movimiento”<sup>137</sup>, al primero como “sensorial”,

135 Regine Prance, “Simbologie cristalline. Le radici romantiche dell’Espressionismo”, en Marco De Michelis (et alt.), *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milán 1995, p. 31. En el original: “Il cristallo –la “pura forma”- tendeva qui già prendere il posto dell’ornamento architettonico plástico, a cui un tempo era stato demandato il compito di dare forma al significato”.

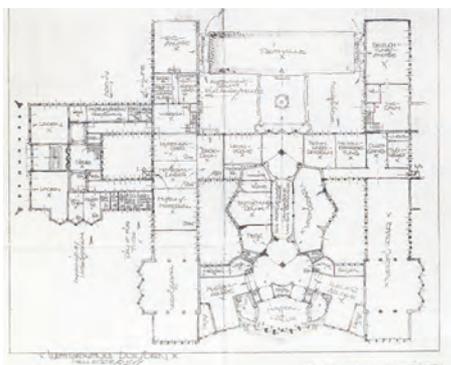
136 Hans Scharoun, Carta circular sin fecha correspondiente a *La Cadena de Cristal*, citada en Achim Wendschuh, *op. cit.*, p. 46. En el original: “Weinen in Einsamkeit und wissen nicht, das wir froh der Gemeinschaft sind. Blut und Wille ist alles. Ich und Du ein Kleiner Scherz des Stallmeisters Zufall”.

137 Citado en Simone Hain, “Ex Oriente lux”. La Germania e l’Oriente”, en Marco De Michelis (et alt.), *op. cit.*, p.54. En el original: “... dell’uomo motorico è centrifugo: un impulso parte dalla sua anima e si trasforma in movimento ...”.

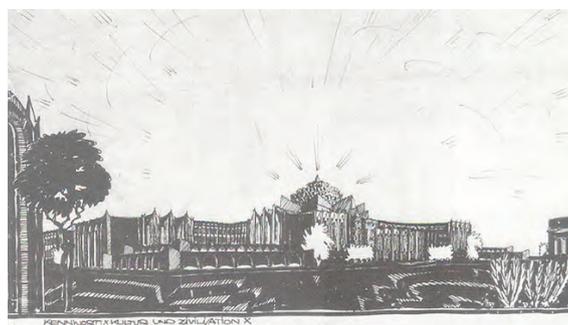
creador de las abstracciones de la forma pura, “mientras el occidental recibe el mundo externo percibiendo y lo estructura en base a principios *estéticos*, al oriental se confía la impostación del mundo real desde el punto de vista ético”<sup>138</sup>.

Los dibujos de Scharoun son pensamientos, “pensamientos expresados gráficamente”, que desarrollan un espacio arquitectónico nuevo, su juventud le impedía tener fuertes condicionantes externos establecidos a lo largo de un ejercicio práctico de la profesión, se mostraba virgen a unas ideas fabulosas, a la utopía de cambiar el mundo, quién no había soñado esto alguna vez en su juventud, pero su compromiso era auténtico y estos sueños los irá dejando traslucir en sus obras a lo largo de los años, hasta el fin.

La influencia de las visiones oníricas vinculadas al intercambio epistolar de *La Cadena de cristal* se dejan sentir en otros trabajos que realiza Scharoun en estos años; en el concurso de proyectos para el *Museo Alemán de Higiene* de Dresde [98, 99], bajo el lema “Kultur und Zivilisation” (“Cultura y Civilización”), diseña un edificio a partir de un esquema axial con una entrada barroca que da acceso a una gran sala coronada con una cúpula de configuración cristalográfica, centelleante de color, que actúa como foco centralizador del entorno.. Una distribución en planta de formas y proporciones neoclasicistas se conjuga con unas fachadas de marcado carácter vertical recogiendo figuraciones goticistas. El otro concurso en el que tomará parte el mismo año será el *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto* en Gelsenkirchen [100], el lema bajo el que presenta el proyecto es “Der Mensch ist gut” (“El hombre es bueno”), vinculado a un deseo social y ético de conformación de la arquitectura tomando como base esta premisa; tomar conciencia de la crítica social a partir de la cual se generará la obra arquitectónica, considerando al hombre como fin último de la misma, alrededor del cual girará, en todo momento, el proceso constructivo, parecían ser las consideraciones sobre las que trabajaba Scharoun, para él el hombre es siempre el centro. Aquí ya no se está ante proyectos utópicos, sino que éstos se han transformado en arquitecturas reales y edificables coronadas por elementos formalmente cristalinos.

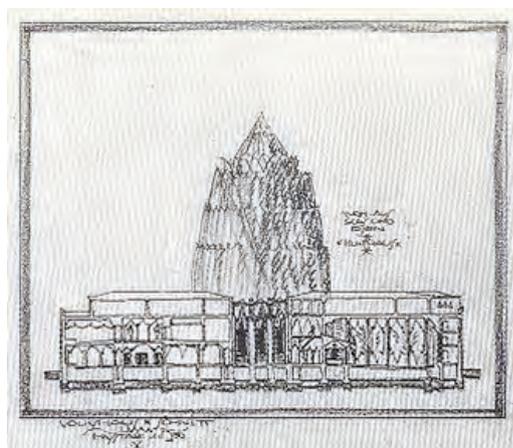


98. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene*, Dresde, concurso de proyectos, 1920.



99. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene*, Dresde, concurso de proyectos, 1920.

138 *Ibidem*, p. 54. En el original: “Mentre l’occidentale riceve il mondo esterno percependo e lo struttura in base a principi estetici, all’orientale è affidata l’impostazione del mondo reale dal punto di vista ético”



100. Hans Scharoun, *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto, Gelsenkirche*, concurso de proyectos, 1920.

La arquitectura expresionista alemana hunde sus raíces en el mundo medieval a través de un tipo de edificación romántico nacional que surge en las últimas décadas del siglo XIX y que recoge la tradición de la arquitectura popular a la que une una conformación plástica expresiva; Collins habla de un “nacionalismo gótico” surgido sobre la base de “cinco ideales básicos ...; romanticismo, nacionalismo, racionalismo, eclesiología y reforma social”<sup>139</sup>. Las cubiertas de fuerte pendiente, características de las arquitecturas nórdicas, se consideraban una adaptación al clima de la zona, siendo una constante en las primeras realizaciones de los arquitectos ligados al movimiento. Las teorías en base a las que se realizan los proyectos expresionistas están, en muchos casos, ligadas a una “filosofía de la vida” de carácter pesimista, con gran sentido de lo trágico y donde “el espíritu es una objetivación de la vida”, “la vida, que sustenta y abarca el espíritu, la cultura, y la conciencia individual, es la noción fundamental de esta filosofía”<sup>140</sup>, que engloba tanto la metafísica bergsoniana del *élan vital*, las teorías de Oswald Spengler con una “filosofía cultural organicista” en la que nacimiento, crecimiento y muerte se convierten en nociones ligadas a todo desarrollo, “cada cultura posee sus propias posibilidades de expresión, que germinan, maduran, se marchitan y no reviven jamás”, dice el autor, y más adelante continúa: “Yo veo en la historia universal la imagen de una eterna formación y deformación, de un maravilloso advenimiento y perecimiento de formas orgánicas”<sup>141</sup>, la oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco, la vida, de Nietzsche, hasta Martin Heidegger y su análisis de la esencia del ser.

Las arquitecturas expresionistas, sobre todo las del grupo vinculado a Taut, adquieren una caracterización de auténticos monumentos, frente a las de sus compañeros holandeses, que trabajan dentro de un ámbito más cotidiano, en algunas ocasiones sus realizaciones están estrechamente vinculadas a actuaciones sociales, como el diseño y construcción de barrios populares; las utopías germanas realmente lo son, pocas de sus ideas llegan a realizarse y los

139 Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 99.

140 Herbert Schnädelbach, *Filosofía en Alemania 1831-1933*, Ediciones Cátedra, Madrid 1991, p. 177.

141 Oswald Spengler, *La decadencia de occidente*, citado en Herbert Schnädelbach, *op. cit.*, p. 189.

edificios que se construyen lo hacen en base a formalizaciones más tangibles, quizás porque, como decía Borsi, “se trata en un cierto sentido de sustituir la poética por la retórica, los temas ideales por el modo de colocar, las imágenes por la fuerza eidética”<sup>142</sup>. Pocos fueron los arquitectos considerados expresionistas que llevaron a cabo sus obras antes de la guerra.

En 1914 se celebra en Colonia la Exposición del *Deutsche Werkbund* en que se muestran tres caminos diferentes de lo que iba a ser la arquitectura alemana en los siguientes años; estos caminos están representados por tres edificios, el *Teatro* de van de Velde [101], la *Factoría* de Gropius y Meyer [102] y el *Pabellón de Cristal* de Taut, eran, como señala Sharp<sup>143</sup>, el “camino de la forma plástica”, “el camino mecanicista y tecnológico” y “el camino visionario”, los pasos de este último seguían la senda trazada por Worringer en busca de una “catedral invisible del espíritu”.



101. Henry van de Velde, Teatro, Exposición del Deutsche Werkbund, Colonia, 1914.



102. Walter Gropius / Adolf Meyer, Factoría, Exposición del Deutsche Werkbund, Colonia, 1914.

Hans Poelzig, que no fue miembro de la *Cadena de Cristal* pero sí del *Deutsche Werkbund*, del que llegó a ser presidente, era afín a las ideas expresionistas reivindicadas por Taut, diseña un *Molino fluvial*, que no llega a construirse, y que constituye, en palabras de Theodor Heuss, “el primer proyecto tedesco, en el que una nueva mentalidad busca y encuentra su expresión”<sup>144</sup>, con su carácter vertical, formado por dos edificios paralelos de superficies murarías realizadas en ladrillo, que se perforan con huecos de medio punto y se combinan con superficies acristaladas realizadas con perfilera de acero de sección ligera, juega con la contraposición de elementos pesados y ligeros con la que el arquitecto tendía a la “disolución de la masa”, a que “las tensiones más potentes sean superadas con gracia casi incorpórea”<sup>145</sup>.

Poelzig hablaba de una arquitectura industrial antigua que se configuraba como pacto entre la ingeniería y la arquitectura, edificios diseñados por ingenieros y “adornados” por arquitectos, y que, en ocasiones, se enfrentaban con el paisaje en que se situaban, esta arquitectura debía ceder el paso a una nueva cuya primera premisa sería el estudio de la implantación urbanística; ingenieros y arquitectos deberían trabajar al unísono en la obtención

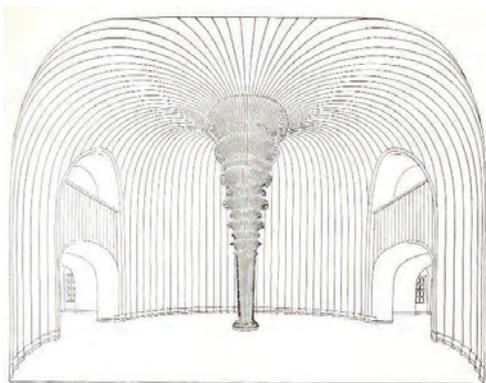
142 Franco Borsi / Giovanni Klaus König, *op. cit.*, p. 13. En el original: “Si tratta in certo senso di sostituire la poetica con la retorica, I temi ideali con il modo di pore, le immagini con la forza eidetica”.

143 Dennis Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, Longmans, Green and Co Ltd., London 1966, p. 30.

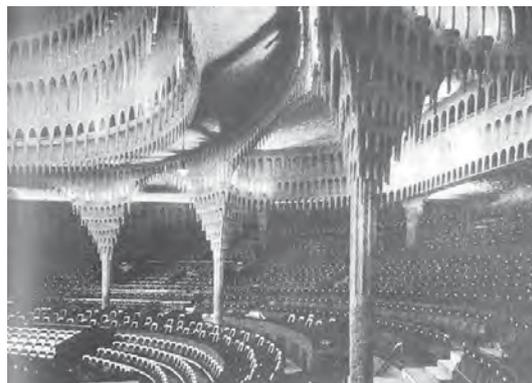
144 Citado en Heinrich Lauterbach, *op. cit.*, *ibidem*, p. 30. En el original: “il primo progetto tedesco, nel quale una nuova mentalità cerca e trova la sue espressione”.

145 Hans Poelzig, “L'architettura industriale moderna” (1911), en Julius Posener (ed.), *Hans Poelzig. Scritti e opere*, Franco Angeli Editore, Milano 1978, pp. 61-71. En el original: “... le tensioni più potente siano superate con grazia quasi incorpórea”.

de un diseño integral donde la parte técnica y práctica tiene un peso específico, pero debe ser partícipe de una globalidad; el material con el que se trabaja es el fundamento del desarrollo de todo el proyecto, debiéndose aprovechar sus cualidades específicas en la obtención de una forma adecuada; “la esencia de la arquitectura es demasiado a menudo mal entendida; ella exige que el artista elabore una forma orgánica y unitaria partiendo de los presupuestos que condicionan la construcción”<sup>146</sup>. Nombrado presidente del *Deutsche Werkbund*, en 1919, en su discurso programático proclama que “una arquitectura que sea *ars magna*, no se puede extraer del suelo; nace solamente donde se produce una gran revolución unitaria de los espíritus y donde ha echado raíces la convicción de que debemos trabajar para la eternidad”<sup>147</sup>.



103. Hans Poelzig, *Grosse Schauspielhaus*, Berlín, vestibulo, 1919.



104. Hans Poelzig, *Grosse Schauspielhaus*, Berlín, interior de la sala, 1919.

En Berlín, Poelzig realiza su obra más personal, el *Grosse Schauspielhaus*, encargo de Max Reinhardt, que retomaba como parte de la actuación el Zircus Schumann; una fachada maciza, con un ritmo de pilastras altísimas con arcos de medio punto, daba paso a un interior cuyo vestíbulo principal [103] parecía emanar de la columna central que iba desarrollándose, dejándose caer por los paramentos hasta configurar el espacio total a modo de cueva. Auténtica cueva cubierta de estalactitas era la sala principal [104], que parecía envolver al espectador, proyectada para deslumbrar más que para acoger transportaba al que penetraba en ella lejos de la realidad cotidiana, pero también estaba diseñada con un objetivo práctico, evitar los efectos de resonancia. La iluminación formaba parte de este mundo de encantamiento jugando con los colores en un deseo de obtener efectos llamativos, configurando una verdadera escenografía y dando idea de los estudios realizados por el arquitecto en aras de la obtención de una determinada configuración espacial en base a la luz. Se establecía, así, un trío de elementos, estructura de la construcción, iluminación y acústica que Poelzig consideraba fundamentales en la realización de un edificio dedicado al espectáculo. La arquitectura de Poelzig se encontraba a medio camino entre lo “visionario” y la “forma plástica”.

146 *Ibidem*. En el original: “L’essenza dell’architettura viene troppo spesso fraintesa: essa esige che l’artista elabori una forma organica partendo dai presupposti che condizionano la costruzione”.

147 Hans Poelzig, “Discorso del Werkbund, Stoccarda” (1919), en Julius Posener, *op. cit.*, pp. 138-156. En el original: “Un’architettura che sia *ars magna*, non la possiamo estrarre dal suolo; essa nasce solo dove si è verificata una grande rivoluzione unitaria degli spiriti e dove ha messo radici la convinzione che dobbiamo operare per l’eternità”.

El arquitecto desarrolla a lo largo de toda su actividad profesional una serie de proyectos donde el elemento murario, realizado habitualmente en ladrillo, alcanza un alto grado de expresividad con una apariencia de piedra desgastada por efecto de la erosión. Estos efectos de paredes desgastadas rememoran las visiones scheerbartianas de transformación de la tierra por medio de la arquitectura: “Si se quiere construir en dimensiones más grandes, es aconsejable utilizar la naturaleza existente. En modo tal que, al final, parezca que se ha colaborado a crear la realidad. La estilización de grandes paredes de roca tiene, notoriamente, para los arquitectos, un valor más alto que la realización de fantasiosos edificios en mampostería”<sup>148</sup>. Sin embargo, para Poelzig, la arquitectura del futuro debería basarse “en la renuncia al empleo esquemático de formas simbólicas tradicionales y en el desarrollo de una multiplicidad de fenómenos típicos que deben su misma forma a la coherente elaboración de la más amplia posibilidad ofrecida por la técnica moderna”<sup>149</sup>.

La ciudad, la *Grosstadt*, la gran ciudad, se convierte en escenario donde se desarrollan todos los dramas que actúan como revulsivo del alma expresionista y, al mismo tiempo, ella misma es considerada fuente y productora de esos dramas. Berlín, sus calles “con letreros luminosos, vendedores vociferantes y coches haciendo sonar el claxon”<sup>150</sup>, los personajes que deambulan por ella, son representados en los exaltados y bulliciosos cuadros de los miembros de *Die Brücke*, en contraposición con las figuras insertas en la naturaleza de su primera etapa; el ambiente de la ciudad no dejaba, realmente, de ser naturaleza, una naturaleza creada por el propio hombre, reflejo de sí mismo, de sus obsesiones, de sus preocupaciones, de aquello que le estalla en las manos y es imposible controlar, o desea no hacerlo. Y en esa “gran ciudad” destaca la figura del edificio dedicado a los “grandes almacenes” y de otro símbolo, el “rascacielos”, ligado a la torre expresionista, elemento de referencia, punto de convergencia, la arquitectura no puede concebirse como piezas aisladas sino formando parte de la trama urbana, las soluciones debían establecerse dentro de una configuración urbanística global.

El tema del rascacielos adquiere relevancia a nivel internacional con la convocatoria del concurso para el edificio del periódico *Chicago Tribune*; los más de doscientos cincuenta proyectos presentados eran un exponente claro de la multiplicidad de visiones de la arquitectura que se daban en ese momento, modernos y clásicos confrontaron sus ideas; que la propuesta ganadora fuera neogoticista era sintomático de la vinculación del poder económico con la

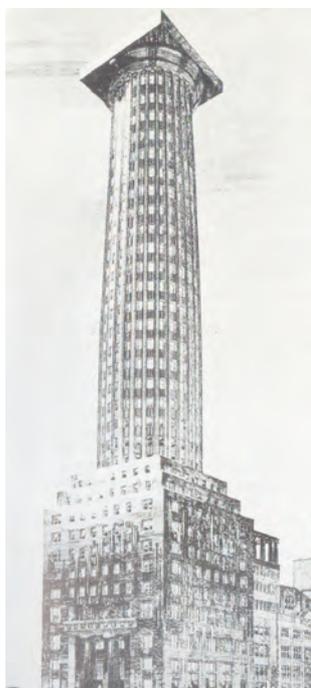
---

148 Paul Scheerbart, *Rakkox der Biblionær*, Leipzig 1901, citado en Franco Borsi / Giovanni Klaus König, *op. cit.*, p. 59. En el original: “Se si vuole costruire in dimensini più grandi, è consigliabili utilizzare la natura esistente. In modo tale che alla fine sembri come se avesse collaborato a creare la realtà. La stilizzazione di grandi pareti di roccia ha notoriamente per gli architetti un valore più alto che la realizzazione di fantasiosi edifici in muratura”.

149 Hans Poelzig, “L’architettura industriale moderna” (1911), en Julius Posener, *op. cit.*, pp. 61-71. En el original: “... nella renuncia all’impiego schematico di forme simboliche tradizionale e nello sviluppo di una molteplicità di fenomeni tipici che debbano la loro forma proprio alla coerente elaborazione delle più vaste possibilità offerte dalla tecnica moderna”.

150 Así define Huelsenbeck las calles berlinesas que se encuentra, en 1917, a la vuelta de su estancia en Zurich, y “Berlín era la ciudad del cinturón apretado, del hambre que sonaba cada día con más fuerza, donde la rabia oculta se transformaba en un afán desmesurado de dinero, donde el interés de los hombres se limitaba cada vez más a su mera existencia”, Richard Huelsenbeck, *op. cit.*, p. 54.

tradición, sin dejar al margen el hecho de que los autores fueran los americanos Howells y Hood. La participación alemana es generosa, y Gropius y Meyer, Hilberseimer, los hermanos Taut, los hermanos Luckhardt y Hans Scharoun, son algunos de los que presentan sus propuestas en un intento de obtener la respuesta a una de las bases del concurso, proyectar “uno de los edificios más bellos del mundo”, se pretendía potenciar más la formalización que la funcionalidad. Una propuesta singular es la que presenta Adolf Loos, su rascacielos, en forma de columna dórica [105], se eleva sobre un pódium paralelepípedo ligeramente escalonado, está entre lo irónico y lo representativo, ligado a su idea de la arquitectura como monumento, aunque desde un punto de vista de la provocación y del juego de relaciones de lo nuevo con lo preestablecido, del objeto sacado de sus contextos y llevado a otro medio que le confiera un significado diferente, se está ante una forma de actuación ligada a los dadaístas y al empleo de la arquitectura con una función simbólica.



105. Adol Loos, *Edificio para el Chicago Tribune*, concurso de proyectos, 1922.

En su proyecto, Hans Scharoun se deja seducir por las formalizaciones de su amigo Erich Mendelshon, el arquitecto que había trabajado en Munich entre 1911 y 1914, unos años en los que el espíritu expresionista burbujeaba en torno a Kandinsky y sus amigos de *Der Blaue Reiter*, con los que él establece contacto. Mendelsohn vive, pues, el ambiente en el que se pone énfasis en la relación del artista con la obra, en la creación que tiene su germen en las reflexiones más personales, lo que luego le llevará a decir: “Los sentimientos, el ánimo están por encima de la fuerza de la forma; el espíritu, por encima de la forma misma”<sup>151</sup>. Los años de la guerra

151 Erich Mendelsohn, “El problema de la nueva arquitectura”, conferencia pronunciada en el *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín 1919, en *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, pp. 38-49, Madrid 1999.

son, también para él, los de los proyectos sobre el papel, donde la emoción humana se traduce en términos formales, y hay momentos en los que se puede reflexionar, “La arquitectura es la única expresión tangible del espacio de que es capaz la mente humana. La arquitectura se apodera del espacio, envuelve el espacio y es espacio ella misma”<sup>152</sup>.

Los dibujos de Mendelsohn se exponen, en 1919, en la galería que el marchante y editor Paul Cassirer tenía en Berlín; la exposición se presenta bajo el título “Arquitectura en acero y hormigón”, se estaba ante el dilema de si se trataba simplemente de una arquitectura dibujada o de una arquitectura capaz de ser ejecutada con los nuevos materiales, podía ser la maleabilidad del hormigón característica suficiente para reproducir en la realidad las exuberante formas representadas, esta era la pregunta que todos se hacían, y la respuesta parecía ser negativa ya que el mismo Cassirer aconseja a Louise Mendelsohn que “le diga a su marido que escoja otro camino. No será nunca capaz de realizar edificios tan fantásticos”<sup>153</sup>. En la conferencia que pronuncia en el *Arbeitsrat für Kunst*, Mendelsohn da la respuesta al establecer las pautas de la construcción de la nueva arquitectura con la potenciación de las características específicas estructurales del hormigón y del acero, y sus posibles combinatorias, excluyendo los meros ornamentos de reminiscencias históricas y considerando el dominio de los volúmenes “la meta de la voluntad de forma arquitectónica, propia de la nueva época”<sup>154</sup>, y el material “un medio de alcanzar la libertad, de obtener la soberanía sobre la finalidad práctica”<sup>155</sup>.

Pese a los malos augurios, y al poco aprecio que le profesaba Ludwig Hoffmann, en aquellos momentos *Stadtbaurat* de Berlín, Erich Mendelsohn comienza pronto a desarrollar una labor profesional en la ciudad apoyado por sus compañeros expresionistas y el crítico Adolf Behne. Borsi establece el secreto del éxito de Mendelsohn en haber sido capaz de “encontrar un lenguaje comunicativo, extremadamente simplificado y por consiguiente elocuente”<sup>156</sup>. Sus bocetos de la guerra, aún con sus formas extrañas a la época, no eran piezas fantásticas sin uso determinado, sino edificios con una función fundamentalmente fabril, naves comerciales, estaciones de transporte, silos o estudios de cine, edificios que hablan, masas que denuncian “su proceso genético, la presión de los espacios internos, una síntesis plástica en el paisaje”<sup>157</sup>. En 1917 inicia los bocetos que conducirán a uno de sus edificios más representativos, la *Torre Einstein* [106, 107], Instituto Astrofísico en Potsdam, que comenzará a realizarse tres años más tarde, y en el que Zevi ve la reivindicación de “la integridad plástica del volumen”, la

---

152 Erich Mendelsohn, “From Reflections on New Architecture (written at the Front 1914-1917)”, en Dennis Sharp, *op. cit.*, pp. 181-182. En el original: “Architecture is the only tangible expression of space of which the human spirit is capable. Architecture seizes upon space, encompasses space and is space itself”.

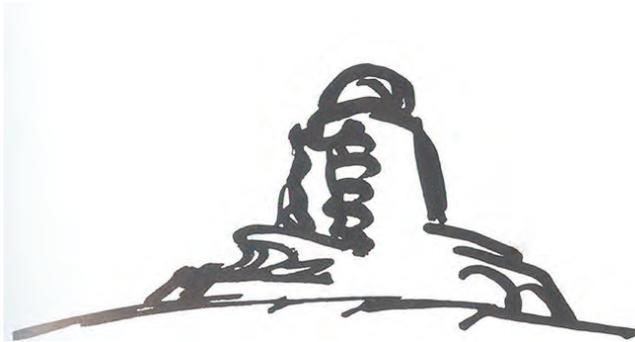
153 Citado en Franco Borsi / Giovanni Klaus König, *op. cit.*, p. 120. En el original: “... dica a suo marito di prendere un'altra strada. Non sarà mai capace di realizzare edifici tanto fantastici”.

154 Erich Mendelsohn, “El problema de la nueva arquitectura”, conferencia pronunciada en el *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín 1919, en *op. cit.*, p. 44.

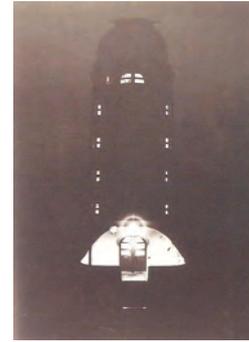
155 *Ibidem*, p. 48.

156 Franco Borsi / Giovanni Klaus König, *op. cit.*, p. 123. En el original: “...aver trovato un linguaggio comunicativo, estremamente semplificato e quindi eloquente”

157 Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984, p. 23.



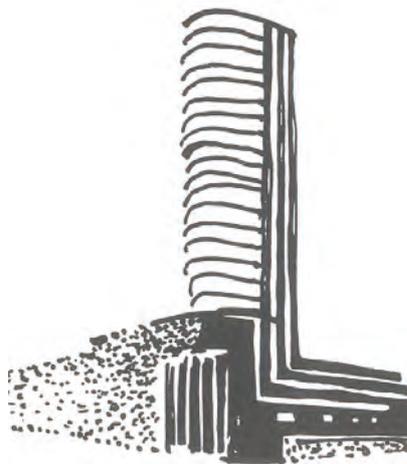
106. Erich Mendelsohn, Torre Einstein, Potsdam, boceto, 1919/21.



107. Erich Mendelsohn, *Torre Einstein*, Potsdam, vista nocturna, 1919/21.

glorificación de la materia y la lucha contra “la perspectiva renacentista, ..., haciendo estallar sus planteamientos cerrados”<sup>158</sup>; la Torre, homenaje a Einstein y su Teoría de la Relatividad, fluye desde la tierra avanzando hasta el remate cupular, bajo el cual se sitúa el telescopio, no es una escultura, sino un espacio que se conforma en el mismo espacio, que va creciendo en distintos niveles hasta llegar a la cima, su conformación está intrínsecamente unida al tiempo, Behne habla de “una arquitectura que manejaba con fuerza el movimiento y el antropomorfismo ... La entrada *absorbe*, las paredes *conducen*, los peldaños *balancean*”<sup>159</sup>.

Scharoun establece, para el edificio del *Chicago Tribune* [108], un basamento sobre el que se yergue una torre de frente redondeado y acristalado, articulada con la pieza horizontal por la continuidad existente entre la línea, presumiblemente, de ventanas horizontales y su sucesión en franjas verticales; Behne<sup>160</sup> habla del enfrentamiento entre el edificio y el entorno, el primero no parece tener en cuenta el segundo, aunque interviene en él con una intención transformadora.



108. Hans Scharoun, Edificio para el Chicago Tribune, concurso de proyectos, 1922.

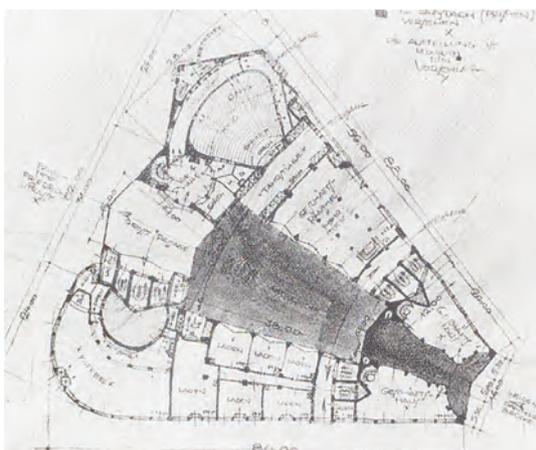
158 Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona 1980, p. 124.

159 Adolf Behne, 1923 *La construcción funcional moderna*, Ediciones del Serbal / Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1994, p. 50.

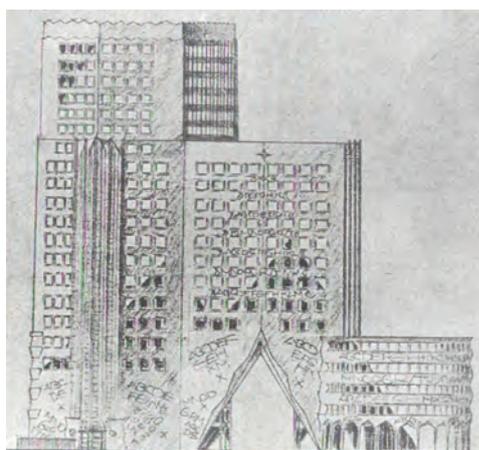
160 *Ibidem*, pp. 59-60.



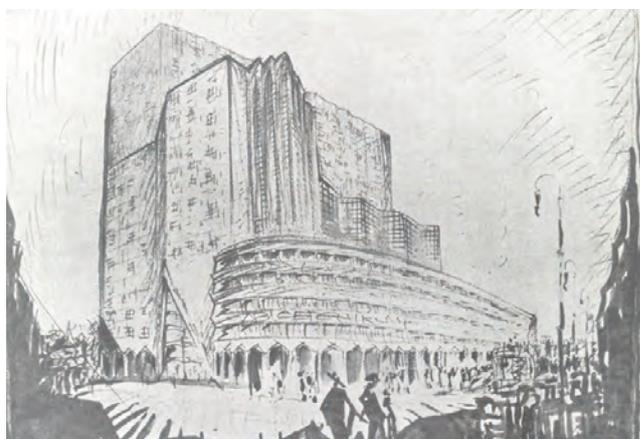
109. Mies van der Rohe, *Rascacielos en Friedrichstrasse*, Berlín, concurso de proyectos, 1921.



110. Hans Scharoun, *Rascacielos en Friedrichstrasse*, Berlín, concurso de proyectos, planta, 1922.



111. Hans Scharoun, *Rascacielos en Friedrichstrasse*, Berlín, concurso de proyectos, alzado, 1922.



112. Hans Scharoun, *Rascacielos en Friedrichstrasse*, Berlín, concurso de proyectos, perspectiva, 1922.



113. Hans Scharoun, *Rascacielos en Friedrichstrasse*, Berlín, concurso de proyectos, perspectiva, 1922.

El tema del rascacielos lo había desarrollado Mies van der Rohe de manera espectacular en dos versiones para la esquina de la *Friedrichstrasse* berlinesa; el concurso se había convocado a finales de 1921, siendo el área de actuación una parcela triangular, uno de cuyos lados daba sobre la Estación de la Friedrichstrasse y otro sobre el río Spree. En la primera propuesta [109], Mies inserta en la planta triangular tres cuerpos cristalinos unidos a un bloque central de comunicaciones y servicios, en la segunda, el núcleo central se ha escindido en dos piezas circulares alrededor de las cuales fluye el espacio, las fachadas se revisten de un cristal que juega con la ambivalencia de la transparencia y el efecto especular; pese al vidrio, las oficinas se aíslan del ambiente exterior, la fachada se convierte en reflejo de la ciudad, de la actividad cotidiana que se desarrolla en su entorno, que aparece deformada en este espejo. Mies retoma aquí las primeras ideas scheerbartianas de las construcciones cristalinas.

Frente a las ideas etéreas de Mies, Scharoun presenta, bajo el lema “Innen und Aussen” (“Dentro y fuera”) [110, 111, 112, 113], una propuesta maciza en la que la entrada se presenta al más puro estilo expresionista de rememoración de la figura de la “catedral”, espacio de acogida que invita a penetrar en ella, a dejarse seducir por el espacio construido. Un cuerpo bajo porticado, que acentúa más su horizontalidad con la secuencia lineal de huecos, se contrapone al volumen que se eleva para hacer verdad su denominación de rascacielos. Cueva y torre, los dos temas tan queridos de los expresionistas, parecían aunarse en uno de los últimos proyectos scharounianos vinculados más estrechamente al movimiento; formas fluidas y aristas cristalinas se reúnen en un proyecto que se impone al entorno, pero que, igualmente, se deja influir por él, hay una interrelación de movimientos, un flujo de interconexión.

Para Max Berg, en ese momento *Stadbaurat* de Breslau, la propuesta de Scharoun “figura entre los más importantes trabajos del concurso, desde el punto de vista de su valor artístico. Concebida bellamente, en planta y alzado, esta obra se desarrolla en arrebatador escalonamiento desde el normal nivel de la calle hasta las proporciones de un edificio altísimo, en busca del cielo, elevándose en el sentido que le garantiza la más favorable iluminación, ... Una rica fantasía en la disposición y dimensiones de las superficies atravesadas por los vanos de las ventanas, superficies cerradas y resueltas por entero en vidrio, ... una armonía de singularidad propia, singularísima, la música de la gran ciudad comercial, que aquí sale al encuentro del forastero al penetrar éste en la urbe”<sup>161</sup>.

Tafuri establece una correspondencia entre los “rascacielos” y los gigantes protagonistas de la obra de Kandinsky *Der Gelbe Klang* (*El sonido amarillo*), gigantes que hablan sin palabras, que crecen o se funden en la nada; para el historiador, en la “pieza de Kandinsky está sintetizada toda la actitud europea ante la reducción formal a cero que el rascacielos induce como corolario de las *downtowns* norteamericanas. Los gigantes amarillos han perdido el don de la palabra:

---

161 Citado en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun (1893-1972)*, exposición España 1978/79, Instituto Alemán, Madrid 1978. Véase también, Max Berg, *Die Bauwelt* 1922, Heft 8, S. 123 ff., en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, pp. 36-37.

pero con todo insisten en comunicar su condición alienada<sup>162</sup>. La propuesta de Scharoun no se atiene a esta alienación, no se está ante un edificio indiferenciado, sino ante una singularidad expresa con múltiples connotaciones.

Aunque para Pehnt la torre y la cueva producen “un efecto de opresión física sobre el espectador”<sup>163</sup>, la idea de los arquitectos expresionistas en la configuración de sus proyectos pudiera tener otras intenciones, la de protección, en el caso de la cueva, y la de liberación, en la torre, como medio para transportar lejos de la tierra, al aire libre, más allá de la cotidianidad, a quien habite esas construcciones mezcla de realidad y materia soñada. Se podrían aplicar a la arquitectura expresionista las palabras de Paul Westheim: “La creación arquitectónica, exactamente como la pictórica o escultórica, consiste en infundir humanidad, espiritualidad, fuerza y grandeza en la materia; significa traducir una noble concepción del mundo en realidad artística, musicalizar el espacio y la piedra con un ritmo interior, soñar y dar forma a los sueños”<sup>164</sup>.

Al año siguiente del concurso para la Fiedrichstrasse, Scharoun participará en otro para un *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel* en Königsberg [114, 115, 116, 117], esta vez bajo el lema “Zeittakt” (“Medida del tiempo”), las autoridades pretenden que el edificio sea un emblema para la ciudad, situando a ésta como referente en Prusia Oriental, provincia de la que era capital; hay que recordar que Prusia Oriental pasó a manos soviéticas tras la Segunda Guerra Mundial, pasando Königsberg a ser denominada Kaliningrado. La parcela donde se ubicará el edificio es el final de una manzana cuya cabecera es la Börsenstrasse, la complejidad del programa lleva al arquitecto a una separación de usos, en el bloque principal se ubicarán los locales comerciales y las oficinas, mientras que el hotel se dispone en una zona más recoleta, si bien, en la memoria del proyecto se especifica la posibilidad de acceder a él no sólo desde la calle sino también desde el interior del área comercial.

La entrada más representativa la sitúa Scharoun en la esquina, “una abertura amplia al vestíbulo de acceso pone en conexión la calle con la casa”<sup>165</sup>, dirá en la memoria explicativa, y de este vestíbulo partirán los corredores que, con sus distintas proporciones, canalizan el tránsito hacia los diferentes locales y oficinas, Behne los ve “como caminos, que son más anchos donde muchos deben usarlos, y se estrechan a medida que se acercan a las últimas puertas, donde sólo llegarán unos pocos”<sup>166</sup>. La formación de los espacios resulta envolvente y la curva es la línea predominante, no así en la zona del hotel donde las dependencias se distribuyen alrededor

---

162 Manfred Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984, p. 212.

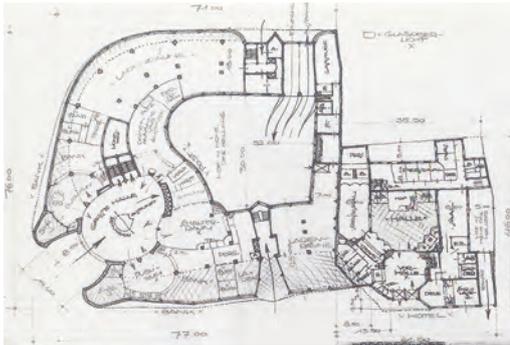
163 Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975, p. 19.

164 Paul Westheim, “Architettura” (1919), en Julius Posener, *op. cit.*, pp. 117-128. En el original: “La crezione architettonica, essatamente come quella pittorica o plastic, consiste nell’infondere umanità, spiritualità, forza e grandeza nella materia; significa tradurre una nobile concezione del mondo in realtà artistica, musicare lo spazio e la pietra con un ritmo interior, sognare e dare forma ai sogni”.

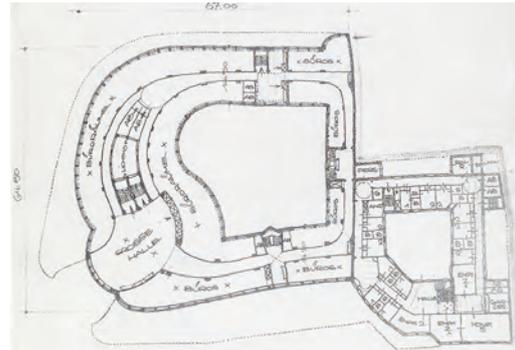
165 Scharoun 1922, “Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf Börsenhof, Königsberg / Pr”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p.34. En el original: “Eine breite Hallenöffnung verbindet Straße und Haus”.

166 Adolf Behne, *op. cit.*, p. 56.

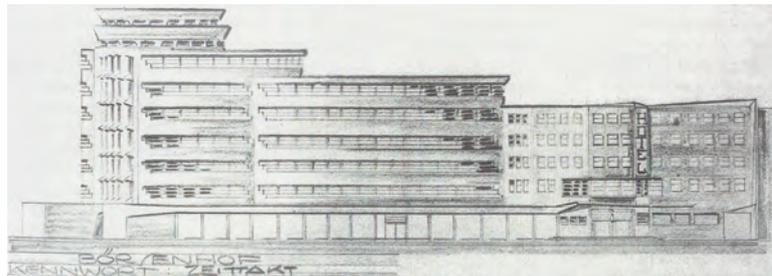
de un patio que hace las veces de vestíbulo cubierto por un prisma acristalado. Las fachadas presentan singularidades según el uso, en la zona de oficinas una continuidad en los vanos marca la horizontalidad de los distintos niveles, mientras que, en el cuerpo de hotel, los huecos aparecen aislados, reflejo de los espacios que se encuentran tras los muros de cerramiento. Expresionista y orgánica se muestra una parte del proyecto, mientras en la otra se encuentra una mayor serenidad, también se podría decir, un mayor convencionalismo.



114. Hans Scharoun, *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel*, Königsberg, concurso de proyectos, planta baja, 1922.



115. Hans Scharoun, *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel*, Königsberg, concurso de proyectos, planta superior, 1922.

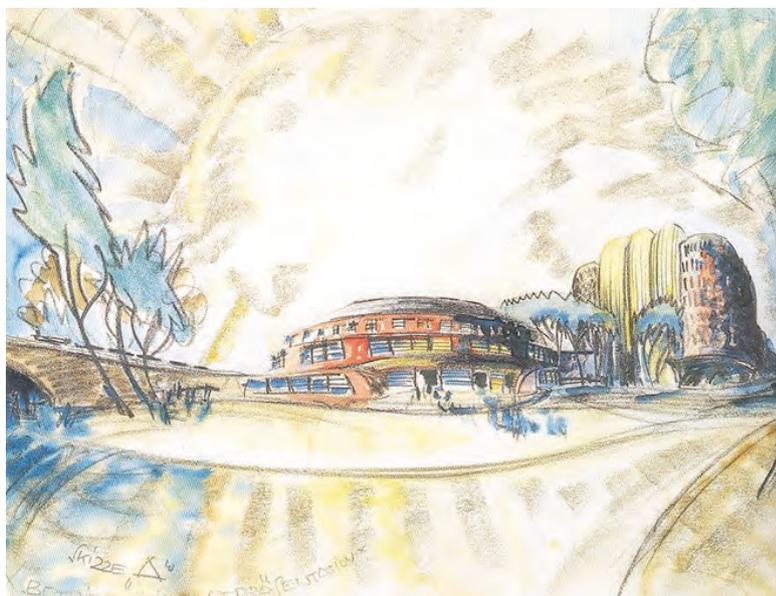


116. Hans Scharoun, *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel*, Königsberg, concurso de proyectos, alzado, 1922.



117. Hans Scharoun, *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel*, Königsberg, concurso de proyectos, perspectiva, 1922.

La participación en concursos será una constante en la actividad proyectual de Hans Scharoun, el mismo dirá que le “pareció siempre un medio de “ejercicio” más que un modo de garantizar el valor creativo del arquitecto. Mis éxitos resultaron importantes a veces en el aspecto real, pero lo fueron mucho más a menudo en el aspecto ideal”<sup>167</sup>. También en 1922, realiza en Bremen, su ciudad natal, el proyecto para un concurso para la *Oficina de Correos* cerca de la estación de tren [118], presentado bajo el lema, que aparece grafiado en la parte inferior izquierda de una acuarela, “Betrieb, nicht Repräsentation” (“Funcionamiento, no representación”); la imagen muestra un edificio en el que claramente se distinguen dos volúmenes, Behne dice que “Scharoun diferencia y articula la masa”, que estamos ante “una construcción de clara fisonomía, articulada en altura, anchura y longitud, una construcción en correspondencia con la tensiones dinámicas de sus funciones”<sup>168</sup>. El arquitecto parecía haber superado su fase expresionista y la función se presenta como la preocupación mayor a la hora de elaborar sus proyectos.



118. Hans Scharoun, Oficina de Correos cerca de la Estación de Bremen, Concurso de proyectos, 1922.

Los sueños de algunos arquitectos expresionistas pudieron llevarse a cabo en otro mundo de ensueño, el del cine; los arquitectos se convierten en escenógrafos para tener la posibilidad de construir sus obras, arquitecturas de cartón piedra, o pintadas, que por efecto de la iluminación, o el enfoque, se convierten en fachadas configuradoras de calles y en espacios en los que se desarrolla la acción. Arquitecturas parlantes que ayudan en la comprensión del mensaje de la película, a la par que los gestos forzados y patéticos de unos actores que tienen que dejar oír su voz en un cine todavía mudo.

---

167 Citado en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun (1893-1972)*, exposición España 1978/79, Instituto Alemán, Madrid 1978.

168 Adolf Behne, *op. cit.*, p. 56.

Hans Poelzig crea los decorados para la segunda versión que su amigo Paul Wegener realizará de *El Golem*<sup>169</sup>, basada en la historia de un rabino cuyos poderes mágicos dan vida a un gigante de barro; la acción se desarrolla en el barrio judío de Praga, y Poelzig realiza un decorado tridimensional de calles tortuosas acosadas por las edificaciones irregulares de líneas quebradas y angulosas que recuerdan el estilo pictórico de los componentes de *Die Brücke*, cubiertas, escaleras, puertas, ventanas, todo se retuerce en un deseo de expresividad, de invitación al movimiento, no hay elementos que puedan sugerir estatismo, todo es un continuo fluir. El decorado tridimensional de *El Golem* [119] supone una transformación evidente de aquel de *El Gabinete del Dr. Caligari*, idea de Reimann, Röhrig y Warm, y realizado todo él a base de lienzos pintados, incluso los propios efectos de luces y sombras, en un intento de eliminar todo naturalismo, y donde las arquitecturas reproducidas presentaban quiebros rotundos y se inclinaban sobre el espacio de la acción.



119. *El Golem* de Paul Wegener, decorados diseñados por Hans Poelzig, 1920.

A todo este mundo de sueño no podía substraerse Bruno Taut, que propone como obra de realización colectiva, entre los miembros de *La Cadena de cristal*, una película. *Die Galoschen des Glücks* (*Los zuecos de la fortuna*), basada en un cuento de Andersen; será el primer intento de Taut en el mundo de la cinematografía, las distintas escenas estaban pensadas tratando de

169 Para un estudio más específico sobre la escenografía de *El Golem*, véase, Santiago Vila, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Ediciones Cátedra, Madrid 1997, pp. 175-185.

enlazar todos los eslabones de la cadena, cada miembro del grupo debería ocuparse de una de ellas, se establecen secuencias encadenadas donde la palabra no tiene lugar, son sólo las imágenes las que muestran el argumento; en la breve introducción dice Taut: “El arte es arquitectura, porque es la más pura imagen del movimiento”<sup>170</sup>. Arquitectura que aparece latente pero no expresa en la acción, acción que es recorrido del personaje, proletario cargado de desesperación en busca de un ideal que se hace visible al probarse los zuecos dispuestos en el camino, ideal representado por una arquitectura que nace de la tierra, arquitectura de cristal refulgente que se vuelve fuego cuando la acción transcurre un siglo más tarde. Visiones del futuro propias de un cine de ciencia-ficción, cambios de época propios de “El túnel del tiempo”, zapatos que transportan a un año determinado, en un recorrido circular que devuelve al personaje al año inicial, pero a un paisaje campesino alegre y feliz, con edificaciones tradicionales, donde el sol es la fuente de los destellos producidos por el cristal del sueño.

El otro proyecto será *Der Weltbaumeister*<sup>171</sup> (*El constructor del mundo*), subtítulo “Espectáculo arquitectónico para música sinfónica” y dedicado al espíritu de Paul Scheerbarth; aunque concebida como obra teatral su estructuración se adapta mejor a la cinematografía ya que se trata de una sucesión de imágenes, formas que surgiendo y transformándose configuran piezas arquitectónicas. Desde un escenario vacío con un único sonido musical las formas van naciendo, formas que semejan un pináculo que, a continuación, se desvela como una torre de catedral gótica con sus arbotantes ligeros, llegados a la base de la construcción ésta semeja estallar introduciendo al espectador en un espacio de elevadas naves eclesiales donde tañen campanas y la luz se vuelve iridiscente, formas que se atomizan desapareciendo en un vacío oscuro hasta plagarse de una multitud estrellada, de la que una se destaca y conduce de nuevo a la tierra; ciclo de agua y de estaciones que dan lugar al nacimiento de “La casa”, casa de cristal reflejo de una arquitectura que se funde con el universo. En la obra el hombre ha desaparecido y, el mismo Taut, en el epílogo titulado “Sobre teatro y música”, habla de “una acción basada en la lógica interna y en la causalidad y cuyo vehículo no es la persona, sino el escenario entero ... Proyección de nuestra existencia humana en el universo con el deseo de perdernos en él”<sup>172</sup>.

El decorado y, en su conjunto toda la escenografía, incluido el vestuario de los actores, trataban de generar una atmósfera determinada en la que se viera envuelto el espectador, se volvía a la idea de “obra de arte total”, de aunar esfuerzos en pos de la obtención de un ideal común; las ideas gótico medievalizantes se instalaban, también, en el espacio cinematográfico, la catedral gótica, “catedral de cristal” expresionista, transmitía sus guiños al espectador. “Cine y arquitectura coinciden en la utopía de la producción de un espacio simbólico ...”<sup>173</sup>.

---

170 Bruno Taut, “Los zuecos de la suerte”, en Manfredo Tafuri, *op. cit.*, p. 147.

171 “El constructor del mundo”, en Bruno Taut, *Escritos 1919-1920*, El Croquis Editorial, Madrid 1997, pp. 163-229.

172 *Ibidem*, p. 228.

173 Santiago Vila, *op. cit.*, p. 170.

Las figuraciones de los arquitectos expresionistas alemanes reflejadas en sus edificios de vidrio, en los que latía la intención de una modificación del comportamiento de la sociedad, la necesidad de creación de un nuevo orden social, fueron llevadas a la práctica tiempo después; los rascacielos de cristal han sido un hecho realmente construido, si bien en función del capital, se ha dado la vuelta al planteamiento inicial y es precisamente la “vida muelle” la que se ha instalado en estas “catedrales de cristal”. Como decía Bommersheim: “La época moderna (...) Ha creado grandes construcciones que comprenden y representan con continuidad la vida según la riqueza de su movimiento: los almacenes de venta, los rascacielos de oficinas. Es éste el significado mítico, o cuando menos, el más profundo de los palacios para almacenes u oficinas: el hecho de representar espacialmente la eternidad de lo vivo”<sup>174</sup>.

Quizás, realmente, como dice la canción, “los sueños son de cristal y se nos pueden quebrar al despertar”.

---

174 Paul Bommersheim, “L’eterno e il vivo (Per una filosofia dell’architettura)”, en VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell’avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 117-120. En el original: “L’epoca moderna ... Ha creato grandi costruzioni che comprendono e rappresentano con continuità la vita nella ricchezza dei suoi movimenti: i magazzini di vendita, i grattacieli di uffici. È questo il significato mitico e, quindi, il più profondo dei palazzi per magazzini u uffici: il fatto di rappresentare spazialmente l’eternità del vivo”.

### I.3 Las escuelas de arte de vanguardia. La Bauhaus y la Escuela de Arte de Breslau

La declaración de guerra en 1914 tiene como consecuencia que Kandinsky, de nacionalidad rusa, deba abandonar Alemania con la mayor premura posible; la primera etapa, acompañado por Gabriele Münter, lo conducirá a Suiza, luego, ya sólo, continuará viaje hasta Moscú para trasladarse, a continuación, a Estocolmo, donde el encuentro con la pintora supondrá la ruptura definitiva de la pareja. En Estocolmo, Kandinsky asistirá a la inauguración de una exposición de sus obras en la Galería Gummerson, reencontrándose con los cuadros que había dejado en Alemania, pequeña alegría en época tan poco dada a ellas. La vuelta a Moscú, en marzo de 1916, inicia un nuevo período ruso que durará hasta finales de 1921, comprendiendo una época fundamental del gran país del este, la Revolución Bolchevique de 1917, y el nacimiento para Kandinsky de una etapa de estabilidad en su vida personal tras su boda con la joven Nina Andreewsky.

La vida en la Rusia revolucionaria no fue, en principio, fácil, las carencias en este tipo de situaciones eran patentes, pero la Revolución creó “una situación óptima para el arte y la cultura, que experimentó un gran auge, superando todo lo que hasta ahora se había hecho en Rusia. Todas las personas creativas tenían múltiples e ilimitadas posibilidades. La atmósfera era extremadamente refrescante y se respiraba un entusiasmo de progreso que animaba a crear obras”, cuenta Nina Kandinsky<sup>1</sup>, evocando aquella época.

Los artistas vanguardista, a pesar de sus ideas sobre la independencia del arte, se convierten en adalides de la Revolución Bolchevique dada su concienciación social, pero su euforia no durará muchos años, ya que el arte no objetivo no era del agrado de los máximos líderes políticos, lo que dará lugar, a partir de 1921, a una diáspora hacia Alemania y demás países del oeste europeo, dejando paso a un arte encarnizadamente realista dirigido con fines propagandísticos, el llamado “realismo soviético”.

Si la guerra de 1914 supuso un golpe a la sociedad capitalista burguesa reinante, la revolución rusa, que estalla en un momento de apogeo de dicha contienda, es un ataque todavía más atinado sobre dichas posiciones. Todo el proceso se había ido gestando desde la década de 1890, cuando tienen lugar las primeras huelgas obreras y cuando se crea el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso, de ideas marxistas y con la figura de Lenin a la cabeza; un primer conato de revolución se producía en 1905 con revueltas de obreros, campesinos y liberales que, dada su dispersión, no obtuvo los resultados apetecidos. En 1917 el descontento de todos, unido al desastre del desarrollo de la guerra, impulsa la proclamación de un Gobierno Provisional y la vuelta de los revolucionarios exiliados en Siberia o en otros países; por toda Rusia surgen *soviets* de obreros y campesinos que proclaman su deseo de emancipación de un poder centralizado, una verdadera revolución social era la que se estaba produciendo en todo el inmenso territorio. Tras un breve periodo de alejamiento en Finlandia, Lenin, cabeza pensante de todo el proceso, regresa a Petrogrado y, el 25 de octubre, la Guardia Roja toma el Palacio

---

1 Nina Kandinsky, *Kandinsky y yo*, Parsifal Ediciones, Barcelona 1990, p. 79.

de Invierno dando paso al poder de los soviets y sentando las bases de un estado socialista del que pocos creían que pudiera mantenerse por mucho tiempo. Los bolcheviques habían sido los vencedores de este primer acto en la constitución de un nuevo estado, pero todo estaba por hacer en una revolución que pretendía traspasar fronteras y extenderse a los demás países europeos, los deseos de una revolución pacífica quedaron solamente en eso, en deseo, y la prueba de ello fue la creación del Ejército Rojo como primer paso para dar a conocer el poderío del gobierno revolucionario, sobre todo de cara al exterior. Se estaba asistiendo al nacimiento de la división del mundo en dos bloques, el capitalista y el comunista, bloques irreconciliables en bases ideológicas y que pretendían tener bajo su égida el mayor territorio posible.

El deseo de internacionalización de la revolución queda patente con la creación de la Internacional Comunista, cuyo mando está, sin embargo, totalmente copado por dirigentes rusos. Era difícil ocuparse de extender la revolución fuera de las fronteras cuando dentro de ellas se vivía una auténtica guerra civil, donde las nuevas ideas son mejor vistas por los obreros de las fábricas, ligados al ambiente urbano, que por los trabajadores del campo, cuyas aspiraciones eran avanzar hasta situarse dentro de la tradicional burguesía campesina. Una política férrea en el terreno económico, como método para salir de la crisis, afianza el poder de los máximos dirigentes del partido, formándose, de esta manera, un nuevo poder del Estado, al que la gente había querido abolir con la revolución, pero que resurgía de sus propias cenizas, aunque con otras caras y otros planteamientos y, en teoría, con una libertad que hasta entonces se había visto coartada.

León Trotsky, sostenido siempre bajo la tutela de Lenin, y a pesar de que este era contrario al desarrollo de un arte vanguardista no asimilable fácilmente por el pueblo, simpatiza con las ideas artísticas modernas, destacando como crítico literario; para Trotsky “el arte, ... significa profecía. Las obras de arte son corporizaciones de presentimientos”<sup>2</sup>, siendo partidario de un arte independiente de cualquier poder político. La literatura tiene a Máximo Gorki como figura destacada, que va de exilio en exilio, amigo de Lenin, y entre cuyas obras, *La madre* se caracteriza por la representatividad que en ella tiene el proletariado como clase diferenciada; en el campo teatral, Vsevolod Meyerhold y Vladimir Maiakovski serán los representantes de una dramaturgia de cariz político que representa el enfrentamiento entre el pueblo trabajador y el capital; el primero había alcanzado ya el éxito en la época zarista con sus puestas en escena renovadoras. Maiakovski será poeta destacado, voz del hombre de la calle y proclamador de las excelencias del comunismo tanto dentro como fuera de su patria, en la que se suicidaría en 1930.

### I.3.1 Arte en la Rusia revolucionaria

Los líderes políticos de la revolución, incluso el propio Trotsky, son plenamente conscientes del poder que una educación y una cultura inteligentemente llevadas tienen para la causa, así se crea el *Narkomprós (Comisariado del Pueblo para la Educación)* [01], liderado por

---

2 Citado en Donald Drew Egbert, *El arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981, p. 185.

Anatoly Lunacharsky, dentro del cual surge, en enero de 1918, el IZO (*Departamento de Bellas Artes*); el IZO moscovita, presidido por Tatlin, contará entre sus miembros a Kandinsky, que dirige la *Comisión de Adquisiciones del Museo para la Cultura Artística*, a partir de la cual se fundarán veintidós museos en distintas provincias y quien, al mismo tiempo, como profesor de VKHUTEMAS (*Talleres Artísticos Estatales Libres*) [02] desarrolla una labor pedagógica que tiene como base el análisis de la forma y el color, que había definido en *De lo espiritual en el arte*. Junto con Rodchenko, que trabaja en un laboratorio gráfico que Kandinsky había montado en su propia casa, formará parte de una presidencia colectiva del INKHUK (*Instituto de Cultura Artística*), creado en marzo de 1920, donde surge el mayor enfrentamiento entre sus concepciones más intuitivas y las de sus colegas, basadas en creaciones que surgen del intelecto en base a los materiales y a una dinámica constructiva. Tras el abandono del Instituto, desarrolla un plan de estudios para el Departamento Fisiopsicológico de la *Academia Rusa de Historia del Arte*, que acepta de mayor grado sus ideas pedagógicas, cuya puesta en práctica se ve rápidamente interrumpida con su vuelta a Alemania a finales de 1921. A pesar de sus actividades ligadas a instituciones públicas, Kandinsky se muestra siempre alejado de cualquier ideología política, desarrolla su trabajo desde un punto de vista profesional y no ideológico.



01. Wassily Kandinsky y sus compañeros del Narkomprós, Moscú.



02. Wassily Kandinsky con alumnos del Wkhutemas, Moscú.

El encuentro de Kandinsky con la vida artística moscovita no fue fácil, muchos pintores, encuadrados dentro de las más pujantes vanguardias, consideraban sus obras demasiado “arcaicas”. Al igual que en otros países, la segunda década del siglo XX es, en Rusia, decisiva en lo que a revolución del arte se refiere, el objeto desaparece de la obra, la “abstracción” o “arte concreto” se hace patente, las nuevas ideas afectan a todos los campos y los *ismos* se suceden sin interrupción; de formación impresionista y simbolista, los *neoprimitivistas* reciben la influencia de los iconos, el folklore, el arte de los pueblos primitivos y la representación infantil; los *cubofuturistas* organizan la composición según planos que fraccionan el espacio y el objeto representado; los *rayonistas* juegan con haces de rayos tratando de dar dinamismo a la obra como si de explosiones se tratara produciendo efectos lumínicos; los *suprematistas* quieren estar por encima del arte y de la representación, en el grado cero de la misma, y juegan con formas puras y colores rotundos, mientras que los *constructivistas*, dando un paso sobre lo meramente pictórico suprematista, se colocan en el límite de la creación arquitectónica.

Al recorrer las obras de artistas rusos “abstractos”, autores de obras “sin objetos”, se plantea la cuestión de quién fue el primero que llegó a la realización de una obra en la que el “motivo” no hiciera referencia a ideas con una formalización concreta ya preestablecida y directamente reconocible por el observador; el libro de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, fue conocido en Rusia el mismo año de su publicación con la lectura de algunos de sus capítulos por parte de Nikolai Kulbin en un congreso de artistas, deudoras del misticismo eslavo y de la influencia de las teorías teosóficas, sus ideas hacen mella en la mente de sus compatriotas dedicados al arte. El mismo Kandinsky había dado una conferencia en Moscú, durante su estancia en 1910, ante un público heterogéneo, en la que, estableciendo las coincidencias entre colores y tonos musicales, daba pie al nacimiento de un arte pictórico puro, independiente de la representación objetual, al modo de la composición musical, arte de signos que emparenta con las representaciones religiosas rusas más tradicionales. En ningún momento de su estancia en Alemania había perdido el contacto con su país de origen, entre 1900 y 1912 toma parte en las exposiciones organizadas por los grupos *Rosa azul*, ligado al movimiento simbolista, y *Karo Bube*, que recogía motivos de la tradición rusa y que contaba entre sus miembros con los hermanos David y Wladimir Burlíjuk, Malevich, Larionov y Gontscharova, a los que incluirá en las exposiciones organizadas por él en Munich, y de la Sociedad de Artistas de Moscú; pero, para los rusos, el arte de Kandinsky adolecía de demasiado espiritualismo, por lo que no congeniaban excesivamente con él, su ansia de representación abstracta de los sentimientos a través del color, sus representaciones de mundos oníricos, contrastaba demasiado con los planteamientos radicales de los compatriotas que se hacen patentes con la publicación de *Una bofetada al gusto del público*, encuadrada dentro de una ideología futurista, que incluye cuatro poemas de su libro *Sonidos*, sin su consentimiento previo, causándole gran disgusto y motivando una protesta ante los editores.

Desde principios de siglo, los artistas rusos desarrollan un tipo de arte similar al de los demás países europeos, la llegada de información de lo que se estaba haciendo en otros lugares era constante, los movimientos vanguardistas encuentran su fiel reflejo en una Rusia todavía zarista y, en ocasiones, se muestran contrarios a los idearios occidentales, tal vez por necesidad de reivindicar lo autóctono; en 1912 se crea el grupo *Rabo de Asno*, enmarcado en esta línea de valoración de lo propio, y cuya primera exposición recoge obras de Tatlin, Malevitsch, Larionov y Gontscharova.

Kasimir Malevich expone sus primeros cuadros suprematistas en la exposición *0,10-Última exposición futurista*, celebrada en San Petersburgo en 1915<sup>3</sup>. La pintura suprematista no es sensitiva sino mental y, frente al cubismo, que partía del objeto y mediante un proceso de desestructuración lo transformaba en algo abstracto, pero no por ello menos reconocible, parte simplemente del sentimiento sin atribuirle ninguna formalización objetual, de ahí, en muchas ocasiones, la necesidad del artista de explicar la obra, “Por suprematismo entiendo la

---

3 Malevich publica ese año, 1915, dos ensayos de largo título, clarificador de la temática que trataban, *Del cubismo al Suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura, en tanto que creación absoluta*, y *Del Cubismo y del Futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, que hacen patente la evolución producida dentro de su propia obra.

supremacía del sentimiento puro en el arte creativo<sup>4</sup>, decía Malevich, el rechazo “del mundo de la voluntad y de la idea”. Se reivindicaba una superficie pictórica en la que la composición a base de figuras geométricas cargadas de colorido iban, poco a poco, ganando terreno a la uniformidad tonal de la que se había partido; la superficie de representación se ve, de esta manera, superada por el propio efecto perspectivo que dicha composición sugiere, el plano siente el impulso de vagar en el espacio, las formas estáticas se vuelven dinámicas y, Tatlin, no se conforma, solamente, con la bidimensionalidad del lienzo, necesita, para expresar sus ideas, los elementos matéricos, sus composiciones, sus construcciones, parten de la idea del collage, pero dotado de volumen; metales, maderas, cristal, son piezas de este engranaje abstracto que se hace patente en el espacio.

Un paso adelante con respecto al suprematismo se sitúa Alexandre Rodchenko, que trabaja con la línea desde un punto de vista dinámico, la línea fuerza configuradora de superficies y de planos, estructuras lineales que arrinconan la mancha de color, y que conducen hacia un horizonte espacial alejado del soporte bidimensional sugiriendo piezas construibles. El Lissitzky, que había estudiado arquitectura en Darmstadt, recoge, también, las influencias del suprematismo de Malevich, pero le confiere una formalización especialmente arquitectónica, aunque sometida a la planitud del soporte, sus figuras geométricas elementales forman parte de composiciones más complejas que se transforman en imágenes tridimensionales en los *PROUN*, donde los tonos arenas y tierras, en los que han devenido los primarios, las relacionan todavía más, si cabe, con posibles arquitecturas construibles en calles y plazas. Lissitzky se sitúa en la frontera estricta entre pintura y arquitectura, traspasando la línea de la tridimensionalidad.

Otro de los representantes de esta vanguardia rusa era Naum Gabo, que estudia Medicina en Munich, donde mantiene relaciones de amistad con Kandinsky y el grupo ruso de la ciudad vinculado al arte, por lo que se siente atraído por este mundo y encamina sus pasos hacia la pintura y la escultura. Su vuelta a la patria supone su reencuentro con los que habían seguido su mismo camino; en agosto de 1920 publica el *Manifiesto realista*<sup>5</sup>, una llamada a la vida, a la realidad, concebida como base para la realización de un nuevo arte, vida que discurre en el espacio y en el tiempo, “únicas formas ... sobre las que debe ser construido el arte”<sup>6</sup>. El color concebido como idealización óptica, la línea descriptiva y el espacio convertido en volumen son para Gabo la representación de un arte caduco que debe ser sustituido por una realidad basada en la luz, en la línea, “dirección de las fuerzas estáticas, y del ritmo de éstas en los objetos”, la profundidad como “forma del espacio” y el tiempo reflejado en “los ritmos cinéticos”.

En su diferenciación clara entre masa y espacio, la escultura constructivista pierde su carácter cerrado y pasa a poder ser representada desde el interior, acercándose a la arquitectura, la masa aparece ligada al concepto de solidez y el espacio al de extensión.

---

4 Kasimir Malevich, “Suprematismo”, en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Ediciones Akal, Madrid 1995, pp. 366-372.

5 Naum Gabo, “Manifiesto realista”, Moscú, 5 de agosto de 1920, en Herschel B. Chipp, *op. cit.*, pp. 350-355.

6 *Ibidem*, p. 353.

Las ideas de Kandinsky no estaban demasiado alejadas de las de Malevich, los mundos oníricos que pueblan sus cuadros, sus manchas de color, sus formas etéreas, al contacto con sus compatriotas rusos adquieren una definición más precisa, la transformación de una abstracción surgida de la “necesidad interior” da lugar a composiciones geométricas donde el color se ciñe más a la forma, si bien, sigue conservando unas calidades ajenas a los colores puros suprematistas, y el efecto de luminosidad conseguido aleja estos cuadros de una representación de efecto totalmente plano. La influencia de sus compañeros artistas, y con las que Kandinsky convivía a diario en su trabajo docente, no parecía hacerle mella mientras estaba entre ellos.

En *Cuadro sobre fondo claro* [03], de 1916, introduce una nueva variante en su obra, el motivo aparece encuadrado en una figura irregular, a medio camino entre la huida de la forma geométrica estricta, fijada por el rectángulo del lienzo y una intención de introducir al observador en el mundo representado a través de una abertura a modo de ojo de cerradura por el que se atisba lo que hay detrás, lo que se esconde al otro lado; el mayor colorido aparece en el centro de la imagen, dos formas sinuosas bailan, retándose la una a la otra, en una danza sutil, de amanecer calmo. El recuadro informe aparece de nuevo, tres años más tarde, en *Óvalo blanco* [04], aquí la imagen unitaria se ve, sin embargo, partida, visualmente, por la línea negra diagonal que la recorre en dirección izquierda derecha formalizándose de manera muy gruesa en la zona inferior derecha; esta línea rompe la direccionalidad que el motivo central impone en sentido contrario, motivo abstracto que evoca un paisaje con sus montañas, sus nubes, pájaros que, en formación, se alejan, un mundo que gira en constante movimiento. En *Óvalo rojo* (1920) [05] el recuadro amarillo funciona como un buque sobre el que se desplaza todo el motivo del cuadro, un barco que navega sobre un proceloso mar en el que asoma el rojo sol mientras signos y símbolos remiten a los otros mares que circundan la tierra.

Una serie de obras figurativas devuelven a Kandinsky a sus orígenes, paisajes urbanos moscovitas, damas con miriñaque y jinetes pueblan de nuevo, durante un pequeño intervalo, su mundo artístico, pero ello no le impide investigar en la representación realizando cuadros de lo más figurativo a lo más abstracto. Las representaciones de la ciudad de Moscú juegan con esta ambivalencia, mientras en *Moscú - Plaza Zubovsky* [06], *Día de invierno-Boulevard Smolensj* [07] y *Moscú-Plaza Zoubovskaïa* [08] el motivo es claramente definido y reconocible, en *Moscú I* [09] y *Moscú II* [10], aunque todos los realiza en el mismo año, 1916, se encuentra una urbe de ensueño, lírica, recuerdo de una infancia feliz. Las *Damas con miriñaque* [11] que, en sus múltiples representaciones, se encuentran en todas sus etapas anteriores, se presentan aquí con un realismo infantil, como una ilustración de cuento. Los paisajes de Akhtyrka también remiten a la etapa anterior a la representación sin objeto, el pintor los trata como con cariño, con colores, en general, suaves, sin estridencias, líneas negras envuelven ciertas zonas del cuadro en *Akhtyrka. Paisaje con iglesia roja* [12], *Akhtyrka. Dacha a la orilla del estanque* [13], *Akhtyrka. Estanque del parque* [14] o *Akhtyrka. Nina y Tatiana en la veranda* [15], como queriendo hacer patente su corporeidad; salvo en el segundo, impregnado de colores cálidos, dominan los azules y verdes, como en *Akhtyrka. Construcción con montón de paja y granja* [16], donde el sol, que no aparece en la imagen, se deja sentir en la sombra proyectada por el cobertizo.



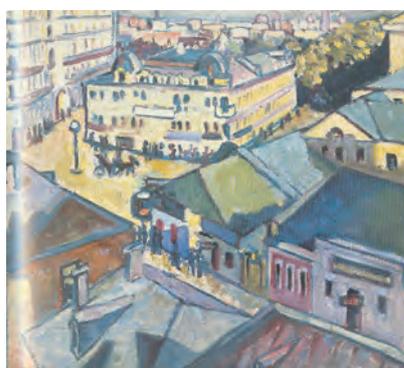
03. Wassily Kandinsky, *Cuadro sobre fondo claro*, 1916.



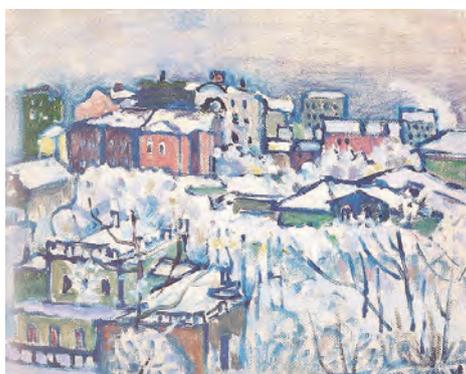
04. Wassily Kandinsky, *Óvalo blanco*, 1919.



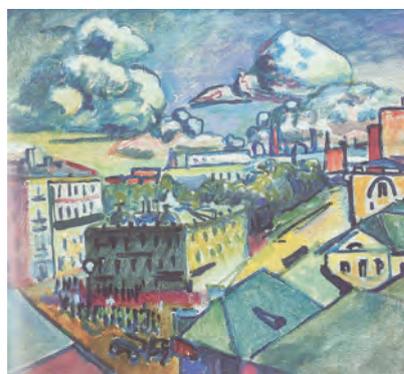
05. Wassily Kandinsky, *Óvalo rojo*, 1920.



06. Wassily Kandinsky, *Moscú-Plaza Zubovskya*, 1916.



07. Wassily Kandinsky, *Día de invierno-Boulevard Smolenski*, 1916.



08. Wassily Kandinsky, *Moscú-Plaza Zoubovskaia*, 1916.



09. Wassily Kandinsky, *Moscú I*, 1916.



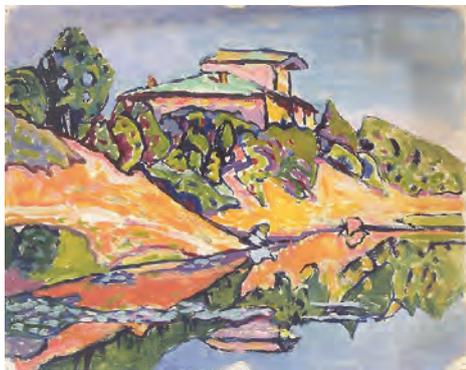
10. Wassily Kandinsky, *Moscú II*, 1916.



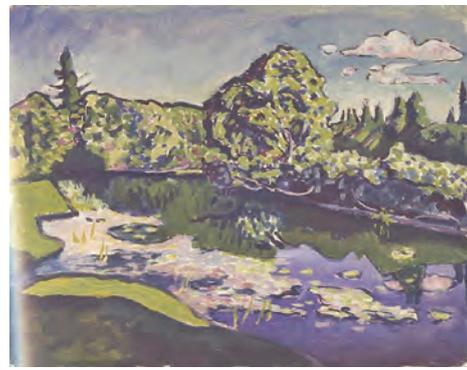
11. Wassily Kandinsky, *Damas con miriñaque*, 1918.



12. Wassily Kandinsky, *Akhtyrka. Paisaje con iglesia roja*, 1917.



13. Wassily Kandinsky, *Akhtyrka. Dacha a la orilla del estanque*, 1917.



14. Wassily Kandinsky, *Akhtyrka. Estanque del parque*, 1917.



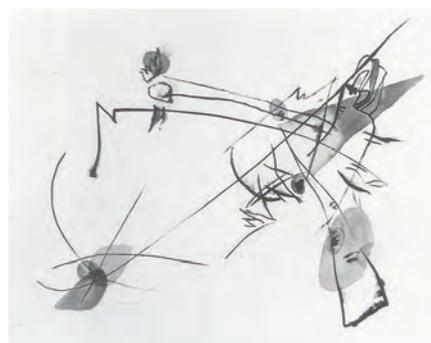
15. Wassily Kandinsky, *Akhtyrka. Nina y Tatiana en la veranda*, 1917.



16. Wassily Kandinsky, *Akhtyrka. Construcción con montón de paja y granja*, 1917.



17. Wassily Kandinsky, *Composición B*, 1916.



18. Wassily Kandinsky, *Simple*, 1916.

Frente a un universo tumultuoso y convulso que aparecía en los cuadros de la época de Munich, inicia la realización de algunas piezas que remiten a una mayor serenidad; la acuarela *Composición B'* [17], aun conservando esa intención de perspectiva esférica en la que se desarrolla el paisaje, éste empieza a definirse más como manchas de color más estrictas rodeadas y enlazadas mediante los trazos negros, un deseo de mayor orden prima ante la algarabía. *Simple* [18] es todavía más reduccionista en este sentido, consiguiendo un equilibrio sereno con una composición basada, primordialmente, en el trazado de líneas, líneas que conforman, como elemento primordial, los cuadros abstractos, hasta en su denominación, como se puede observar en *Abstracto (Sin objeto)* [19], dibujo realizado con tinta china que busca la expresión de la idea sin recurrir al color, en *Composición abstracta* [20], acuarela de gran lirismo con una estructura de formas y colores dulces, sin estridencias, o en *Abstracto* [21], otra acuarela donde se imponen las líneas sobre el color en la determinación del paisaje; todas ellas son obras de pequeño formato en contraposición con los cuadros al óleo que realiza en esta etapa moscovita, pinta *Nublado y El Sur* en 1917 y *En el gris* en 1919, y del que dirá “*En el gris* es el punto final de mi período dramático”<sup>8</sup>.

*El Sur* [22] parece ser un cuadro que surge a partir de las reminiscencias tras un viaje a Odessa y Crimea, recuerdos de infancia y reflejos de un mar poblado de extrañas criaturas nacidas en la mente del autor, mientras *Nublado* [23], realizado en un momento en que se mezclan agradables noticias familiares y el comienzo de la Revolución, refleja un mundo de incertidumbres, de múltiples acontecimientos, unos felices y otros que quedan indefinidos en espera de los sucesos futuros. *En el gris* [24] existen múltiples polos de atracción, en la esquina superior derecha, detrás de un pórtico negro, el sol rojo se pone sobre una franja de mar en calma, mientras, sumergidos en el azul se entrelazan diversas formas, líneas ondulantes atrapan puntas que avanzan en todas direcciones separadas por una línea multicolor que danza y dos gruesos trazos, uno negro y otro amarillo, de otras que se curvan en pos de puntos de colores primarios, sobre el gris del fondo, la acción principal se desarrolla en el centro de la imagen, picos de montañas, algunos entre nubes, formas que fluyen recordando animales marinos que aletean, otros que llevan tras sí finos tentáculos, mundos de tierra y de mar.

El desarrollo de un arte ligado a la actividad productiva afecta, también, a las obras del pintor y, así, se encuentran, dentro de su creación, el diseño de composiciones para ser reproducidas en platos y tazas, juegos de líneas y figuras geométricas se entremezclan con motivos vinculados a sus obras pictóricas, reforzándose la perspectiva esférica con la inserción en la propia forma circular del plato, y recurriendo a elementos de configuración ameboide que predicen las realizaciones de su última etapa. Kandinsky no sólo realiza el diseño de los motivos que deben aparecer grafiados sino que establece la forma de la taza y la del plato que debe acompañarla, estableciendo diferentes secciones en cada uno de sus bocetos [25, 26, 27].

---

7 Kandinsky realizará entre 1915 y 1916 seis acuarelas a las que adjudicará la denominación de *Composición* seguida de una letra, *E, G*, la mencionada en el texto *B, D, J*, que tiene la misma composición que la acuarela denominada *A* una vez que, según cuenta Nina Kandinsky el pintor había realizada tras conocerla a ella a través de una conversación telefónica, y la *V*.

8 Citado en Ulrike Becks-Malony, *Vasili Kandinsky. 1866-1944 En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1994, p. 118.



19. Wassily Kandinsky, *Abstracto (Sin objeto)*, 1915.



20. Wassily Kandinsky, *Composición abstracta*, 1915.



21. Wassily Kandinsky, *Abstracto*, 1917.



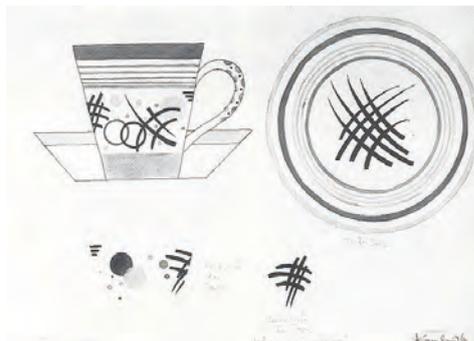
22. Wassily Kandinsky, *El sur*, 1917.



23. Wassily Kandinsky, *Nublado*, 1917.



24. Wassily Kandinsky, *En el gris*, 1919.



25 / 26 / 27. Wassily Kandinsky, *Diseño de taza y plato*, 1920/21.

“Composiciones” y “construcciones” eran los dos términos con los que se aludía a las obras de las dos vertientes por las que, en 1921, discurría el arte de los más emblemáticos artistas rusos, y sus posiciones encontradas parecían irreconciliables, para los segundos, el paso hacia la pieza construida era la secuencia lógica de la creación, que abandona el mundo del caballete para hacerse presente volumétricamente, convirtiéndose en una pieza cuyo “contenido está representado por la finalidad y la utilidad del objeto, por su tectónica, que condicionan su forma y su construcción y justifican su función y su destino social”<sup>9</sup>.

### **I.3.2 Una revolución en Alemania. La Bauhaus: entre la política y el arte**

Suprematismo y Constructivismo tendrán pronto influencia sobre el arte que se desarrolla en Alemania, una primera fuente de información será el libro de Konstantin Umanskij *Neue Kunst Russland 1914-1919*, aparecido en Potsdam y Munich en 1920, y, a continuación, las exposiciones individuales y colectivas de los artistas rusos, así como sus estancias personales en el país germánico, donde establecen estrechos contactos con el ambiente artístico. En los años veinte un continuo flujo de artistas recorre Europa, de oriente a occidente, y Berlín será escala obligada para muchos de ellos.

También la Revolución rusa había hecho mella en Alemania y, si en enero de 1916 había surgido un nuevo partido político del que formaban parte un grupo de intelectuales contrarios a la guerra, 1917 ve el estallido de toda una serie de manifestaciones y huelgas de los obreros que se recrudecen con las noticias que llegaban de Rusia, hasta desembocar en un levantamiento de parte de la Marina, que se niega a luchar, y la creación, al año siguiente, de un Consejo de marinos y obreros. Los espartaquistas, miembros de aquel partido socialista independiente nacido en 1916, dan la batalla en un año 1919 en que toda Alemania andaba revuelta, ya que la derrota de la guerra había sumido al país en el caos, las compensaciones económicas que había que pagar a las naciones vencedoras mantenían a la población en un estado de simple subsistencia, consiguiendo la abdicación del Kaiser y la proclamación de la República el 9 de noviembre, constituyéndose, al día siguiente, el nuevo gobierno y firmándose el armisticio que daba por finalizada la Primera Guerra Mundial el día 11 del mismo mes. La Asamblea Nacional, dada la conflictividad que reinaba en Berlín, si bien ésta conserva la capitalidad, se asienta en Weimar, naciendo así la “República de Weimar”, y el último día de julio de 1919 se aprueba la constitución de la nueva República.

El ambiente pesimista que se respiraba conducía a la gente hacia un nuevo idealismo, se produce el resurgir de las teorías expresionistas de las que se ha hablado, y que habían hecho su aparición a principios de siglo; la ciencia y la investigación científica pierden el apoyo que habían tenido en los años de la guerra y, los científicos, que antes del final de la misma se frotaban las manos esperando grandes subvenciones para sus tareas, se ven envueltos en el torbellino de irracionalidad que actúa sobre la sociedad. Decía el físico teórico Arnold Sommerfeld, “... La

---

9 Nikolai Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 49.

creencia en un orden racional en el mundo se vio sacudida por la forma en que terminó la guerra y fue dictada la paz; por consiguiente, se busca la salvación en un orden irracional del mundo ...”<sup>10</sup>.

El ambiente en que se desarrolla la investigación científica, sobre todo la ligada a las ciencias empíricas, es claramente hostil a las mismas; sólo las llamadas *ciencias del espíritu*, aquellas que buscan la esencia de las cosas, gozan de apoyo mayoritario, y esta ideología queda claramente reflejada en la reforma del sistema educativo alemán, en el que, sin embargo, la Biología ocupa un lugar destacado, al ser considerada punto de confluencia entre las *ciencias naturales* y las *ciencias del espíritu*.

El principio de causalidad, base de las leyes físicas, es puesto en entredicho, muchos científicos renuncian a los planteamientos objetivos de sus investigaciones claudicando ante el auge de la *lebensphilosophie*, una filosofía de la vida que renace de forma virulenta con la publicación del libro “La decadencia de occidente” de Oswald Spengler, figura paradigmática de esta oposición al racionalismo de la ciencia, que ve en ella la destrucción de la cultura europea y que relata la supuesta crisis en que se encuentra la ciencia, en especial la Física, en esos momentos; “La Física europea occidental ha llegado –no nos engañemos- al límite de sus posibilidades... Aquí se encuentra el origen de la repentina y aniquiladora duda que ha surgido en torno a cosas que hasta ayer mismo eran consideradas como fundamentos inamovibles de la teoría Física, el significado del principio de la energía, los conceptos de masa, espacio y tiempo absoluto, y en general las leyes naturales causales ...”<sup>11</sup>.

Albert Einstein y Max Planck pertenecen a una minoría de investigadores destacados que no se someten a esta tiranía idealista y antirracionalista “que dividía a los intelectuales en dos bandos, uno el de la razón y otro el del sentimiento”<sup>12</sup>, reconociendo este último la influencia que esta ideología ejercía en el mundo de la enseñanza, “Ante estas corrientes intelectuales, las academias se encuentran en una situación substancialmente mejor que sus instituciones hermanas, las universidades, que tienen que soportar mucho más directamente el cambiante movimiento de las olas de la vida pública”<sup>13</sup>.

El año 1919 será, también, una fecha clave en la enseñanza del “arte”, en ese año se funda la *Bauhaus*, la más célebre, y conocida por todos, escuela de arte. Para su último director, Mies van der Rohe, la influencia que tuvo la escuela estaba basada en que “La Bauhaus fue una idea y creo que las razones de su inmensa influencia en el mundo debe buscarse en el hecho de que era una idea. Una resonancia tal no puede ser el resultado ni de la organización ni de la propaganda. Sólo una idea tiene fuerza como para difundirse tan ampliamente”<sup>14</sup>.

---

10 Citado en Paul Forman, *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica 1918-1927*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 49.

11 Citado en Paul Forman, *op. cit.*, p. 73.

12 Paul Forman, *op. cit.*, p. 132.

13 Citado en Paul Forman, *op. cit.*, p. 132.

14 Hans M. W., “La conception pédagogique du Bauhaus”, en VV.AA., *Paris-Berlin 1900 1933*, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1992, p.426. En el original: “Le Bauhaus fut une idée et je

Pero había sido mucho tiempo antes cuando las cosas habían empezado a transformarse; con el cambio de siglo no solo se produce una concepción diferente del arte sino que, también, o más bien, propiciado por ello, comienza la transformación del sistema de enseñanza de las actividades artísticas. Tradicionalmente el Arte, con mayúsculas, emanaba de la Academias de Bellas Artes, centradas en una enseñanza de lo clásico; la Antigüedad, tomada como referente primordial, y los grandes maestros eran el espejo en el que había que reflejarse, y las escuelas se centraban en la preparación de actividades más estrechamente ligadas a la artesanía; pero un cambio de mentalidad vino a tergiversar este estado de cosas.

Oskar Schlemmer, artista que será profesor en dos de las escuelas más importantes, o quizás las más importantes, en la *Bauhaus* y en Breslau, comenta en sus diarios, en 1930, “Será siempre un mérito de Gropius y de la *Bauhaus* el haber dado el paso decisivo para conectar la problemática del arte actual con la realidad del trabajo artesanal y para llamar la atención de los jóvenes estudiosos del arte acerca del hecho de que no sólo en la pintura de lienzos es donde existen posibilidades de representación. Esta doctrina fructífera ha hecho escuela y un instinto sabio hizo instituir también academias de bellas artes y talleres, puesto que la Academia propiamente dicha, legado de la época cortesana, corría el peligro de dar pábulo a un proletariado artístico, lo cual no era viable en unas épocas de precariedad económica aguda ...”<sup>15</sup>.

Es Alemania el país donde se concentra el mayor número de escuelas de arte reconocidas, aunque no se debe olvidar que es William Morris, en Inglaterra, quién, con sus teorías, que tenían a John Ruskin como antecedente, dará el primer paso propiciando la transformación de los métodos de enseñanza. Morris consideraba que “en la Edad Media” el arte no estaba “dividido según el de grandes artistas, artistas mediocres y artesanos”, los artistas no eran “hombres muy cultos cuya formación les permitiera, por la contemplación de las glorias del pasado, apartar la vista de las miserias cotidianas que afectan a la mayoría de los humanos”<sup>16</sup>. Morris, retomando la tradición romántica, establece la relación entre material, fabricación y forma estética.

Durante el siglo XVIII se crean por toda Europa Academias de Arte o filiales de éstas. En los pequeños estados alemanes los príncipes eran los mentores de estas academias o escuelas de dibujo, que habían surgido en un momento de desarrollo económico vinculado a la industria y a la artesanía, siendo por ello el dibujo primordial y, en muchas ocasiones, materia única de sus enseñanzas. Este estado de cosas conduciría, con el tiempo, al surgimiento de un movimiento en contra de este tipo de enseñanza y a la necesidad de nuevos enfoques de los programas

---

crois que les raisons de son immense influence dans le monde doivent être cherchées dans le fait que c'était une idée. Une telle résonance ne peut être le résultat ni de l'organisation ni de la propagande. Seule une idée a la force de se répandre aussi largement”.

15 Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 118.

16 Nikolaus Pevsner, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976, p. 20.

de estudio en las academias, cuando no a planteamientos que trataban de socavar la propia existencia de las mismas, bien es cierto que por parte de algunos artistas que, posteriormente, llegarían a formar parte del profesorado de dichas academias.

Las academias del siglo XIX retoman la conciencia de la “sacralidad del arte”, aunque hay voces que se dejan oír con rotundidad pragmática y así, a mediados de siglo, el historiador alemán Herman Grimm afirma que si “el arte, puesto que en definitiva no se puede enseñar, no debería ser enseñado en las Academias. Su única tarea sería la de proporcionar una enseñanza elemental de pintura, modelo y escultura, y una nociones de educación general sin las cuales es imposible ser un gran artista”<sup>17</sup>.

La Academia de Arte de Munich se había creado en 1770 siguiendo los cánones clásicos de enseñanza del dibujo mediante la copia de modelos de yeso y del natural; treinta años después, una reestructuración de los estudios introduce el aprendizaje del color y clases de composición. Cuando Kandinsky se traslada a la ciudad, en 1896, asiste primero a la escuela privada de Antón Azbé y, posteriormente, en la Academia, a las clases de Franz von Stuck, donde tendrá su primer encuentro con Paul Klee, con el que estrechará lazos de amistad a lo largo de los años, sobre todo en los momentos en que ambos son parte del profesorado de la *Bauhaus*.

Y el mismo Kandinsky creará su propia escuela privada, la *Escuela de Arte Phalanx (Phalanxschule)*, que sólo durará tres años, entre 1901 y 1904. En ella, las clases de taller se compaginaban con sesiones al aire libre; Kandinsky, sus amigos y alumnos disfrutaban de las excursiones, cuyos paisajes aparecerían luego representados en sus obras.

Varias son las escuelas<sup>18</sup> que en el primer tercio del siglo XX presentan programas de estudio y formas de enseñanza que luego recogerá la *Bauhaus*; en 1902 se abren los “Talleres de aprendizaje y Experimentación de Arte Aplicado y Arte Libre, Hermann Obrist y Wilhelm von Debschitz” en Munich, que serán por su organización y forma de enseñanza un claro antecedente, de hecho, Gropius visitará, antes de la Primera Guerra Mundial, en varias ocasiones, la escuela para hacerse una idea de su funcionamiento. Obrist expone, en una serie de conferencias, sus ideas sobre la enseñanza del arte, base de la creación de la escuela con Debschitz. El origen de la escuela de Obrist y Debschitz serán unos talleres que, en palabras del segundo, “condujeron a un conocimiento más riguroso de la técnica como principio configurador de formas, y a la capacidad de distinguir en problemas de ejecución artesanal, industrial y mecánica respectivamente, con lo cual el trabajo artesanal ... se reconoció como la tarea pedagógica más importante, como el mejor requisito incluso para la relación del artista con la vitalidad de las formas en sí mismas, independientemente de la técnica por medio de la cual surjan”<sup>19</sup>.

---

17 Citado en Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid 1982, p. 159.

18 Para un estudio de estas escuelas puede verse el libro de Hans M. Wingler (ed.), *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*, Taurus Ediciones, Madrid 1983.

19 Citado en Hans M. Wingler (ed.), *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*, Taurus Ediciones, Madrid 1983, p. 77.

La escuela organiza exposiciones de los trabajos de alumnos y profesores, entre los que se contó durante breve tiempo Paul Klee, y participa en otras. El éxito en estas exposiciones introduce a la escuela en el mundo de la producción industrial que generará una serie de ingresos que facilitan el mantenimiento de la misma, vía que, posteriormente, también recorrerá la *Bauhaus*, al igual que la consideración de las fiestas como un componente más de la institución. Fiestas con representaciones teatrales y bailes de disfraces que reúnen a variedad de artistas, como Sophie Taueber-Arp o los miembros del *Blaue Reiter*, Kandinsky y Gabrielle Münter.

Henry van de Velde, artista belga, influenciado por los ideales de los prerrafaelitas ingleses y la ideología del movimiento *Arts and Crafts*, es nombrado en 1904 profesor de la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia-Weimar, y se le encarga la realización de los nuevos edificios, tanto para dicha escuela como para la Academia de Bellas Artes. La unión de ambas dará lugar, en 1919, a la creación de la *Staatliches Bauhaus de Weimar*, con Walter Gropius como director. Este nombramiento sorprenderá a algunos y a otros los decepcionará, el músico Arnold Schönberg, gran amigo de Adolf Loos, consideraba a éste la persona idónea para este puesto, pero Loos consideraba que “las aspiraciones y tendencias de la *Bauhaus* eran más bien una reacción contra su propia estética”<sup>20</sup> basada en la total desornamentación de la edificación, y alejada de cualquier planteamiento expresionista, que se dejaba sentir en los primeros manifiestos de la nueva Escuela. Gropius había sido propuesto por Poelzig, ya en 1916, como su sustituto para la dirección de la Escuela de Breslau, al ser nombrado consultor urbanístico de la ciudad de Dresde<sup>21</sup>.

La nueva escuela se plantea la preparación artesanal como base fundamental de toda creación plástica y, por tanto, el taller como forma básica de aprendizaje, sin embargo, no es ajena a las ideas que tratan de fundir artesanía e industria estableciendo un nexo de unión entre herramienta y máquina, tratando de “mecanizar el trabajo material y aligerar gradualmente el trabajo espiritual”<sup>22</sup>. Gropius trata de captar a las filas del profesorado, al igual que se hacía en otras escuelas, a artistas que gozaban de un cierto prestigio. Marcks, Ittem, Feininger, Klee, Kandinsky, Schlemmer, Albers, Muche, forman parte de la lista de artistas que darán clase en la *Bauhaus*. Se trataba de crear una comunidad artística no sólo durante las horas de clase, sino también en los intermedios de ocio; el arte como plasma, como espacio dentro del cual fluye la vida de estudiantes y maestros, “espacio artístico” donde “todas las leyes del mundo real, espiritual e intelectual encuentran una solución simultánea”<sup>23</sup>.

La idea de unión entre arte, artesanía e industria no era nueva, ya en 1907 se había fundado la *Deutscher Werkbund*, bajo el patrocinio de artistas e industriales, lo que supuso la consagración institucional del “compromiso de convergencia de la industria y del diseño «avanzados»”<sup>24</sup>; Hermann Muthesius, que había recibido las influencias de las teorías de

---

20 H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 222.

21 Véase “Lettera a Walter Gropius” (1916), en Julius Posener, *op. cit.*, pp. 107-109.

22 Citado en Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 32.

23 *Ibidem*, p. 42.

24 Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 98.

Willian Morris directamente, durante su estancia en Inglaterra en misión de estudio de la arquitectura y el diseño de aquel país, de la que resultaría el libro *Das Englische Haus*, da a la asociación un giro adecuado a los tiempos en que se vivía, y el diseño se transforma en producto industrial, sin perder por ello su carácter artístico; carácter artístico que defendía van de Velde desde un punto de vista de creación individualista e imposible de someter al proceso de estandarización que conllevaba su reproducción industrial, y que era apoyado por Gropius, Taut, Poelzig o Endell. La discusión que se produce entre ambos tendrá lugar durante la exposición de Colonia y, realmente, el vencedor será Muthesius o, mejor dicho, el proceso imparable de modernización que se estaba produciendo.

El debate reflejaba una realidad política y social, Alemania había sufrido un proceso de industrialización durante el siglo XIX menos acelerado que otros países, sobre todo Francia y Gran Bretaña, pero, a principios del siglo XX, la industria alemana surge con nuevos bríos, la falta de materias primas de la que adolece el país no es óbice para su expansión, la fabricación de maquinaria y objetos industriales se convierte en su gran baza pero, al mismo tiempo, el alma idealista germánica se resiste al abandono de las creaciones subjetivas de la artesanía, de ahí las controversias y discusiones; “el espíritu del tiempo” y el sentimentalismo goticista habían llevado al expresionismo, la sociedad industrial conducirá a la Nueva Objetividad.

El diseño de objetos cotidianos de líneas sencillas y funcionales se convierte en trabajo importante bajo la idea de que el componente estético de los objetos ayudaría a la obtención de una mejor calidad de vida, la industria se siente alentada a contratar el trabajo de los artistas, acallando, por otra parte, de esta manera, las críticas de intelectuales y pensadores ante el avance de los sistemas de producción industrial. Los propios artistas reivindican la belleza de lo útil: “La prueba de que lo útil en sí puede ser belleza lo tenemos en innumerables objetos de uso corriente. Una taza concebida muy simplemente es bella, lo mismo que un automóvil y un avión. Sin movernos de lo que caracteriza a nuestro tiempo, las obras de los ingenieros, puentes, fábricas, etc., construidos con hierro o en cemento, son belleza”<sup>25</sup>.

Peter Behrens, de formación inicial pictórica, con influencias místicas y esotéricas provenientes de la teosofía, que trabaja como arquitecto en la colonia de artistas *Matildenhöhe* en Darmstadt, que en 1903 recibe la dirección de la *Kunstgewerbeschule* (*Escuela de Artes y Oficios*) de Düsseldorf, es nombrado, el mismo año de creación del *Werkbund*, asesor artístico de la *AEG* (*Allgemeinem Elektrizitäts Gesellschaft*), gran complejo industrial generado a partir de una empresa de electricidad; el respaldo que para su actividad profesional supone este nombramiento es decisivo, su estudio se convierte en uno de los más importantes de Alemania, y entre sus colaboradores destacarán Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. El artista se había convertido en “una especie de mediador entre la creación formal y la normalización”<sup>26</sup>.

25 Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Editorial Debate, Madrid 1989, p. 71. El diálogo que constituye la obra lo publica Mondrian, en varias entregas, en la revista *De Stijl* entre los años 1919 y 1920.

26 Willian JR Curtis, *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Hermann Blume, Madrid 1986, p. 60.

El artista Behrens diseña carteles, productos y edificios para la empresa, la *Fábrica de Turbinas* de Berlín será un referente para el futuro de la industria fabril con sus esquinas macizas y su fachada ritmada de estructura de acero con grandes paños acristalados, pero que remite a elementos de la arquitectura más clasicista, en ella “el *Kunstwollen* lucha ahora por afirmar la libertad propia, haciendo de la fábrica un «templo» donde se representa el drama de lo moderno, el desesperado esfuerzo que la forma arquitectónica emplea para preservar su significado”<sup>27</sup>, al mismo tiempo, la fábrica es concebida “como la representación de un nuevo poder (...) nacido de la síntesis entre el hombre y la máquina, un poder que multiplica nada menos que los bienes de la naturaleza, el poder del espíritu sobre la materia, la victoria dentro del dualismo tradicional en la cultura germánica”<sup>28</sup>.

Walter Gropius<sup>29</sup> aúna el trabajo profesional con el pensamiento teórico, lo que le vale el aprecio de sus colegas, y sus ansias de una síntesis entre arte y técnica combinadas con sus ideas sobre procesos didácticos y pedagógicos formales esencialista le llevarán hasta la *Bauhaus*. Argan vincula el racionalismo de Gropius con la Fenomenología de Husserl, ya que su obra surge “de deducir de la pura estructura lógica del pensamiento las determinaciones formales de validez inmediata”<sup>30</sup>.

Escuela compleja, la *Bauhaus* se verá en todo momento envuelta en controversias, no sólo de tipo artístico y docente, sino también político, lo que ha dado lugar a la existencia de abundante literatura que describe minuciosamente toda la temática posible relacionada con ella<sup>31</sup>. Oskar Schlemmer, que en sus escritos muestra un cierto cinismo y una sutil ironía cuando narra los acontecimientos, da una primera opinión sobre la *Bauhaus* poco antes de incorporarse a ella como profesor, “Existe el peligro de que la Bauhaus justamente no llegue a ser mucho más que una Academia de Bellas Artes moderna (basta con ver el tipo de profesores nombrados), puesto que lo esencial que la distingue de aquellas: el trabajo artesanal, los talleres

---

27 Francesco Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880/1920*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 1982, p. 61. En el original: “il Kunstwollen lotta ancora per affermare la propria libertà, facendo dell’officina un «templo» ove viene rappresentato il dramma del moderno, il disperato sforzo che la forma architettonica compie per preservare il proprio significato”.

28 Vittorio Gregotti, “L’Architettura dell’Expressionismo”, *Casabella* n° 254, pp. 24-50, Milano 1961. En el original: “... come la rappresentazione di un nuovo potere (...), nato dalla sintesi tra l’uomo e la macchina, un potere che moltiplica addirittura i beni della natura, il poter dello spirito sulla materia, la vittoria in un dualismo tradizionale nella cultura germanica”.

29 Walter Gropius nacido en Berlín en 1883, estudiante de arquitectura en las *Technische Hochschule* de Berlín y Munich, después de ejecutar pequeñas obras realiza, en 1911, en colaboración con Adolf Meyer, también discípulo de Behrens, la *Fábrica Fagus*, en Alfeld-an-der-Leine, que servirá de referente a la producción arquitectónica ligada al mundo industrial, con sus líneas sencillas y su configuración funcional, en oposición a las grandes construcciones monumentales características de estas tipologías. En su siguiente proyecto industrial, la *Fábrica Modelo* en la Exposición del *Werkbund* de Colonia de 1914, aspectos más expresivos, dado su carácter representativo, romperán aquel equilibrio tan contenido y efectivo de su primera actuación; a su unión con el *Deutscher Werkbund* y su interés por el universo industrial y los procesos de modernización, se debe la realización de un diseño de locomotora diesel, elemento que simbolizaba el avance y progreso de las comunicaciones

30 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 7.

31 El libro que recoge de forma más pormenorizada todos los entresijos de la Bauhaus es el de Hans Wingler, *La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980.

son secundarios”<sup>32</sup>. Ya dentro de ella comentará las luchas intestinas entre unos y otros y las distintas ideologías que allí conviven, haciendo, en todo momento, una reflexión sobre el sistema de enseñanza que se lleva a cabo, mostrándose enormemente crítico con los planteamientos de Gropius, que da mayor importancia a su despacho privado<sup>33</sup>, situado dentro de la *Bauhaus*, que a la formación de sus alumnos, con lo que la idea primigenia de la arquitectura como punto de confluencia de las demás artes ha quedado totalmente relegada.

Tres etapas pueden diferenciarse en la actuación de la Escuela, la primera, que discurre en Weimar, la ciudad que vio morir a Goethe, está cargada con el misticismo traído por el suizo Johannes Itten, que se reflejaba en obras y comportamientos, época ligada a las concepciones expresionistas y con planteamientos pedagógicos ligados a los procesos artesanales. Weimar acoge a la *Bauhaus* con sus controversias y sus fiestas, pero siempre serán motivo de dimes y diretes por parte de la población y de sus gobernantes sus enseñanzas, su docentes y sus discentes; el primer punto de conflicto surge, ya, con el nombramiento de Gropius como director y su programa, que también será puesto en entredicho por algunos de los maestros, o profesores, ya que la denominación también será una cuestión que cree discusión, lo que llevará a Kandinsky a redactar un pequeño texto en que recuerde la misma controversia suscitada en el Instituto de Arte de Rusia y en el que dirá: “En lo que a mí concierne, aprovecharía cualquier ocasión para demostrar que la cuestión del título no tiene absolutamente ningún valor”<sup>34</sup>.

Junto con Itten, Gerard Maecks y Lyonel Feininger forman el primer cuadro de profesores de la *Bauhaus*, que irá, progresivamente, ampliándose con las incorporaciones de Paul Klee y Oskar Schlemmer, Kandinsky y Moholy-Nagy. La integración de Kandinsky en el cuerpo docente se produce en 1922; a finales de 1921, año en el que Schönberg afirma, “he hecho un descubrimiento que asegura la hegemonía de la música alemana para los próximos cien años”<sup>35</sup>, refiriéndose a la música dodecafónica, Walter Gropius remite una carta al pintor, que desde hacía seis años residía en Rusia, invitándolo a formar parte de la Escuela; Gropius lo había conocido antes de la guerra y, en 1916, se había dirigido a él con la intención de recabar información sobre la estructuración pedagógica seguida en Moscú por el propio Kandinsky.

Wassily Kandinsky entra a formar parte del profesorado de la *Bauhaus* de Weimar en junio 1922, después de pasar los primeros meses del año en Berlín, una ciudad que, en palabras de Nina Kandinsky los acoge “llena de ilusiones y actividad, donde todo parecía

---

32 El párrafo esta sacado de una carta que dirige a Otto Meyer el 21 de diciembre de 1920, véase Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 47.

33 No cabe duda que el desarrollo de la actividad profesional arquitectónica por parte de Gropius, en colaboración con Adolf Meyer, durante los años de la *Bauhaus* fue fructífera, desde la casa para el empresario Adolf Sommerfeld, realizada en Dahlem, Berlín, en madera de teca, siguiendo los principios de los procesos más artesanales, la secuencia es ininterrumpida, aunque algunos proyectos no llegarán a realizarse.

34 Wassily Kandinsky, “El valor del título”, en Hans Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980, p. 72.

35 H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.*, p. 234.

descomunal: precios, ansia de vivir, desesperación y esperanza”<sup>36</sup>, las carencias de la posguerra todavía estaban latentes, pero para aquellos que venían de “los caóticos años después de la Revolución, el hambre y la necesidad eran nuestros desagradables compañeros”<sup>37</sup>, cualquier cosa parecía digna de festejarse. En este período, aunque el pintor parece relativamente ajeno a la producción artística, participa en varias exposiciones, la “I Exposición Internacional de Arte” en Düsseldorf, viaja a Estocolmo donde la galería Gummesons expone sus obras, obras que no son recibidas con agrado por la crítica, que ve en ellas una “acentuada geometrización y construcción”, geometrización que ya se podía apreciar en los dos carteles que diseña el propio artista para su disposición a izquierda y derecha de la puerta de acceso, motivos de sus cuadros aparecen reflejados en estos bocetos [28, 29], rectas, curvas y líneas ondulantes, círculos solares y nubes radiantes establecen las dos composiciones enmarcadas en la banda superior con el apellido del artista y en la inferior por “Utställning” (“Exposición”); también participa en la *Juryfreie Kuntschau (Exposición sin Jurado)* de Berlín, para la que realiza los estudios de cuatro murales [30, 31, 32, 33] que estarían destinados a las paredes de un museo de arte moderno en Berlín y que no llegaron a llevarse a cabo; sin embargo los pintará al óleo con ayuda de sus alumnos de la *Bauhaus*, Herbert Bayer lo recuerda, “Kandinsky nos rogó a mí y a algunos alumnos, que junto a él lleváramos a cabo la pintura mural de Berlín. El lienzo se colocó en el suelo del auditorio de la Bauhaus, y entonces empezamos a pintar con colorantes de caseína. El resultado fue una obra alegre de formas y colores”<sup>38</sup>; los bocetos acabarían en el Centro *Beaubourg* de París donados por Nina Kandinsky. Cerrará esta temporada en Berlín con una exposición en la galería Goldschmidt-Wallerstein donde mostrará las pocas obras que había traído de Moscú y aquellas que había realizado ya en Alemania, con un resultado poco apreciado por la crítica

Kandinsky contaba con el apoyo incondicional de Gropius, que se dirigirá a él, en Berlín, para hacer oficial su invitación para trabajar en la *Bauhaus*; la complicidad entre ambos será estrecha, lo que le vale a Kandinsky el calificativo de “delfín” de Gropius por parte de Oskar Schlemmer. El pintor da sus primeros pasos en la *Bauhaus* de Weimar con una exposición que, según narra Nina Kandinsky impacta a profesores y alumnos, “La pinturas nos apasionaron. Su pintura fue para nosotros una verdadera revelación. Nos atraían principalmente los Kandinskys salvajes. Y está es su revolución, que nunca se podrá olvidar”<sup>39</sup>.

Kandinsky y Schönberg retoman su intercambio epistolar, el pintor habla de sus sueños hechos realidad pero que ya pertenecen al pasado, de impresiones nuevas sentidas al regresar, y de años en Rusia cargados de trabajo para la comunidad, Schönberg de la nostalgia del pasado destruido por la guerra, de sus proyectos del momento y de los “ismos” que invaden la vida artística y a los que no quiere pertenecer, “yo he compuesto sin buscar ningún «ismo».

---

36 Nina Kandinsky, *Kandinsky y yo*, Parsifal Ediciones, Barcelona 1990, p. 88.

37 *Ibidem*, p. 84.

38 Citado en Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 104.

39 Palabras de Gunta Stölz, alumna en aquellos momentos de la Bauhaus y, posteriormente, maestra encargada del taller de tejidos, citadas en Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 92.



28. Wassily Kandinsky, Cartel para la exposición en la Galería Gummessons, Estocolmo 1922, "Izquierda de la puerta".



29. Wassily Kandinsky, Cartel para la exposición en la Galería Gummessons, Estocolmo 1922, "Derecha de la puerta".



30. Wassily Kandinsky, Mural para la Exposición Juryfreie, Muro A, 1922.



31. Wassily Kandinsky, Mural para la Exposición Juryfreie, Muro B, 1922.



32. Wassily Kandinsky, Mural para la Exposición Juryfreie, Muro C, 1922.



33. Wassily Kandinsky, Mural para la Exposición Juryfreie, Muro D, 1922.

¿Qué tengo yo que ver con eso?<sup>40</sup>, dice el músico. La amistad entre los dos artistas se enfriará a propósito de los comentarios que, según Schönberg, le habían llegado de la opinión de Kandinsky sobre los judíos, hechos, al parecer, en presencia de Alma Mahler, casada en aquel momento con Gropius. Schönberg formará parte del *Círculo de Amigos de la Bauhaus*, al que también pertenecían Peter Behrens, Franz Werfel, Marc Chagall, Albert Einstein, Josef Hoffmann, Oskar Kokoschka y Hans Poelzig.

Las ideas de Kandinsky no carecían, al igual que las de Ittem, de un cierto misticismo e, igualmente, el planteamiento de sus trabajos tenía su base en el análisis de la “estructura interna de las formas”. Su labor docente será rigurosa y meticulosa, como lo demuestran los apuntes de sus cursos; un análisis de los elementos y de la construcción dará lugar a la síntesis de la composición en la que se establece una armonía de las tensiones. Schlemmer lo cuenta con su habitual ironía, “La enseñanza de Kandinsky: estudio científicamente riguroso del color y de la forma. Ejemplo: buscar para las tres formas (triángulo, cuadrado y círculo) los tres colores elementales correspondientes. Se decidió que serían: el amarillo para el triángulo, el azul para el círculo y el rojo para el cuadrado; digamos que de una vez por todas<sup>41</sup>. A pesar de la ironía que se deja sentir en las palabras de Schlemmer, Kandinsky apoya sus enseñanzas sobre el color en estudios fisiológicos y psicológicos, y como éste influye en la composición plástica a partir de la interacción con la forma. El pintor seguía las teorías de Goethe en lo que se refiere a la consideración de los colores básicos, rojo, amarillo y azul como germen de todos los demás, pero Kandinsky los pone en relación con la forma mientras Goethe los liga al tema de la percepción y al soporte con los que estén indisolublemente unidos, su textura.

En la publicación realizada con motivo de la exposición de 1923, Kandinsky escribe el texto “Los elementos fundamentales de la forma”, donde incide en la necesidad de una colaboración estrecha entre arte, las bellas artes, ciencia e industria, y reflexiona sobre el vínculo inseparable entre los métodos analítico y sintético como secuencia de realización del trabajo, que se ha de seguir, también, en el proceso de generación de la forma, “forma en sentido estricto: superficie y espacio”, “forma en sentido más amplio: el color y la relación con la forma en sentido estricto<sup>42</sup>. Método analítico y sintético que reivindica, igualmente, en el caso del color, estudiado tanto desde un punto de vista puramente científico, el color dentro del espectro luminoso, o desde una posición de aplicación práctica, el color pigmento a partir del cual, a través de la forma, contribuye a la composición pictórica. Desde su puesto de maestro de la forma en el taller de pintura mural, Kandinsky enviará a los miembros de la *Bauhaus* la encuesta en la que se solicitaba la asociación entre los colores primarios y las formas elementales, cuadrado, triángulo y círculo, que dará lugar al comentario irónico de Schlemmer. El poder del color era para él tan enorme como para “modificar una determinada

---

40 Wassily Kandinsky / Arnold Schönberg, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 77.

41 Oskar Schlemmer, *op. cit.*, p. 70

42 Wassily Kandinsky, “Los elementos fundamentales de la forma”, en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 93.

forma, haciendo surgir de ella otra forma nueva<sup>43</sup>, afirmación extrapolable al caso del espacio y su estructuración; “La pintura es el arte que desde hace tiempo va a la cabeza del movimiento de todas las artes y que las ha fecundado, en particular la arquitectura<sup>44</sup>, afirma Kandinsky en 1926.

Un espíritu analítico impregna todas las enseñanzas de Kandinsky, el mismo dirá: “El trabajo en la *Bauhaus* es de tipo sintético. Y desde luego, el método sintético engloba dentro de sí el analítico. La conexión entre los dos métodos es indispensable<sup>45</sup>; fomenta un sistema de reflexión racionalizando forma, color y composición y tratando de establecer un lenguaje dentro de la plástica; “Durante sus cursos en Weimar, Kandinsky trataba el color y la forma. Proponía también estudiar las formas en el espacio, pues el fin de la Bauhaus era desarrollar todas las materias que son parte de la arquitectura. / Kandinsky partía siempre de los elementos más simples: el triángulo, el cuadrado, el círculo, y, en el espacio: la pirámide, el cubo, la esfera<sup>46</sup>, relatará una de sus alumnas. Estos planteamientos se encuentran reflejados en el libro *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*<sup>47</sup>, que se editó por primera vez dentro de los *Bauhausbuch*<sup>48</sup> en 1926, pero que, según cuenta el propio autor, su redacción se había iniciado más de diez años antes. Pero las intenciones de sus enseñanzas iban más allá, “Hoy nos falta –casi sin excepción- en cualquier clase de enseñanza una «concepción filosófica» interna o bien el fundamento «filosófico» del sentido de la actividad humana ...”<sup>49</sup>.

Kandinsky no se desprende del lenguaje entre poético y metafórico, con consideraciones místicas, en el que suele expresarse, el punto “es el puente, único, entre palabra y silencio<sup>50</sup>, “es la mínima forma temporal”, la línea supone el “salto de lo estático a lo dinámico”, combina tensión y dirección, y su propio movimiento permite la formación del plano; el estudio no se desprende en lo básico de las consideraciones de Klee, cuya docencia en la escuela se había iniciado un año antes que la de Kandinsky, y que parte de la línea generada por el movimiento de un punto, y como a partir de la primera se generan superficies y sistemas espaciales, el

43 Wassily Kandinsky, “El trabajo en el taller de pintura mural de la Bauhaus Estatal”, en Hans M. Wingler, *idem*, p. 101.

44 Wassily Kandinsky, “El valor de la enseñanza teórica en pintura”, en *ibidem*, p. 137.

45 Wassily Kandinsky, “Los elementos fundamentales de la forma”, en *ibidem*, p. 93.

46 Ré Soupault-Niemeyer, “Du cheval au cercle”, en VV.AA., *Kandinsky*, Fernand Hazan. Paris 1984. Reimpresión de Hommage a Wassily Kandinsky, Cahiers d’Art XX Siècle, numéro special, Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1974, pp. 41-49. En el original: “Pendant son cours à Weimar, Kandinsky traitait de la couleur et de la forme. Il proposait aussi d’étudier les formes dans l’espace, car le but du Bauhaus était de développer tous les métiers qui font partie de l’architecture / Kandinsky partait toujours des éléments les plus simples: le triangle, le carré, le cercle, et, dans l’espace: la pyramide, le cube, la sphère”.

47 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores, Barcelona 1981.

48 Los catorce títulos que ven la luz de la serie de *Libros de la Bauhaus*, dirigida por Gropius y Moholy-Nagy, son publicados en Munich, por Ediciones Albert Langen, entre 1925 y 1930; el libro de Kandinsky corresponde al número 9 de la serie.

49 Wassily Kandinsky, “La enseñanza artística”, en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 177.

50 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 21.

movimiento, el desarrollo temporal es fundamental en el proceso de creación de su obra, y desde esta premisa realiza su labor educativa, pero Kandinsky hace especial hincapié en las tensiones que se generan y en la visión dada por la intuición particular.

Kandinsky tenía puesta la mirada en la creación de una gramática que, partiendo de las partículas elementales y mediante la formación de un léxico, permitiera la elaboración de la composición artística, llegar a la creación de una obra de arte a partir de un proceso de concepción científica, formular un lenguaje de la creación.

Las anotaciones que hace Kandinsky como esquemas de desarrollo de sus clases dan idea de la diversidad de comentarios y tipos de trabajos que realiza en ellas, desde los estudios más elementales sobre el color en el Curso Preliminar, hasta reflexiones teóricas sobre arte, los movimientos artísticos, los “ismos”, sobre los que incide constantemente, la interrelación entre las diversas artes y su ansia por conseguir una síntesis, la relación entre arte y técnica o arte y filosofía; estudio de la forma y su relación con el color, los sentidos y las apreciaciones a que dan lugar. En sus clases se reflexionaba sobre el vivir cotidiano y, así, se pueden encontrar, en 1928, anotaciones sobre la tendencia política del momento y su influencia, incluso, en la forma de construcción, “Construcción prefabricada combatida en Alemania a causa de su significado internacional. La cubierta de piñón escalonada: salvaguardada por ser de concepción germánica”<sup>51</sup>.

Para los estudiantes no debía de ser fácil el trato con un maestro serio y reservado, como suele relatarse que se mostraba Kandinsky, sus enseñanzas incidían en el color, en el taller de pintura mural “su propósito era desarrollar el sentimiento del color integrado en la arquitectura”<sup>52</sup>, relata Herbert Bayer, que llegaría a ser maestro de la *Bauhaus*, sin embargo el maestro era respetado por unos discípulos que conocían, antes de su llegada a la escuela, sus escritos y se mostraban ilusionados por la fusión de las artes que perseguía. Con el paso del tiempo, el método pedagógico de Kandinsky fue puesto en entredicho y, en época de Meyer como director, sus clases de dibujo analítico, obligatorias para todos los alumnos, se solicitó que fueran opcionales; el cambio de orientación de la escuela mostraba mayor preferencia por la objetividad de la visualización de los objetos que por su conversión en formas geométricas elementales.

En la escuela, Kandinsky estrechará sus lazos de amistad con un antiguo conocido, Paul Klee, aunque ambos difieren en sus ideas artísticas; para Klee la creación artística tiene una cierta connivencia con la naturaleza, por la que se siente cautivado, aunque en sus obras pretende crear una realidad diferente a la vivida, se trata, mediante un proceso empático, de deducir del medio natural las leyes que puedan dar lugar a la creación del objeto artístico. En este proceso creativo el movimiento y el tiempo juegan un papel importante, música y artes plásticas aparecen asociadas a ambos conceptos, el camino es “lo esencial; el devenir está

---

51 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 39.

52 Citado en Frank Whitford, *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Barcelona 1991, p. 98.

por encima del ser<sup>53</sup>, la génesis de la obra llega a ser más importante que la obra misma. Un proceso pausado, sin violencias, transforma los elementos naturales en formas abstractas, sin perder de vista un cierto grado de objetividad, lo que conduce, en ocasiones, a la creación de signos equivalentes a objetos. La búsqueda de la esencia de la creación de la naturaleza que le permitiera llevar ésta al cuadro fue la preocupación constante de Paul Klee.

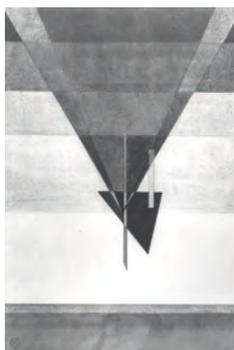
Klee no pretende, como Kandinsky, la creación de un lenguaje artístico universal, sino que sus enseñanzas van encaminadas al estudio y conocimiento de la obra y como ésta se va generando; en sus trabajos se establece la secuencia de realización con la superposición de distintas veladuras de color, considerado el cuadrado como figura fundamental se trabaja no sólo en el plano cromático, sino también en el de la consecución del equilibrio de masas según el tamaño y la posición dentro de la composición; la retícula de cuadrados se interpreta como superposición de bandas lineales que se disponen según un sistema estructural en cruz. La creación de la estructura del cuadro se interpreta siempre como un movimiento de repetición rítmica a partir de una forma elemental. En su época en la *Bauhaus*, iniciará la realización de obras caracterizadas por la secuencia de franjas horizontales coloreadas a las que, en ocasiones, añade flechas que llevan la vista a un lugar determinado, como queriendo, de alguna manera, incidir en él indicando el punto donde se concentra la fuerza de la composición o el motivo de la misma, enfatizando, al mismo tiempo, un proceso de generación, de movimiento; movimiento que ha de conseguir el equilibrio que permita la obtención de la quietud, de la calma, del momento sin tiempo, equilibrio perfecto de la obra de arte. Kandinsky, por su parte, realizará algunas obras en las que parece seguir la secuencia establecida por el amigo, en noviembre de 1925 pinta la acuarela *Descenso* (1925) [34], donde una serie de franjas horizontales cubren el soporte, desde arriba, a modo de flecha enorme, un triángulo, cuyos lados se enfatizan mediante dos líneas que convergen en el vértice, aparece velándolas, la composición se completa con un triángulo, casi isósceles, y dos líneas verticales, una más gruesa y corta que la otra, que se dispone, prácticamente, centrada en un deseo de tocarse, pero sin llegar a hacerlo, con el vértice del triángulo que desciende, juego de intenciones, guiño al amigo.

Un fondo de franjas vuelve a aparecer al año siguiente en *Signo* [35], pero aquí la importancia se da a lo que aparece sobre ellas, un rectángulo rotundo sobre la franja inferior, un círculo que lo acompaña, pero ya en huida hacia arriba impelido por la secuencia que, de horizontales, pasan a franjas curvas por la tensión producida hacia lo alto donde el signo acapara toda la atención; la composición se completa con un círculo situado sobre el rectángulo pero en la segunda franja horizontal del fondo. Todo conduce hacia lo alto. En 1932, *Dramático y dulce* [36] también presenta un fondo de franjas horizontales pero estas ya no van de un lado al otro del cuadro sino que se fraccionan en múltiples colores, son tonos amables, dulces, frente a la rotundidad de las manchas negras, sobre la más grande, que ocupa buena parte de la mitad izquierda de la imagen, un cuadrado, con diversos elementos, trata de huir de su influencia, al igual que los segmentos de círculos multicolores, un círculo azul unido a una línea roja parece querer dar el aviso y se muestra atento a los acontecimientos; en el lado derecho del cuadro,

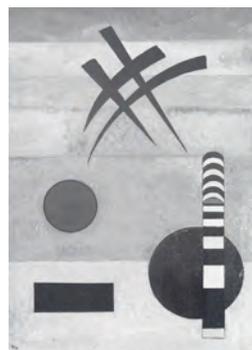
---

53 Paul Klee, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 237.

la otra mancha negra sujeta al círculo blanco y verde que rota con cuatro aspas al viento, mientras, pequeños círculos y variados triángulos llaman la atención con sus juegos alrededor de tres franjas, ligeramente inclinadas, que representan los colores primarios, en oposición a la gran mancha negra. Es, sin embargo, en 1939, cuando la *Bauhaus* ya quedaba atrás en el tiempo, cuando Kandinsky pinta el cuadro que más recuerda a los de Klee, *Horizontales* [37], donde las franjas son más espontáneas y, sobre ellas, pequeñas figuras se mueven libremente, la realización de esta obra coincide con la celebración del sexagésimo cumpleaños del amigo, el mejor amigo según Nina Kandinsky.



34. Wassily Kandinsky, *Descenso*, 1925.



35. Wassily Kandinsky, *Signo*, 1925.



36. Wassily Kandinsky, *Dramático y dulce*, 1932.



37. Wassily Kandinsky, *Horizontales*, 1939.

A pesar de establecer sus enseñanzas sobre planteamientos pedagógicos estrictos, para Klee, “las leyes sólo deben constituir la base para que florezca sobre ellas”<sup>54</sup>. El mundo que trata de transmitir es el del inestable equilibrio entre la naturaleza objetiva y el pensamiento subjetivo, algunos lo interpretan como el deseo de “una conciliación entre los esfuerzos expresionistas y los constructivistas” que estaban en constante lucha dentro de la *Bauhaus*; Klee consideraba como actitud relevante de los expresionistas el haber elevado “la construcción al rango de un medio de expresión”, y su obra pretende estar sometida a un orden estructural basado en el número y el cálculo, estableciendo el color según una secuencia rítmica. Músico antes que pintor, traspone el tiempo musical al ritmo en la pintura, y la línea, base de sus primeras obras, será superada por el color, aunque la combinación de ambos confiere dinamismo a la composición.

54 Citado en Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 230.

El teatro era una de las actividades que formaban parte del mundo pedagógico de la *Bauhaus*, pero no se estaba ya en unas representaciones fuertemente politizadas y críticas de las dos primeras décadas del siglo; el teatro de la escuela, inicialmente dirigido por el artista, vinculado a *Der Sturm*, Lothar Schreyer pasa, a continuación, a manos de Schlemmer, que se centra en la configuración formal y que adopta como referencia fundamental la figura humana, incluso como elemento configurador de escenografías en las que termina por volverse más objeto mecánico o marioneta que hombre propiamente dicho, un vestuario compuesto con piezas metálicas o de vidrio contribuía a esta transformación. Muy atrás quedaban las representaciones ideadas por Behrens y Fuchs del “místico matrimonio entre la vida y el arte, en nombre de un Signo cristalino, símbolo de la fusión sublimada de actores-sacerdotes con un público de elegidos”<sup>55</sup>, aquí la acción se vuelve profana, el espacio escenográfico se configura a partir del vestuario de los propios personajes; de las primeras representaciones, donde las figuras geométricas elementales se dejan ver por doquier, se va avanzando en la obtención de un espacio virtual donde luces y reflejos se convierten en verdaderos protagonistas, como decía Gropius: “El fenómeno del espacio está condicionado por una limitación finita dentro de un espacio libre y sin fin, por el movimiento de cuerpos mecánicos u orgánicos dentro de este espacio limitado y por las vibraciones en él de la luz y de los sonidos”<sup>56</sup>.

El espacio era punto de inflexión de todas las enseñanzas de la *Bauhaus*, y el teatro se convierte en “un placer en el cual «experimentar» el espacio”<sup>57</sup>, Schlemmer teje con sus coreografías la maraña de hilos que configuran el espacio de la escena, los movimientos generan las líneas de esta configuración.

Kandinsky interpretará la escenografía desde un concepto totalmente distinto al de Oskar Schlemmer, aunque no cabe duda que la temática para la que la realiza sugiere otro tipo de representación. *Cuadros para una exposición*, del compositor ruso Modest Mussorgski, será la base de una obra para representar en el Friedrich-Theater de Dessau y para el que Kandinsky, invitado por el promotor Georg Hartmann, efectuará su propuesta; sus formas coloreadas y efectos luminosos provienen de su interpretación pictórica en el momento de escuchar la música de Mussorgski, formas abstractas que rememoran, en algunas ocasiones, elementos figurativos y antropomórficos en sus diseños de figurines. Si la pieza original de Mussorgsky había sido realizada como recuerdo de un paseo por una exposición de cuadros de Viktor Hartmann, ahora, en un giro de 360°, es un pintor quién recrea, en imágenes, la música. La pieza musical se compone de una serie de “cuadros” para los que Kandinsky realiza una interpretación, más o menos abstracta, que iría acompañada de efectos de luz y en los que se introducen una serie de personajes; el *Cuadro II, Gnomus* [38], recrea un ambiente donde rectas, verticales y horizontales, conducen la vista hacía un fondo en el que un gran círculo verde, situado prácticamente en el centro, se ve acompañado por una serie de triángulos y rectángulos

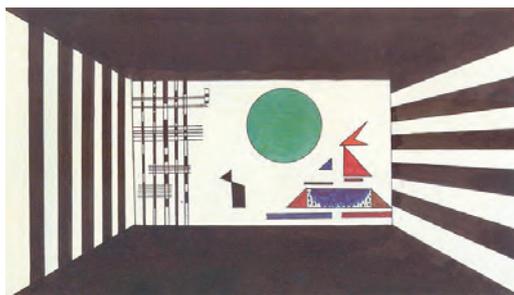
55 Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984, p. 125.

56 Walter Gropius, “El trabajo teatral en la Bauhaus”, en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 75.

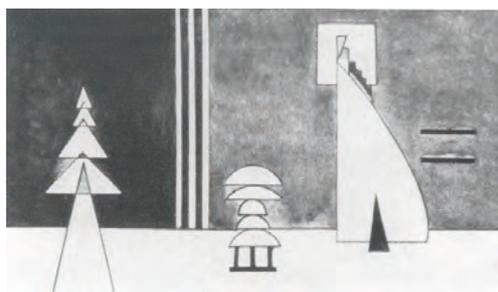
57 Roselee Golberg, *Performance art*, Ediciones Destino, Barcelona 1996, p. 103.

que componen la figura de un extraño personaje; en el *Cuadro IV, El viejo castillo* [39], se presenta con dos piezas en primer y segundo plano, una compuesta por triángulos y la otra por segmentos circulares que se sobreponen unos a otros, al fondo, un triángulo incide sobre la pieza que quiere representar la torre del castillo que se alza, en su cúspide, escalonadamente, remarcándose su imagen con el fondo de un cuadrado; este cuadro presenta una referencia antropomórfica que queda totalmente diluida en el *Cuadro VII, Bydlo* [40], donde el círculo, dividido en segmentos de dos colores, remite a las ruedas del carro y las líneas onduladas al movimiento de acercamiento y alejamiento de éste, mientras la parte superior juega con rectángulos, un cuadrado grande y otro más pequeño que se une a cuatro rectángulos en la conformación de un eje que transmite, de nuevo, la idea de movimiento.

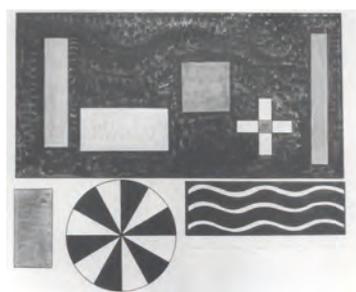
Los “cuadros” se suceden y en el *Cuadro XII, La plaza del mercado en Limoges* [41] aparece una representación más figurativa con un plano de la supuesta ciudad de fondo y con la intervención de personajes, las vendedoras, para las que Kandinsky diseña unos figurines [42] basados en el cilindro y la esfera. El *Cuadro XII, Catacumbas* [43] se presenta como una imagen a medias figurativa y abstracta, donde cuadrados de distintas dimensiones sirven de apoyo a la forma abovedada; el *Cuadro XV, Cabaña de Baba-Jaga* [44], presenta en el centro una composición que hace referencia al refugio de la bruja de la tradición rusa, con forma de reloj, y en los laterales, a la izquierda, una sucesión de pequeños círculos, juego de puntos, y a la derecha pequeñas líneas, ambos, en su combinación, parecen querer transmitir un mensaje en código Morse. El cuadro final, *La gran puerta de Kiev* [45], se concibe como la apoteosis de la obra, la imagen, resuelta mediante elementos geométricos, remite, abiertamente, a muchas de las obras en las que Kandinsky muestra arquitecturas de clara asociación con las ciudades rusas, distinguiéndose entre el paisaje de día y de noche, y, en los figurines [46] que diseña se establece una clara diferenciación entre lo masculino y lo femenino con formas más esbeltas o más redondeadas.



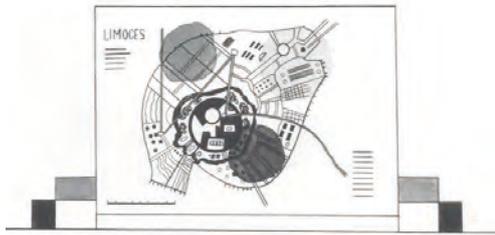
38. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición, Cuadro II, Gnomus*, 1928.



39. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición, Cuadro IV, El viejo castillo*, 1928.



40. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición, Cuadro VII, Bydlo*, 1928.



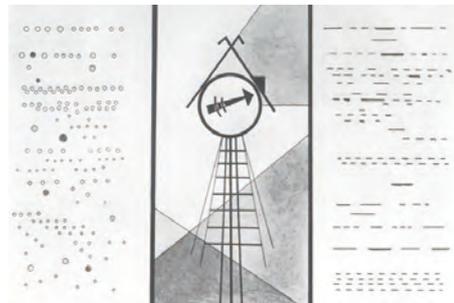
41. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XII, *Plaza del Mercado en Limoges*, 1928.



42. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XII, *Plaza del Mercado en Limoges*, figurín, 1928.



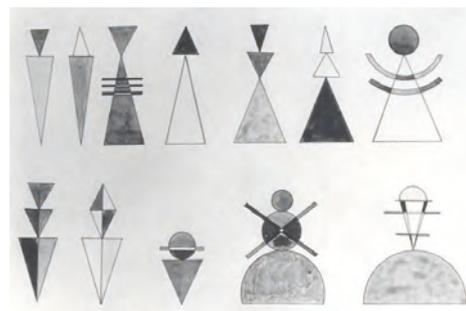
43. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XIII, *Catacumba*, 1928.



44. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XV, *Cabaña de Baba-jaga*, 1928.



45. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XVI, *La gran puerta de Kiev*, 1928.



46. Wassily Kandinsky, *Cuadros para una exposición*, Cuadro XVI, *La gran puerta de Kiev*, figurines, 1928.

Las fiestas que se organizaban en la *Bauhaus* eran una continuación lúdica de las actividades teatrales, verdaderas performances con una temática determinada que estaban abiertas a unos invitados heterogéneos, no sólo de Weimar o Dessau, sino también de otras ciudades, en ellas se unía lo apolíneo con lo dionisiaco, juego intelectual y fiesta pagana, forma, color, movimiento, música que constituían una obra más de las realizadas en la escuela.

Polo de atracción constante, la Bauhaus se convierte en la diana en la que pone sus ojos Theo van Doesburg, difusor del Neoplasticismo, fundador, en 1917, de la revista *De Stijl*, que viaja por primera vez a Alemania en diciembre de 1920 estableciendo contacto con Gropius y visitando la escuela, en aquel momento fuertemente influenciada por las ideas expresionistas y las corrientes místico-orientalistas. Van Doesburg publica sus primeros artículos, como crítico de arte, en la revista *De Eenheid*, dedicando uno de ellos al libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, que le abre los ojos al mundo de la pintura abstracta; una exposición antológica de Kandinsky se había visto en Rotterdam, organizada por Walden, en 1912, dos años más tarde, en la exposición de *Los Independientes*, en Amsterdam, se mostrarán más obras del pintor ruso que, en un primer momento, no serán del agrado de van Doesburg, que las consideraba demasiado ligadas a los pensamientos y sentimientos personales, si bien es verdad que se dejará influir por ellas en sus trabajos vinculados al expresionismo, que pronto abandonará seducido por el lenguaje cubista de una de las etapas de Piet Mondrian.

La búsqueda de van Doesburg se orientaba a un tipo de representación más impersonal, más universal, y es, precisamente, este deseo de encontrar una “expresión universal en lo artístico” lo que lo conduce al lenguaje “neoplasticista”, cuyo mensaje se transmite a través de colores puros y líneas verticales y horizontales; el neoplasticismo era fundamentalmente pictórico, las obras negaban toda impresión de profundidad, la función de la pintura en su colaboración con la arquitectura se planteaba como medio de crear un “dinamismo interno” al “romper con la estática de la arquitectura, con su carácter natural y cerrado por medio del contraste de colores”<sup>58</sup>. Para van Doesburg cada arte usaba sus diferentes modos de expresión, “la pintura ... el color (activo) y el no color (pasivo)”, “la arquitectura se limita ... al plano, la masa (activo) y al espacio (pasivo). El arquitecto tiene que plasmar sus experiencias estéticas por medio de las relaciones entre los planos y las masas con los espacios internos y con el espacio”<sup>59</sup>.

La estancia de van Doesburg en el entorno de la *Bauhaus* se convirtió en el revulsivo que alejaría, definitivamente, el ideario expresionista del mundo de la escuela, sus ideas de un arte geométrico calarían hondo entre alumnos y profesores. La dimisión de Itten supone una modificación del sistema de enseñanza, con el estudio del material y la forma promovido por Albers, que antepone el aprender al enseñar en un deseo de que sea la propia experimentación del alumno la que le lleve a resultados formales coherentes y alejados de lo convencional, así como a la introducción de las ideas constructivistas del húngaro Moholy-Nagy, y una mayor dedicación a temas relacionados con una configuración espacial más arquitectónica partiendo de formas plásticas que surgen del uso de materiales sencillos mediante sistemas de plegamiento y corte.

---

58 Charo Crego, “Introducción”, en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1985, pp. 14-15.

59 Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1985, pp. 43-44.

Las orientaciones y controversias políticas siempre estuvieron latentes en el espíritu de la escuela, y los que formaban parte de ella debían ser cuidadosos con sus palabras para evitar problemas con aquellos de los que dependían económicamente, prueba de ello es la censura de un texto que redacta Oskar Schlemmer con motivo de la *Primera Exposición de la Bauhaus* en Weimar, en 1923, y que ve la luz en algunos de los ejemplares antes de que se procediera a su destrucción; decía Schlemmer: “La Bauhaus Estatal, fundada después de la catástrofe de la guerra, en el caos de la revolución y en la época del máximo florecimiento de un arte explosivo, con su carga de *pathos*, está destinada a convertirse en el punto de reunión de aquellos que, con una fe entusiasta en el futuro, quieren construir la catedral del socialismo”<sup>60</sup>, era esta última palabra la que levantaba ampollas, y serán las ideas políticas las que harán que la escuela pierda su apoyo en Weimar para ser acogida, a continuación, en Dessau. “Los opositores de la Bauhaus en el Gobierno de Weimar se habían impuesto a sus amigos y seguidores. Capituló el arte, la razón y las nuevas ideas ante un poder de mentalidad limitada. Varias ciudades estaban dispuestas a acoger la Bauhaus, pero la vencedora fue Dessau”<sup>61</sup>, así narra Nina Kandinsky los hechos.

Dessau supondrá una especie de nuevo comienzo para la *Bauhaus*, el Consejo municipal impone una serie de condiciones, el alcalde Fritz Hesse fue la figura clave que consiguió vencer escepticismos y opiniones contrarias para conseguir la financiación necesaria para la construcción del edificio y las casas de los profesores, estableciendo un campus experimental de intercambio profesional y personal entre todos los vinculados a la institución, reconocida como *Hochschule für Gestaltung (Escuela Superior de Creación)* en octubre de 1926.

La Arquitectura había sido considerada en el manifiesto programático de creación de la *Bauhaus* madre de todas las artes, había sido el germen de la escuela, desde la primera línea del “Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar” en el que Gropius proclamaba: “¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura!”, continuando más adelante, “Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y comprender la compleja forma de la arquitectura”, pero estas ideas parecían haberse diluido en el discurrir del tiempo, y, quizás, también, porque la mayoría de los docentes que se contrataron no eran los adecuados para seguir esta línea. Los tres directores de la *Bauhaus* serían arquitectos, Gropius, Meyer, van der Rohe, pero los tres tuvieron una forma diferente de encarar el problema.

Es en el Plan de Estudios de Dessau donde aparece el curso de arquitectura como tercera parte en la conformación del *curriculum*, como “preparación para la profesión libre de arquitecto de quienes tengan aptitudes”; el departamento de arquitectura se desarrollará bajo la batuta de Hannes Meyer, pero la primera obra arquitectónica de la *Bauhaus* se había llevado a cabo en 1923 para la exposición de la escuela celebrada ese año, “la casa experimental” era diseño de Georg Muche y se realizó bajo la dirección de Adolf Meyer. El experimento de la escuela en materia arquitectónica pretendía llevar a efecto un tipo de construcción que, partiendo de una

60 Oskar Schlemmer, “La Bauhaus Estatal, Weimar”, en Hans Wingler, *op. cit.*, p. 83.

61 Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 107.

unidad base, pudiera ser desarrollada complejizándose y, al mismo tiempo, llegar a constituir un verdadero entorno habitado por la agregación de distintas unidades, consiguiendo toda una colonia habitacional; se planteaba la arquitectura desde una dimensión social de integración del individuo con el entorno y la colectividad.

El proyecto que elabora Gropius para los nuevos edificios de la *Bauhaus* en Dessau parte de esta idea de comunidad y, al mismo tiempo, supone, desde una perspectiva de formalización arquitectónica, una visión radicalmente opuesta a los postulados expresionistas a partir de los cuales había surgido la escuela, y una clara influencia de las ideas neoplasticistas aunadas a un “estilo internacional” que se encontraba en sus inicios. En palabras del propio Gropius: “Una construcción que se inspire en el espíritu actual se ha de alejar de la apariencia representativa de la fachada simétrica. Se ha de caminar en torno a esta construcción para captar su carácter tridimensional y para comprender la función de los elementos de que se compone”<sup>62</sup>. El nuevo edificio de la *Bauhaus* se inaugurará con una gran fiesta en diciembre de 1926, y contará con invitados autóctonos y foráneos, uno de ellos será Hans Scharoun, que escribirá una crónica para la escuela de Breslau, de la que era profesor.

Argan establece la composición planimétrica del edificio de la *Bauhaus* como el resultado plástico de aunar las teorías de Klee relativas al origen de líneas, superficies y volúmenes, producto del movimiento a partir del punto y en un desarrollo progresivo, y de “la teoría de las tensiones de Kandinsky”. Las “casas de los maestros”, construidas poco después en una zona arbolada próxima a la escuela, eran un ejemplo de los criterios de funcionalidad que primaban en la “arquitectura internacional”, se trataba de siete edificaciones, una vivienda unifamiliar y seis pareadas dos a dos. En una de las construcciones pareadas vivirán en vecindad Kandinsky y Klee, las paredes blanqueadas uniformaban un exterior que era totalmente distinto en su interior, según cuenta Nina Kandinsky, ellos habían pintado las paredes de distintos colores; según una periodista que visita la casa, Kandinsky “tiene preferencia por los colores fríos, y aquí cada forma y tonalidad tiene un sentido en conjunto y por si mismo”<sup>63</sup>. Los talleres de la *Bauhaus* colaborarán en la ejecución de acabados, muebles y elementos que configuran el ambiente interior de estas viviendas.

El director Gropius se va distanciando poco a poco de sus más estrechos colaboradores, incluido el propio Kandinsky, hasta presentar su dimisión en 1928, abandonando Dessau y estableciéndose en Berlín como arquitecto independiente. En su carta de dimisión a las autoridades municipales será el propio Gropius quien proponga como nuevo director a Hannes Meyer.

La dimisión de Gropius se presta a múltiples interpretaciones y hay quién expone abiertamente la consideración que tenía la escuela. “La Bauhaus es una de las instituciones más odiadas de la nueva Alemania, se ha convertido en un tema privilegiado en las campañas electorales, verdaderas montañas de artículos en pro y en contra yacen en sus archivos y no se

---

62 Citado en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 394.

63 Citado por Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 111.

ve todavía el fin de este estado de cosas”<sup>64</sup>. Con Meyer como director, los talleres desarrollarán numerosos productos, pero la actividad principal se centra en el campo arquitectónico y las disciplinas afines a él, la actividad artística aparece desvinculada totalmente de este entorno y sigue un desarrollo más libre. Kandinsky, junto con los artistas que formaban el cuerpo base de profesores iniciales, muestra su descontento con el giro que toma la enseñanza y el enfrentamiento del pintor, con unos ideales específicos ligados a la enseñanza artística, con Meyer, con un sentido práctico de realización arquitectónica ligada al ámbito social, era inevitable; con este último quedaba totalmente desterrado de la *Bauhaus* el planteamiento utópico de la arquitectura como síntesis de todas las artes, la creación se veía subordinada al aspecto productivo. A pesar de ello, Kandinsky prosigue como profesor, otros, como Klee y Schlemmer, abandonan esta aventura pedagógico-creativa.

Con Meyer en la dirección, nuevos profesores se incorporan al cuerpo docente, Ludwig Hilberseimer, vinculado al *Novembergruppe*, a *Der Sturm* y a *Der Ring*, y que había publicado ya su famoso libro, *La arquitectura de la gran ciudad*<sup>65</sup>, se dedicará a la enseñanza del urbanismo, el diseño arquitectónico y la construcción.

A Meyer, de pensamiento socializante, se le acusó de ser tolerante, e incluso de apoyar abiertamente, las “tendencias políticas radicales” izquierdistas, “comunistas”, que se daban en la *Bauhaus*, dando lugar, finalmente, a su despido, en el verano de 1930, haciendo realidad la premonición de Schlemmer de 1928, quien, en una carta a su mujer, manifestaba: “¡Hannes Meyer como director de la Bauhaus sería una catástrofe!. ¡Esto sería nuestro ocaso!”<sup>66</sup>. Algunos autores consideran que Kandinsky, que había vivido en primera persona el nacimiento del régimen comunista en Rusia, y pretendía que la *Bauhaus* estuviera totalmente exenta de ideología política, había tenido algo que ver en la decisión de las autoridades en lo referente a este despido; el propio Meyer lo señala abiertamente, “... fui apuñalado por la espalda ... La camarilla de la Bauhaus exultó. La prensa local de Dessau se abandonó a un delirio moralista. De la torre Eiffel descendió en picado el cóndor de la Bauhaus Gropius y hundió con rencor su pico en mis despojos directoriales; en el Adriático W. Kandinsky se estiró satisfecho en la arena: se había conseguido”<sup>67</sup>. Fuera o no así, lo cierto es que el pintor se alía abiertamente con el nuevo director, Mies van der Rohe.

Mies van der Rohe, que gozaba de gran prestigio como arquitecto, era una persona disciplinada, las enseñanzas de la *Bauhaus*, bajo su mando, se formalizaron académicamente en detrimento de la actividad productiva que se redujo de forma drástica; su nombramiento como director no serenó los ánimos y si, al principio, eran los “radicales de izquierdas” los que

64 Walter Dexel, “¿Por qué se marcha Gropius? (Sobre la situación de la Bauhaus)”, en Hans Wingler, *op. cit.*, p. 169.

65 Ludwig Hilberseimer, *La arquitectura de la gran ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999.

66 Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 102.

67 Hannes Meyer, “Mi expulsión de la Bauhaus. Carta abierta al alcalde Hesse, Dessau”, en Hans Wingler, *ibidem.*, p. 201.

convulsionaban la vida académica, al final también hicieron acto de presencia los “radicales de derechas”, el nacionalsocialismo, que se extendía como una mancha imparable por toda Alemania, contaminó también a la *Bauhaus*, un estudiante, en carta a un arquitecto suizo, le expone, “Mies es un arquitecto fabuloso, pero como hombre y sobre todo como director es bastante reaccionario”<sup>68</sup>. Las presiones del nacionalsocialismo harán imposible la supervivencia de un centro de enseñanza como éste y la *Bauhaus*, que cesa toda su actividad en Dessau a partir del 1 de octubre de 1932, conservará su nombre, pero ya como instituto privado, y continuando bajo la dirección de Mies se trasladará a Berlín.

En Berlín-Steglitz la vida del centro tampoco será fácil, aunque en febrero de 1933 la *Bauhaus* celebrará una de sus célebres fiestas con multitud de asistentes, será el “canto del cisne” de una escuela de vanguardia que tenía, ya, sus días contados; clausurado el instituto, Mies comunica la disolución de la *Bauhaus* a la Gestapo el 20 de julio de 1933, su carta se cruza con otra de las autoridades en la que se imponían condiciones para su continuidad, entre otras las ya citadas del despido de Hilberseimer y Kandinsky y su sustitución por “personas que ofrezcan garantías de compartir la ideología nacionalsocialista”<sup>69</sup>.

Mies van der Rohe será el coordinador de la sección “La vivienda de nuestro tiempo” de la *Exposición de Arquitectura Alemana* que se celebra en Berlín en 1931, mientras que Kandinsky elaborará el diseño de los murales que recubran las paredes de la sala de música, que se realizarán en material cerámico; los motivos que aparecen son un reflejo de las formas geométricas que acaparan sus obras en la etapa de la *Bauhaus*, el triángulo y el círculo juegan un papel primordial, en una de las paredes [47] destaca, sobre un rectángulo, un semicírculo sobre el que incide el vértice más agudo de un triángulo isósceles, cuya base está en la parte superior, cerca de la cual otro círculo se le sobrepone, los acompañan, en el resto de lienzo de muro, breves líneas que hacen referencia a un mar en total tranquilidad en el que navega un pequeño barco con amplio velamen sobre el que una serie de círculos se esconden sobre el horizonte, estableciendo, según su dimensión, los distintos momentos de puesta o de salida del sol. En el paño central [48], la quinta parte del mismo presenta un fondo negro, el resto es blanco, sobre la primera, diversos elementos geométricos conforman una figura humana entre tres círculos, barras y un gran rectángulo que mira al personaje desde su rojo ojo; la composición sobre blanco muestra, a la izquierda los equilibrios de dos triángulos, a la derecha un triángulo puntiagudo naranja incide sobre el centro de un círculo en rojo, negro y azul y, entre ambos motivos, una multitud de piezas geométricas multicolores. El tercer muro [49] se desarrolla sobre fondo blanco con motivos rectangulares a la derecha y triangulares a la izquierda, en el centro la admiración y los puentes de unión. Kandinsky va intercalando los fondos blancos y negros y con los acontecimientos que discurren sobre ellos trata de generar un espacio que fusione con la música a aquel que penetre en él.

---

68 M., “Carta de un estudiante suizo de arquitectura a un arquitecto suizo sobre la Bauhaus de Dessau”, en *Ibidem*, p. 213.

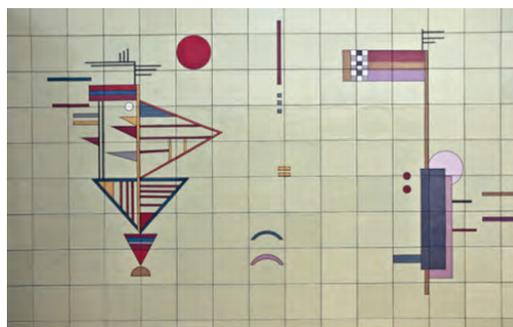
69 Jefatura de la Policía Secreta de Estado. Berlín, “Carta del 21 de julio de 1933 a Mies van der Rohe”, en *Ibidem*, p. 228.



47. Wassily Kandinsky, *Sala de Música de la Exposición Internacional de Arquitectura*, Berlín, 1931.



48. Wassily Kandinsky, *Sala de Música de la Exposición Internacional de Arquitectura*, Berlín, 1931.



49. Wassily Kandinsky, *Sala de Música de la Exposición Internacional de Arquitectura*, Berlín, 1931.

La ideología de la *Bauhaus* había nacido bajo los auspicios de la *lebensphilosophie*, y prueba de ello eran las palabras de Gropius, “Mi principal propósito al planear el currículum de la Bauhaus fue el preparar las facultades naturales individuales para abarcar la vida como un todo, como una entidad cósmica universal ... Nuestro principio guía fue que el diseño artístico no es un asunto intelectual ni material, sino simplemente una parte integral de lo que constituye la vida”<sup>70</sup>, pero fue poco a poco, con el paso del tiempo, derivando hacia las teorías racionalistas que iban tomando posiciones en la comunidad científica, intelectual y artística de los últimos años de la República de Weimar. De las ideas expresionista, pasando por una suerte de Nueva Objetividad, se había llegado al racionalismo vinculado a la producción industrial y al coqueteo con la arquitectura de Estilo Internacional y el funcionalismo. Para Argan “la didáctica de la Bauhaus presenta el proceso - ... - a través del cual el naturalismo formal de la tradición se disuelve en el arte abstracto”<sup>71</sup>.

La *Bauhaus* fue una escuela con una vida no demasiado larga, sólo catorce años separan su creación de su cierre, pero fue una institución que “llegó a marcar el estilo de dos generaciones, tanto en la arquitectura como en las artes aplicadas”<sup>72</sup>, sus diseños “de uso práctico y para la producción industrial”<sup>73</sup> han sido constantemente reproducidos y, aún hoy siguen sirviendo de base a muchas propuestas.

70 Citado en Paul Forman, *op. cit.*, p. 59.

71 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 18.

72 Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica (Grijalbo Mondadori). Barcelona 1995, p. 189.

73 *Ibidem*, p. 190.

### I.3.3 De lo abstracto a lo geométrico

Conviviendo en el tiempo con el expresionismo, el cubo-futurismo, la pintura metafísica, el dadaísmo y el “arte realista” de la Nueva Objetividad, entre 1913 y 1933 se desarrolla una corriente de pintura y escultura geométrica que suele asociarse con la *Bauhaus*. Esta corriente tiene sus inicios en el *Art Nouveau* y el movimiento simbolista, y alcanza su grado máximo de pureza en Holanda con los miembros de *De Stijl* y en Rusia con Malevich, creador del suprematismo, y los constructivistas. Tres alumnos de Adolf Hölzel, estudioso de las teorías del color y profesor de la Academia de Stuttgart, Johannes Itten, Willi Baumeister y Oskar Schlemmer, vinculados a la docencia de la *Bauhaus*, desarrollan en sus inicios obras de contenido geométrico en las que se trabaja con composiciones ortogonales, colores planos y formas estilizadas. El húngaro Moholy-Nagy, bajo la influencia de los constructivista, forma también parte de esta corriente geométrica con sus creaciones de formas dispuestas según líneas oblicuas en combinación con círculos, creando espacios virtuales en el plano del cuadro. Este arte geométrico juega un papel fundamental en la creación dentro del campo tipográfico, donde destacan, además de Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Joost Schmidt y Herbert Bayer.

Los años en que está ligado como profesor a la *Bauhaus* Kandinsky se verá envuelto por las ideas geometrizarantes y en sus cuadros se verá reflejada la influencia de sus colegas de la Rusia revolucionaria aunque, siempre, sumergida bajo la “necesidad interior”; desarrolla una actividad desbordante, una cantidad ingente de obras incrementa su legado artístico, dibujos, acuarelas, óleos, todo un trabajo laborioso y meditado, “entre 1925 y 1933 creó 289 acuarelas y 259 dibujos. Los cuadros ... parecen estar relacionados con la arquitectura, por ello se la llama la época arquitectónica, que ya había empezado en Weimar”<sup>74</sup>, dice Nina Kandinsky. En 1922, año en que comienza su actividad docente en la *Bauhaus*, se publica en Berlín, por la editorial Propyläen, e impresa en la *Bauhaus*, la carpeta de obra gráfica *Kleine Welten (Pequeños mundos)* compuesta por doce grabados, cuatro litografías, cuatro xilografías y cuatro grabados al aguafuerte, para los que realiza estudios previos a la acuarela y con gouache. Pequeñas obras en las que transitan mundos de fantasía. Las obras no se ciñen a una temática o un tipo de composición determinada, cada una se presenta como una pieza diferenciada, en unas priman los elementos abstractos, líneas y tramas que se agrupan [50] o se dispersan [51] sobre el soporte, en otros, el mundo gira y los barcos navegan desplegando sus velas al viento [52] o los caminos y ríos fluyen en un devenir constante, las ciudades se ven a través de una ventana informe [53], múltiples secuencias de acontecimientos se yuxtaponen [54], pequeños hechos se suceden correlativamente [55] o acaecen en puntos alejados de un planeta tierra que no para de moverse en el espacio infinito [56, 57].

Al año siguiente se celebra su primera exposición individual en Nueva York y da conferencias en distintos puntos de Alemania; en 1925 publica el texto *Abstrakte Kunst (Arte Abstracto)*<sup>75</sup> en el número 13 de *Der Cicerone*, en el que comienza hablando de “desplazamientos

---

74 Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 121.

75 “Arte abstracto”, en Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, pp. 83-92.



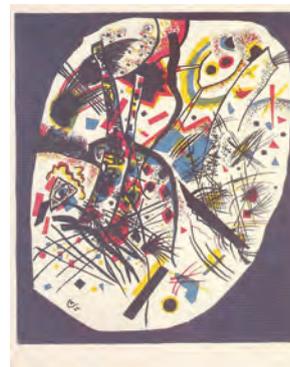
50. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



51. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



52. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



53. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



54. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



55. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



56. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



57. Wassily Kandinsky, "Pequeños Mundos", obra gráfica, 1922.



58. Wassily Kandinsky, *Punto blanco*, 1923.



59. Wassily Kandinsky, *Forma negra*, 1923.



60. Wassily Kandinsky, *Cuadro blanco*, 1923.



61. Wassily Kandinsky, *Cuadrado rosa*, 1923.



62. Wassily Kandinsky, *Acompañamiento negro*, 1924.



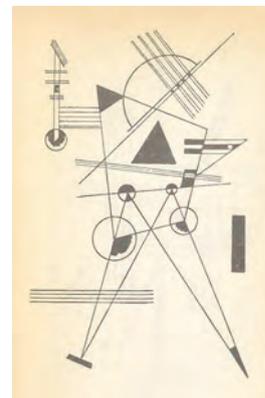
63. Wassily Kandinsky, *Cuadro azul*, 1924.



64. Wassily Kandinsky, *Rojo*, 1924.



65. Wassily Kandinsky, *Triángulo negro*, 1925.



66. Wassily Kandinsky, *Ilustración 23 (Línea)*, 1925.

de fenómenos” como preludio de lo porvenir, “una de las más grandes épocas espirituales” y, dentro del mundo del arte, un “período abstracto”, desplazamientos que implican un cambio de valoración de “hechos materiales “ y “espirituales” de forma que el “centro de gravedad” se desplazará “de lo material hacia lo espiritual”; se encuentra en este texto una rememoración de sus inicios de aproximación al mundo del arte, en los viajes de investigación cuando todavía estaba ligado al Derecho, haciendo alusión a los “tribunales campesinos rusos” cuando habla de que “el valor relativo de lo exterior” sólo es posible hallarlo en la “valoración de lo interior” y, de esta forma, considera que el “origen del arte abstracto” se encuentra en la “evaluación interior de los elementos del arte”. Para Kandinsky, los movimientos artísticos que se desarrollan en Francia entre finales del siglo XIX y principios del XX, con su “análisis externo”, forman la base que posibilita el desarrollo del arte abstracto, cuyo medio sería la “psique germánica”; el pintor pone en la “resonancia” de los caracteres latino, germánico y eslavo “el destino del arte abstracto”. Todas las artes tenía el mismo contenido, aunque cada una lo expone de forma diferente, y lo define como “El contenido es el complejo de efectos organizados según una finalidad interior”, en este contenido “convergen las nociones de construcción y de composición”. En el arte abstracto serán los elementos puramente pictóricos los que prevalecerán frente a los naturales de forma que, sólo mediante la “valoración interior de los medios exteriores” se puede llegar a él.

Los años de la *Bauhaus* son una época en la que Kandinsky trabaja, expone, escribe y viaja; viajes y exposiciones que lo ponen en contacto con otros artistas y le abren nuevos horizontes. En la denominación de las obras que realiza estos años pone el acento en la forma y el color, *Punto blanco* (1923) [58] es como una llamada de atención, la referencia que prima sobre la composición que se desarrolla debajo de él, el punto que crece hasta conformar una mancha en *Forma negra* (1923) [59], mancha que abraza un mundo dejando que otros vaguen a su alrededor; *Verde abierto* (1923) se inclina ante las líneas blancas y negras del camino, los verdes prados y el mar picado, distintos paisajes en una sola composición, veladuras que difuminan el tránsito, amarillos llenos de luz y negruras de tormenta, borrascas que se han diluido en *Cuadro blanco* (1923) [60], donde los pájaros vuelan y todo es alegría, mientras los signos se amontonan en *Cuadrado rosa* (1923) [61] y el fondo se oscurece en *Acompañamiento negro* (1924) [62], un fondo sobre el que resalta la efervescencia de un mundo en constante movimiento; *Cuadro azul* (1924) [63] marca un movimiento hacia arriba, a la derecha, y círculos, cuadrados y triángulos marchan en algarabía hacia su destino; *Rojo* (1924) [64] es rotundo en la mancha que se impone sobre el fondo azul de múltiples matices, y recuerda la cabeza de un hombre con lentes, quizás Kandinsky quería verse reflejado en el poderoso color; con connotaciones claramente antropomórficas se muestra *Triángulo negro* (1925) [65], es una composición a base de figuras geométricas que encuentra su explicación en la *Ilustración 23 (Línea)* [66] de *Punto y línea sobre el plano*, en el que Kandinsky dice. “Relación interior de un complejo de rectas con una curva (izquierda-derecha) para el cuadro «Schwarzes Dreieck» (Triángulo negro, 1925)”<sup>76</sup>; en *Violeta-verde* (1926) [67] el poder es, de nuevo, para

---

76 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 206.

los elementos geométricos, aunque algunos, en su combinación, remitan a golondrinas que alzan el vuelo al compás dictado por ellos.

La temática de los cuadros, aun siendo los elementos geométricos básicos los predominantes, es variada, incluso en aquellos donde el mismo color forma parte del título de la obra, el rosa es recurrente, *Rosa en el gris* (1926) [68], parece representar un plano desde lo alto donde en un paisaje en el que se unen los verdes y grises, a la luz de una luna azul, se presenta la ciudad con sus calles y plazas iluminada por la luz rosa de sus farolas, mientras *Rosa fundido* (1928) [69] presenta una composición donde círculos, triángulos y cuadrados interaccionan llevados por una música suave que confiere al conjunto una gran poesía; *Rosa determinante* (1932) acerca a obras posteriores del artista en la que los elementos aparecen para ser mostrados, como si se quisiese que fuera el observador quien realice la composición que exprese sus inquietudes, el cuadrado rosa serviría de punto de inicio de la obra por venir. Por sus dimensiones, se pueden destacar, de esta época, los cuadros *Composición VIII* [70] y *Línea transversal*, considerados por el propio Kandinsky los cuadros más importantes de ese período; para Will Grohmann son obras en las que “un motivo fundamental determina el desarrollo y cada elemento tiene una relación constante con él”<sup>77</sup>.

Los títulos de los cuadros recogen, en ocasiones, términos antagónicos, que Nina Kandinsky consideraba eran propios de la forma de expresarse del carácter eslavo; *Reposo agitado* (1923) [71] muestra campos que se roturan con formas geométricas, campos que se agostan y laderas de tierna hierba, sol que refulge en lo alto y nubes ligeras que presagian lluvias, mientras *Flojo-Firme* (1926) [72] se mueve entre la rotundidad del reloj que marca un tiempo inexorable, el triángulo que se deshace queriendo ser cuadrado y los burbujeantes círculos que, cual pompas de jabón, vuelan hacia lo alto; *Duro y blando* (1927) [73] presenta una composición en la que prima el elemento constructivo, un ensamblaje de líneas, tramas y elementos geométricos que, en su rigidez, no incitan a la poesía, sin embargo se muestran sobre un fondo luminoso, blando, frente al carácter severo de la estructura que conforma la composición; en *Dureza tierna* (1927) [74] la estructura que sirve como base está constituida por un conjunto de líneas paralelas que van subiendo en continuidad, conformando diversos niveles sobre los que juegan piezas de formas curvas, distintos tipos de ojos que observan interior y exteriormente el mundo que se va desplegando entorno a ellos.

En 1924 la marchante de arte Galka E. Scheyer propone la formación de un grupo con la finalidad de vender la obra de Paul Klee, Lyonel Feininger, Kandinsky y Alexei Jawlensky fuera de Alemania, así nacería *Die Blaue vier* (*Los cuatro azules*), los tres primeros profesores de la *Bauhaus*, comprometidos con sus obras y con la docencia artística; Scheyer llega a la *Bauhaus* de la mano de Jawlensky, a quien había conocido antes de la Primera Guerra Mundial y con el que había trabado una buena amistad, promoverá exposiciones del grupo tanto en

---

77 Will Grohmann, “La grande unité d’une grande oeuvre”, en VV.AA., *Kandinsky*, Fernand Hazan. Paris 1984. Reimpresión de *Hommage a Wassily Kandinsky*, Cahiers d’Art XX Siècle, número special, Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1974, pp. 7-17. En el original: “... un motif fondamental détermine le développement et chaque élément a un rapport constant avec lui”.



67. Wassily Kandinsky, *Violeta - verde*, 1926.



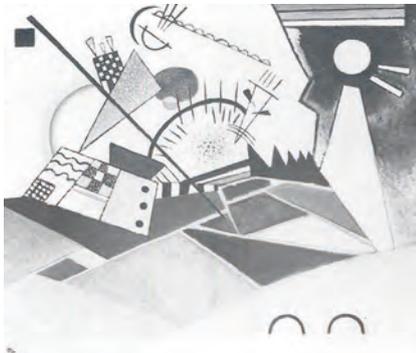
68. Wassily Kandinsky, *Rosa en el gris*, 1926.



69. Wassily Kandinsky, *Rosa fundido*, 1928.



70. Wassily Kandinsky, *Composición VIII*, 1923.



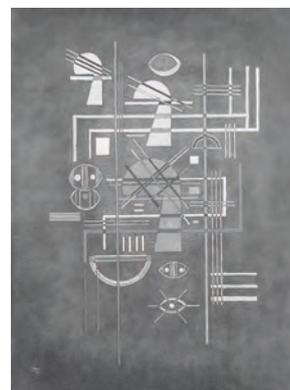
71. Wassily Kandinsky, *Reposo agitado*, 1923.



72. Wassily Kandinsky, *Flojo-Firme*, 1926.



73. Wassily Kandinsky, *Duro y blando*, 1927.



74. Wassily Kandinsky, *Dureza tierna*, 1927.

América como en Europa, la primera al otro lado del Atlántico será en Nueva York, después en la costa oeste, Berlín, México; se instalará definitivamente en Estados Unidos y seguirá promocionando allí todo el arte de vanguardia, no sólo las obras de los cuatro con los que había firmado un contrato para ser su promotora.

En 1926 Kandinsky publica *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, que él mismo considera “una continuación orgánica de mi anterior trabajo *Über das Geistige in der Kunst*”<sup>78</sup>. En sus obras aparecen figuras geométricas, que se reflejarán en los títulos de las mismas; el círculo será elemento recurrente, a veces constituye el motivo central del cuadro, aunque otros elementos lo acompañen, en *Círculo azul* (1922) [75], aureolado en rosa casi rojo, aparece como sol o luna sobre un paisaje de variados motivos, tres años más tarde, en *Círculo azul nº2* (1925) [76] la aureola ha crecido y se ha expandido en todo el lienzo, sólo una rotunda línea negra horizontal pretende detenerla, sin conseguirlo; el *Círculo amarillo* (1926) [77] se esconde entre nieblas vaporosas, para resurgir limpio, brillando sobre el horizonte, empequeñeciendo las piezas que surgen detrás de la montaña en *Un círculo (A)* (1928) [78] y potenciando su poder sobre el juego de horizontal y verticales en *Un círculo (b)* (1928) [79], para volver de nuevo a esconderse tras un velo en *Círculo (con marrón)* (1929) [80]. Círculo, símbolo de perfección y con connotaciones cósmicas, “... el círculo, un trazo y nada más, ... Esta forma simple, objetiva, sustancial y flexible me encanta por sus cualidades infinitas”<sup>79</sup>, dice el propio Kandinsky.

Pero Kandinsky parece considerar la posibilidad de conseguir una mayor expresividad en la conjunción de varios círculos y, frente al carácter solitario de los anteriores, pinta *Círculos en el círculo* (1923) [81], un gran círculo orlado en negro, remarcando la rotundidad de la frontera entre dentro y fuera, engloba un conglomerado de círculos que se ven acompañados por rectas que se cruzan en todas las direcciones, en el fondo, dos rayos en el sentido de las diagonales remarcando la falta de referencia de la vertical y la horizontal, en *Algunos círculos* (1926) [82], éstos han conseguido liberarse de la atadura del hermano mayor y vagan libres, como estrellas de tamaños y colores diversos en un universo ilimitado, aunque el círculo más grande, de un azul profundo, que engloba otro negro, ejerce una gran atracción en su entorno; *Círculos pesados* (1927) [83] muestra un menor número de ellos, que se han vuelto más evanescentes, los centrales parecen superponerse unos a otros y, a pesar del título, parecen ingravidos, sin embargo, en *Círculos en el marrón* (1929) [84] aparecen nítidos, se establece una jerarquía entre ellos y algunos se agrupan linealmente. La matriz de la que surgen todos estos círculos se muestra en *Acento en rosa* (1926) [85], el cuadrado gris, que él mismo se expande, volviéndose amarillento, y llevando tras de sí los círculos para que pueblen el universo infinito, uno se rebela y pretender marcar su territorio, el círculo rosa con su aureola oscura, pero los círculos ya no navegan solos, algunos cuadrados los acompañan; en *En sí mismo* (1926) [86] el oscuro universo se abre para dejar pasar la luz y los círculos entran, o salen, libremente, en un viaje

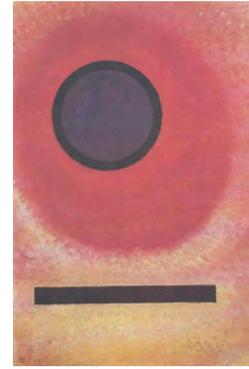
---

78 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 7.

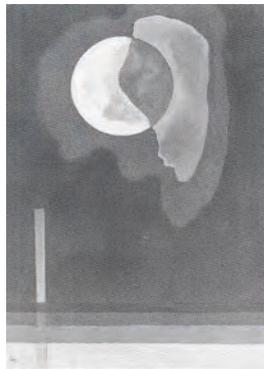
79 Citado en Ré Soupault-Niemeyer, *op. cit.* P. 49. En el original: “... le cercle, un trait et rien de plus, ... Cette forme simple, objective, substantielle et flexible m’enchante par ses possibilités infinies”.



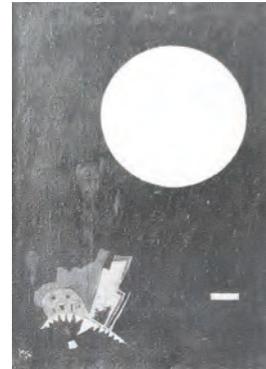
75. Wassily Kandinsky, *Círculo azul*, 1922.



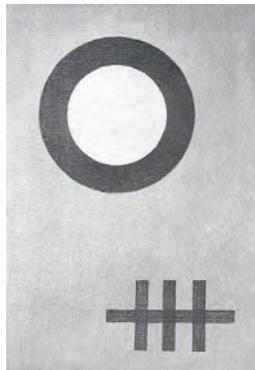
76. Wassily Kandinsky, *Círculo azul nº2*, 1925.



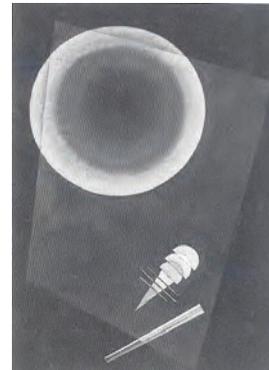
77. Wassily Kandinsky, *Círculo amarillo*, 1926.



78. Wassily Kandinsky, *Un círculo (A)*, 1928.



79. Wassily Kandinsky, *Un círculo (B)*, 1928.



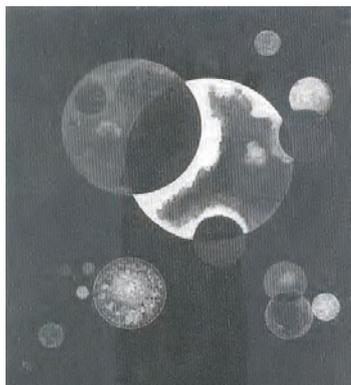
80. Wassily Kandinsky, *Círculo (con marrón)*, 1929.



81. Wassily Kandinsky, *Círculos en el círculo*, 1923.



82. Wassily Kandinsky, *Algunos círculos*, 1926.



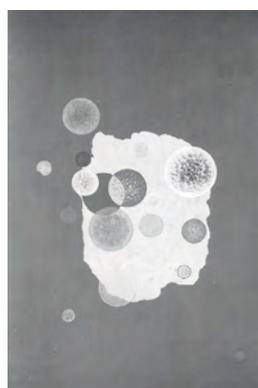
83. Wassily Kandinsky, *Círculos pesados*, 1927.



84. Wassily Kandinsky, *Círculos en el marrón*, 1929.



85. Wassily Kandinsky, *Acento en rosa*, 1926.



86. Wassily Kandinsky, *En sí mismo*, 1926.

lleno de poesía. En 1930 decía Kandinsky: “Si, ..., en los últimos años he empleado el círculo en tantas ocasiones y tan apasionadamente, la razón (o la causa) no es la forma «geométrica» del círculo o sus características geométricas, sino mi fuerte sentimiento ante la fuerza interna que posee el círculo en sus innumerables variaciones. Hoy amo el círculo como en el pasado amé, por ejemplo, el caballo; quizá más, porque en el círculo encuentro más posibilidades internas, de ahí que haya ocupado el lugar del caballo”<sup>80</sup>.

En 1929 expone por primera vez en París de forma individual, en la galería *Zak*, donde André Bretón compra dos de sus obras, y, al año siguiente, en la *Galerie de France*, donde exhibe obra de pequeño formato y se adhiere al grupo *Cercle et Carré*, del que forman parte, entre otros, Le Corbusier, Mondrian, Legér y Willi Baumeister.

Tras el cierre de la *Bauhaus*, el matrimonio Kandinsky viaja de vacaciones a Francia, pero permanecen atentos a todo lo que sucede en Alemania; las declaraciones de Hitler a propósito del arte moderno les harán tomar la decisión de instalarse definitivamente en un nuevo país, para ello contarán con la ayuda de Marcel Duchamp que encaminará sus pasos hacia Neuilly-sur-Seine, donde, en un piso con vistas al Sena y cercano al Bois de Boulogne, encontrarán un nuevo hogar.

---

80 Citado en Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köhn 1994, p. 157, (Kandinsky a Will Grohmann en 1930).

### I.3.4 Breslau: una escuela humanista

Cada una de las Escuelas que en esos momentos gozaban de más renombre, quizás no tanto por las enseñanzas en sí que impartían, sino por los artistas que actuaban de maestros, presentan una diferente visión de los distintos campos artísticos, observándose unas tendencias que enfatizan puntos concretos en el desarrollo de sus programas. Hans Scharoun, quién en 1925 es nombrado profesor de la *Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (Academia Estatal de Bellas Artes y Oficios Artísticos)* de Breslau, cuarenta años después, en el prólogo del catálogo de una exposición dedicada a la Academia, comentaba acerca de la situación de aquella época. “Durante aquellos años, en el ámbito del arte y de las escuelas de arte, el interés se dirige a los sistemas, a los modos de hacer pertenecientes a un orden superior, como son, por ejemplo, la incorporación de lo espiritual y artístico o de la función social. En este contexto, es natural establecer un parangón entre la “Bauhaus” y la Academia de Breslau”<sup>81</sup>.

La Escuela de Breslau se crea en 1791 como Escuela de Arte Provincial de Breslau, pasando, casi un siglo después, en 1875, a denominarse Real Escuela de Arte y Artes y Oficios, y, posteriormente, Academia de Bellas Artes y Artes y Oficios. Los distintos nombres son una referencia que da idea de las distintas sensibilidades que a lo largo del tiempo conlleva la enseñanza del arte.

En 1903, Hans Poelzig, quién había comenzado a dar clase en la escuela en 1899, es nombrado director de la misma, ocupando el cargo durante 13 años. La de Breslau fue la primera academia con talleres, de madera, de metal y de tejidos. Poelzig accede al cargo de director a instancias de Hermann Muthesius, que ocupaba el cargo de superintendente de las Escuelas de Artes y Oficios, y también consigue que las direcciones de las escuelas de Düsseldorf y Berlín sean ocupadas por Peter Behrens y Bruno Paul, respectivamente.

La personalidad de los directores que, desde el inicio de siglo, tuvieron en sus manos las riendas de la Escuela de Breslau parece haber influido decisivamente en los derroteros que tomó la enseñanza en ella. Hans Poelzig, August Endell y Oskar Moll son los hombres que irán sucediéndose en esa dirección. Poelzig, arquitecto encuadrado siempre dentro del movimiento expresionista, elige como profesores a artistas que vivían el momento y en cuyas clases se discute sobre el arte y los movimientos artísticos que estaban en plena efervescencia<sup>82</sup>. En la época de Endell nuevos artistas incrementan las filas del profesorado, entre ellos destacan a Oskar Moll y Otto Mueller, pintor expresionista miembro de *Die Brücke*, o al arquitecto

81 Peter Pfankuch, *Hans Scharoun*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Instituto Alemán, Madrid 1978/79 y VV.AA., *Poelzig, Endell y Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911 -1932*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin 1965, p. 5.

82 Con relación a este tema, Johannes Rickert en “Los principios pedagógicos de la Academia de Bellas Artes de Breslau (1900-1932)”, en Hans M. Wingler (ed.), *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*, Taurus Ediciones, Madrid 1983, p.213, cita las declaraciones del exalumno de la escuela Georg Nerlich: “... K. Hanusch era entonces el más joven de los profesores de la Academia... Ya en 1912 Hanusch nos introdujo en las creaciones de los grandes maestros de la época, del Impresionismo y Expresionismo: van Gogh, Cézanne, Matisse, Pechstein, los pintores del grupo “Die Brücke” de Dresde y los del “Blaue Reiter” figuraban en el programa del curso...”.

Adolf Rading, que había trabajado en los estudios de Peter Behrens y en el del mismo Endell, y con el que Hans Scharoun abrirá un estudio profesional que dará lugar a la realización de diversos proyectos en colaboración.

August Endell tenía formación filosófica, había sido alumno de Theodor Lipps, quién, en un amplio desarrollo de la teoría de la empatía la había aplicado al conocimiento artístico, y su concepción estética estaba basada en ideas kantianas que transmitía a sus alumnos en charlas teóricas apoyadas en imágenes, y que luego servirían de base a la realización de los ejercicios prácticos, obteniéndose formalizaciones específicas a partir de elementos abstractos. Endell había formulado en 1898 una teoría sobre el arte abstracto.

En 1925, la dirección pasa a manos de Oskar Moll, siendo ese año el de la incorporación de Hans Scharoun al plantel de profesorado. Años más tarde, en 1931, será el artista Georg Muche quien llegue a la Academia, introduciendo en sus enseñanzas la importancia del punto y de la línea como recursos expresivos que dan lugar a centros de energía y espacios vacíos con toda su importancia compositiva.

Basándose en las teorías de Poelzig sobre la generación de la forma a partir del material, surgen las concepciones pedagógicas que subscriben Rading y Scharoun respecto a la enseñanza de la arquitectura:

*“La realización, el desarrollo de la forma es en este caso más importante que la forma misma. El resultado es sólo comprensible partiendo de los elementos que lo producen.*

*Tampoco puede concebirse una enseñanza de la arquitectura como una serie de construcciones, edificios y formas arquitectónicas definitivas que se “enseñan”, “dominan” y “aplican”, sino que el plan de estudios debe, ante todo, explicar lo que es la arquitectura en primer lugar; receptáculo y requisito hecho forma para procesos de vida naturales y humanos”<sup>83</sup>.*

Esta escuela, cuya base ideológica parece estar fuertemente asentada en la historia, es considerada por Wingler como la más espiritual<sup>84</sup>. Sus enseñanzas tenían como referente principal la figura humana, quizá su ideología se asentaba sobre aquellas palabras de Winckelmann, “la más alta tarea y centro del arte debe siempre girar especialmente en torno al hombre”<sup>85</sup>. Oskar Schlemmer, que se incorporará a la escuela en 1929, después de abandonar la *Bauhaus*, dando clases de dibujo, pintura y escenografía, seguirá trabajando en el proyecto “Espacio y Hombre” que ya había iniciado en la *Bauhaus*, tema que le es especialmente querido también a Scharoun y del que el autor dice que es “suficientemente grande como para sentir de veras escalofríos en lo más interior”<sup>86</sup>.

---

83 Johannes Rickert, *op. cit.*, p. 227.

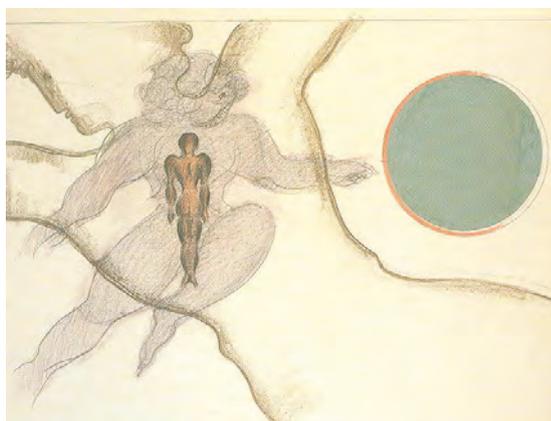
84 Hans M. Wingler (ed.), *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*, Taurus Ediciones, Madrid 1983, p. 17

85 Citado en Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid 1982, p. 105.

86 Oskar Schlemmer, *op. cit.*, p. 118.

Ya en la conferencia que había pronunciado en Königsberg, alrededor de 1921, sobre la escenografía moderna, pone Scharoun al hombre en el centro del escenario: “Hay que preservar el predominio del actor. Las dos cosas que influyen de manera directora sobre nuestra vida sensorial, el tiempo y el espacio, se pueden representar por movimientos corporales. Esta representación por el actor de la impresión deseada debe mantener su preeminencia”<sup>87</sup>.

Varios son los intereses que parecen haber unido a los dos artistas y, Schlemmer, que había ejecutado una obra a base de figuras metálicas en la vivienda del Dr. Rabe en Zwenbau, cerca de Leipzig, proyectada por Adolf Rading, realizará, en 1937, un mural en la vivienda que Scharoun había ideado para Hermann Mattern en Bornim, cerca de Potsdam, construida entre 1932 y 1934; *Unidad de cuerpo-alma-espíritu*, será el título del mural [87]. Ambos vivirán un tiempo en el mismo lugar, en Siemensstadt, Berlín-Spandau.



87. Oskar Schlemmer, Mural de la casa Mattern en Bornim.

La confluencia de personajes dispares como miembros del cuerpo de profesores daba lugar al enriquecimiento intelectual del alumno que, mediante un severo análisis de autocrítica, debía llegar a la realización de su trabajo personal. Hans Scharoun, en el catálogo de la exposición que sobre la Academia de Breslau se celebró en Berlín, en la Akademie der Künste, en 1965, escribirá: “El objetivo era que el artista fuera capaz de dar forma a los acontecimientos propios de su vida. Este principio se corresponde con la selección de individualidades artísticas diferenciadas que enseñaron en la Academia de Arte de Breslau”<sup>88</sup>.

La *Academia de Bellas Artes de Breslau* se cerró el 1 de abril de 1932, en virtud de una Ordenanza de Emergencia, pero los talleres seguirían funcionando hasta 1933.

87 Hans Scharoun, “Gedanken über das modern Bühnenbild”, en Achim Wendschuh, Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 22, Berlin 1993, p. 56. En el original: “Diese Vorherrschaft des Mimen muß gewahrt bleiben. Durch Bewegungen des menschlichen Körpers lassen sich die beiden Dingen, die unser Empfindungsleben richtunggebend beeinflussen, Zeit und Raum, darstellen. Diese Veranschaulichung des gewollten Eindruckes durch den Schauspieler muß Mittelpunkt bleiben”.

88 VV.AA., *Poelzig, Endell y Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911 -1932*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin 1965, p.6. En el original: “Das Ziel war, daß der Künstler eigene Lebensergebnisse zu formen vermöchte. Diesem Prinzip entsprach die differenzierte Auswahl künstlerischer Individualitäten, welche an der Breslauer Kunstakademie lehrten”.

Johannes Molzahn, otro de los profesores de la escuela escribiría años más tarde, "... la Academia de Breslau fue, con O. Moll, un ejemplo modélico de institución de pedagogía del arte en el mundo contemporáneo-y lo es todavía -y, además, considerablemente superior a la organización de la Bauhaus porque ... reflejaba todas las corrientes y era un fiel reflejo de la polémica contemporánea ..."<sup>89</sup>.

### I.3.5 Una arquitectura blanca

Los años que median entre la participación en los concursos para la *Friedrichstrasse* en Berlín y para el *Börsenhof* de Königsberg y su ingreso como profesor numerario de la Academia Estatal de Bellas Artes y Oficios de Breslau, así como en los que desarrolla su labor docente, son para Scharoun una época en la que se aleja del expresionismo para introducirse en una concepción más orgánica y funcionalista de la arquitectura y donde las formalizaciones de sus proyectos remiten a imágenes de Erich Mendelsohn. El cambio de trayectoria en la formalización de sus proyectos se puede observar en las acuarelas de 1922/23, estudios de formas para edificaciones dedicadas a "Teatro" [88, 89, 90, 91], en las que destaca el cuerpo de la caja de la escena y cuyos perfiles, dominados en un principio por la línea curva, se van serenando, y será la vertical la recta que predomine, dando a la construcción un sentido de elevación, a "Cine" [92, 93, 94, 95], donde la entrada, o salida, se concibe como las fauces de un inmenso animal que engulle a los espectadores para devolverlos, de nuevo, a su vida cotidiana una vez que han disfrutado del espectáculo que se les ofrece en el interior, a "Sala de exposiciones" [96], donde también se remarca la entrada y los cuerpos crecen en altura con muros acristalados que tamizarán la luz interior de unos espacios que parecen ir abriéndose en cascada; en el edificio dedicado a "Parlamento" [97, 98], el diseñador no parece tener clara la forma que englobe la función, aunque un volumen acristalado remite a la gran sala de plenos que centraría la vida que se desarrolle en su interior. En la representación, la "Sala de música" [99] resplandece, en sus curvas acogedoras; todos los edificios que grafa Scharoun son lugares de encuentro y representación, arquitecturas para la "comunidad".

En el intercambio epistolar<sup>90</sup> que mantiene Scharoun con Adolf Behne a propósito de estos dibujos, el primero compara un cine con un organismo, "habla de una «garganta», un «estómago», una «digestión» y unas «ancas» del cine- es porque así quiere expresar que debería ser tan ajustado en sus partes, tan lógico y unitario en su coordinación, como un organismo adulto"<sup>91</sup>. En esa misma carta, Scharoun dice, en relación con los proyectos que representan las acuarelas, que cada línea, cada superficie y cada forma se derivan de la necesidad interior.

---

89 Johannes Rickert, *op. cit.*, p. 225.

90 En relación con este intercambio epistolar véase, Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, p. 38, y, Achim Wendschuh, *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 22, Berlin 1993, pp. 73-77.

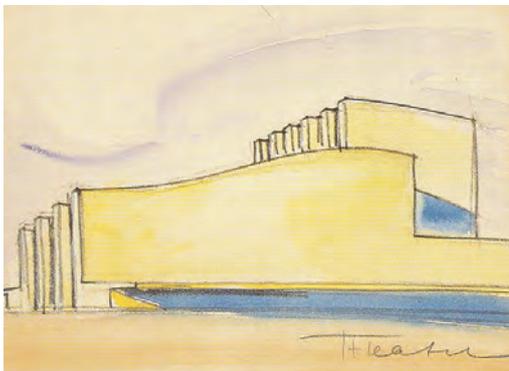
91 Adolf Behne, 1923. *La construcción funcional moderna*, Ediciones del Serbal / Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1994, p. 58.



88. Hans Scharoun, Teatro, acuarela 1922/23.



89. Hans Scharoun, Teatro, acuarela 1922/23.



90. Hans Scharoun, Teatro, acuarela 1922/23.



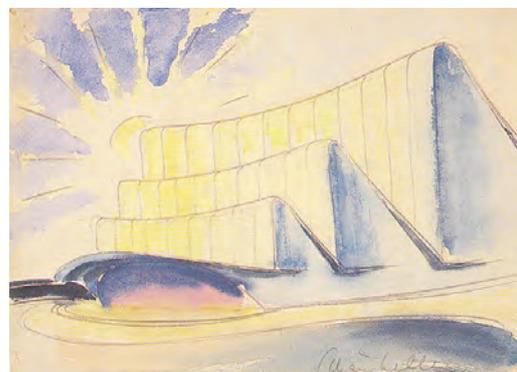
91. Hans Scharoun, Teatro, acuarela 1922/23.



92 / 93 / 94. Hans Scharoun, Cine, acuarela, 1922/23.



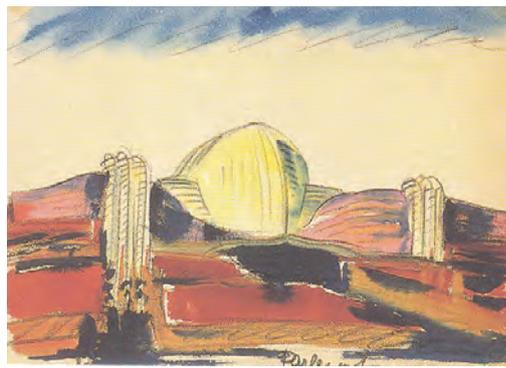
95. Hans Scharoun, Cine, acuarela, 1922/23.



96. Hans Scharoun, Sala de exposiciones, acuarela, 1922/23.



97. Hans Scharoun, Parlamento, acuarela, 1922/23.



98. Hans Scharoun, Parlamento, acuarela, 1922/23.



99. Hans Scharoun, Sala de música, acuarela, 1922/23.

La fachada del edificio que realiza en Parkring [100], Insterburg, un proyecto iniciado en 1923 bajo el lema “Germaniagarten”, es una muestra de esta arquitectura con sus balcones redondeados entre los que se desarrolla un plano mayoritariamente vidriado, dando movimiento y fluidez a la imagen; el edificio de viviendas, de cuatro plantas, se levanta sobre un semisótano, a modo de zócalo, en ladrillo cara vista, mientras que el resto de los paños presentan una gradación cromática de partes oscuras y zonas claras. La interrelación entre las obras de Scharoun y Mendelsohn no fluye en una sola dirección, a una imagen similar a la del edificio de Parkring, de 1924, recurrirá más tarde Mendelsohn, en 1927-28, cuando construye en Berlín los edificios “WOGA”, en las Kurfürstendamm / Cicerostraße y Albrecht-Achilles\_Straße [101].

Son estos unos años en los que Scharoun sigue presentándose a numerosos concursos, para el del *Edificio Kursaal* [102, 103] en Bad Mergentheim, bajo el lema “Schweben” (“Suspensión” o “Suspendido en el aire”), resuelve la propuesta teniendo en cuenta la situación, siguiendo la curva del eje viario, y el programa funcional. El edificio presenta dos entradas, la que está más próxima a la sala, enfatizada por un eje principal, se sitúa en el encuentro de viales; la perspectiva desde la esquina tiene como referente la torre de la escena, el alzado muestra una arquitectura de reminiscencias náuticas. Más tarde dirá, refiriéndose a esta y otras propuestas, que su deseo es que cada edificio y cada planificación tengan un idioma propio<sup>92</sup>.

92 Ver carta de Scharoun al Director Reinhold, del 25.9.1926, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Schriftenreihe der Akademie der Künste*, Band 10, Berlin 1993, p. 45.



100. Hans Scharoun, *Edificio en Parking*, Insterburg, 1924.



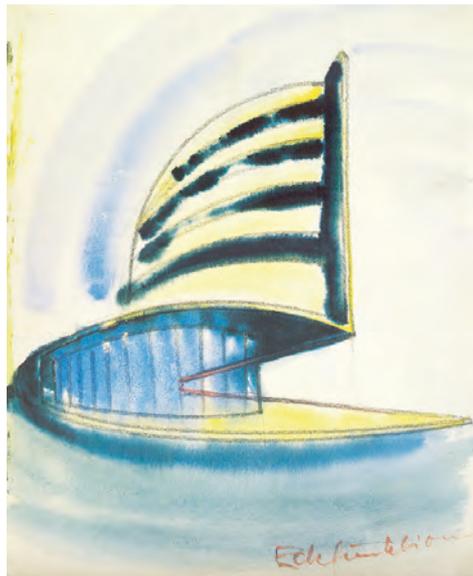
101. Erich Mendelsohn, Edificio "WOGA", Kurfürstendamm / Cicerostraße y Albrecht-Achilles-Straße, Berlín, 1927/28.



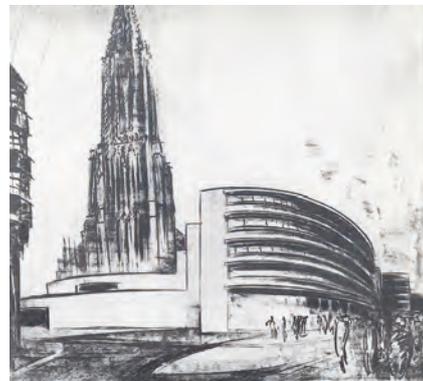
102. Hans Scharoun, *Edificio Kursaal*, Bad Mergentheim, 1925, alzado.



103. Hans Scharoun, *Edificio Kursaal*, Bad Mergentheim, 1925, acuarela.



104. Hans Scharoun, "Función de esquina", acuarela, 1922/23.



105. Hans Scharoun, *Münsterplatz*, Ulm, concurso de proyectos, 1924.

Entre las acuarelas de 1922/23 se encuentra una bajo la denominación "Eckfunktion" ("Función de esquina") [104], un estudio que también enlaza sus intereses con los de Mendelsohn en un "deseo de que la dinámica de la gran ciudad moderna se refleje en las formas de sus edificios"<sup>93</sup>. Emplea esta formalización en la propuesta para el concurso de proyectos para la Münsterplatz [105] de Ulm presentado bajo el lema "Umfassen und Schneiden" ("Abrazo

93 Eberhard Syring / Jörg C. Kirschenmann, *Hans Scharoun 1893 -1972. Proscrito de la modernidad*, Taschen GmbH, Colonia 2004, p. 23.

y corte”), términos que luego referirá en la exposición de motivos del proyecto: “Se busca: Abrazando la torre. Base de la torre. Separación del tráfico [...] La «arquitectura» sólo está indicada en la medida necesaria para aclarar la dinámica de las masas”<sup>94</sup>.

Inciendiando en esas imágenes que se suelen asociar a la arquitectura de Mendelsohn, presenta su propuesta para el concurso de proyectos “Brückenkopf” [106, 107] en Colonia, celebrado en 1925, con el lema “Zwischen Brücke und Dom” (“Entre el puente y la catedral”). El concurso trataba de ordenar la orilla izquierda del Puente Colgante de la ciudad estableciendo la conexión con los edificios de los alrededores, la plaza Haymark y, en la lejanía, la Catedral. Scharoun establece dos edificios comerciales simétricos jugando con las líneas horizontales y verticales en la cabecera de los mismos, dándole una forma curva a la fachada lateral como contrapunto a la línea del puente.

Frente a estas propuestas, donde la curva es la línea dominante, para el Ayuntamiento de la ciudad de Bochum [108], bajo el significativo lema “Kopf und Bauch der Stadt” (“Cabeza y vientre de la ciudad”), el edificio se plantea mediante rectas, tanto verticales como horizontales tratando de obtener una imagen de equilibrio, la curva se insinúa en el remate superior del cuerpo de entrada, como queriendo enfatizarlo. El mismo Scharoun explica el motivo de su lema en la memoria: “Cabeza: Concepto de liderazgo y representación resumida en «Edificio principal» que representa espacial y físicamente el tipo de equipamiento que se conceptúa como un ayuntamiento, una representación que permite el tratamiento decorativo. / Vientre: Concepto de procesamiento de paso del tráfico, construcción de la planta conformada para ser considerada como la expansión de las carreteras, por lo tanto, se plantea como una continuación de la red de carreteras bajo techo. Un componente que no tolera la decoración representativa e insta a una formulación más clara: fácil de abarcar, limpio, sencillo, calculado para que no haya aglomeración de público”<sup>95</sup>.

Curvas y rectas, horizontales, serán las líneas que predominen en su propuesta “Vitrina de la industria”, para el concurso de proyectos para un *Edificio comercial en la Estación* [109] en Frankfurt/Oder, donde se vuelve a apreciar la influencia mendelsohniana.

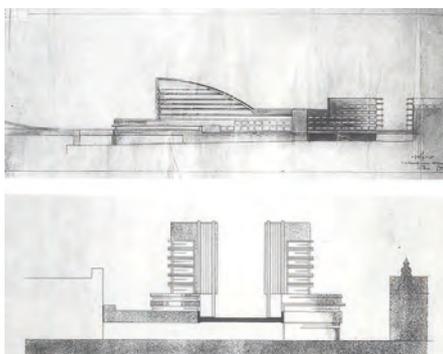
La obra de Scharoun se da a conocer en el año 1926 en dos publicaciones sobre la nueva arquitectura alemana, *Der moderne Zweckbau (La construcción funcional moderna)*<sup>96</sup> de Adolf Behne y *Junge deutsche Baukunst*, de Heinrich de Fries. Behne, gran conocedor del

---

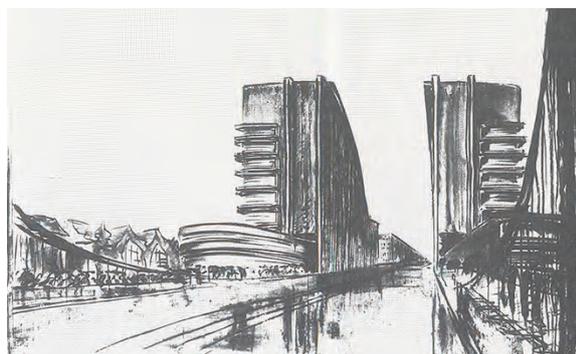
94 Scharoun, de la exposición de motivos del Concurso de Proyectos, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 42. En el original: “Erstrebt wird: Umfassung des Trimes. Basis für den Turm. Scheidung des Verkehrs ... Die «Architektur» ist nur angedeutet, soweit es die Klarstellung der Dynamik der Massen erfordert”.

95 Scharoun, de la exposición de motivos del Concurso de Proyectos, en Peter Pfankuch, *ibidem.*, p. 46. En el original: “Kopf: Begriff der Führung und der Repräsentation zusammengefaßt im >Kopfbau<, der räumlich und körperlich und der Ausstattung nach den Bauteil eines Rathauses darstellt, der eine repräsentative-decorative Behandlung zuläßt. / Bauch: Begriff der Verarbeitung der Verkehrsdurchgangs, geformt als Betriebsbau und aufzufassen als Straßenerweiterung, daher geplant als Fortsetzung des Straßensystems unter Dach. Ein Bauteil, der keine repräsentative Dekoration verträgt und zu klarer Formulierung drängt: übersichtlich, sauber, schlicht, für Publikumsmassenandrang berechnet.

96 Adolf Behne: *1923 La construcción funcional moderna*, Demarcación de Barcelona del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Ediciones Serbal, Barcelona 1994.



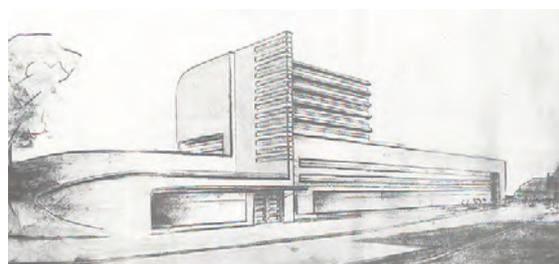
106. Hans Scharoun, "Brückenkopf", Colonia, concurso de proyectos, 1925.



107. Hans Scharoun, "Brückenkopf", Colonia, concurso de proyectos, 1925.



108. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Bochum*, concurso de Proyectos, 1925.



109. Hans Scharoun, *Edificio comercial en la Estación*, Frankfurt/Oder, concurso de proyectos, 1925.

expresionismo alemán, incluye entre las imágenes de su libro el trabajo de concurso para el "Palacio de la Bolsa" en Königsberg que había realizado Scharoun en 1922 y, en el texto, lo pone como ejemplo de un funcionalismo que remite a los organismos animales. También cita su solución para el concurso de Correos en la Estación de Bremen como "ejemplo de trabajo funcional [...] construcción de clara fisonomía, articulada en altura, anchura y longitud, una construcción en correspondencia con las tensiones dinámicas de sus funciones ..."<sup>97</sup>.

En este mismo año, Scharoun entra a formar parte de la agrupación "Der Ring", nacida en Berlín en torno a Mies van der Rohe y Hugo Häring, en 1923, con el nombre de "Zehnerring" por los diez arquitectos que la componían, y que se expandía con el fin de integrar en ella a aquellos impulsores de la *Neues Bauen* (*Nueva Construcción*). Al grupo inicial, que luchó por el cambio del arquitecto municipal de la capital para que fuese sustituido por Martin Wagner, compuesto por los dos ya citados y Otto Bartning, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Walter Schilbach, Martin Wagner y Bruno y Max Taut, se unen posteriormente Richard Döcker, Walter Gropius, Otto Haesler, Ludwig Hilberseimer, Carl Krayl, Hans y Wassili Luckhardt, Ernst May, Adolf Meyer, Bernhard Pankok, Richard Paulick, Adolf Rading, Karl Schneider, Heinrich Tessenow y Hans Scharoun. El grupo se disolverá en 1933 por las mismas razones que las escuelas de arte de vanguardia se habían visto obligadas a cerrar sus puertas, la llegada al poder de los nazis.

97 Adolf Behne, *op. cit.*, p. 56.

En 1926, Scharoun y Rading se trasladan a Berlín tratando de establecer contacto con antiguas amistades. Se encontraron con Paul Kruchen y fijarán su estudio en la Hindersinstraße 6, cerca del Reichstag. Scharoun informará de estos hechos a su socio en Insterburg, Franz Bossmann. Será un año de poca actividad profesional, participa en dos concursos de proyectos, uno para la *Plaza de la estación en Duisburg* [110], bajo el lema “Vorschlag 3” (“Propuesta 3”) y otro para la *Siedlung Pöpelwitz en Bresalus*, con el lema “Wohneinheit” (“Apartamento”).

Entre mayo y septiembre de 1927 se celebra la Exposición sobre el Gran Berlín, los arquitectos de *Der Ring*, Behrens, Rading, Poelzig, Scharoun y Tessenow realizarán sus propuestas a petición del *Stadtbaurat* Martín Wagner, se trata de planificar una parte de la ciudad, en concreto la zona de Ministergärten [111, 112], unos jardines del siglo XVIII alrededor de los cuales siempre estuvieron ubicados los centros representativos del poder. Uno de los problemas que se planteaban era la resolución del tráfico rodado que cada vez iba siendo más acuciante en el centro berlinés, la “gran ciudad” exigía el pago de un peaje; la propuesta de Scharoun [113, 114], con sus líneas sinuosas y sus edificios curvos, parecían dar a entender ese mundo que fluye, en continuo movimiento, de coches que transitan ajenos al deambular de las personas, la calle convertida, “debido a la velocidad del tráfico, en una cinta horizontal que conduce de un punto focal a otro punto focal”<sup>98</sup>, pero, al mismo tiempo, los elementos porticados nos remiten al paseo protegido de las inclemencias del tiempo, en su proyecto había lugar para los vehículos pero también para la personas que quisieran disfrutar de la ciudad, de sus comercios, cada vez más atractivos, o de un simple paseo. Lo que parecía pretender Scharoun era dar una imagen de ciudad moderna, dinámica, pero humanizada.

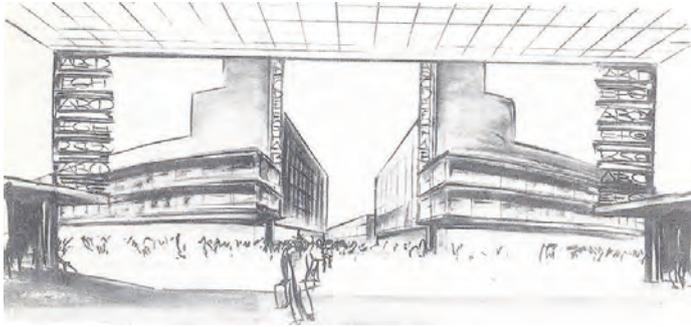
El mismo dinamismo, pero mucho más contenido, queda reflejado en “Balance” (“Equilibrio”), la solución que propone Scharoun en el concurso para el edificio anexo al Reichstag [115, 116], el arquitecto justifica así su propuesta: “Se eligió el lema “Equilibrio” porque, por un lado, el anexo (en su relación formal) con las torres masivas de las esquinas y en sus dos partes - puente y edificios - debe formar una unidad óptica y porque, por otro lado el puente, ya que no debe inhibirse del desafío que supone el tráfico. / Por lo tanto, se ha elegido una estructura no (como contra juego contra el Reichstag) sino subordinándola mediante un puente tendido hacia el Reichstag, un puente de cuatro pisos especiales, consiguiéndose una impresión adecuada del edificio”<sup>99</sup>.

Bajo el lema “Grüße” (“Saludos”), su propuesta para el concurso de proyectos para el Ayuntamiento de la ciudad de Insterburg [117], Prusia Oriental, retoma algunos elementos que se veían en el proyecto para el ayuntamiento de Bochum de dos años antes, pero aquí

---

98 Eric Mendelsohn, “Consenso internacional sobre el concepto de la nueva arquitectura, o dinámica y función, 1923”, en Antonio Piza-Maurici Pla, *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2002, pp. 191-195.

99 Scharoun, de la exposición de motivos del Concurso de Proyectos, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 71. En el original: “Das Kenwort >Balance< wurde gewählt, weil einerseits der Anbau (in formaler Beziehung) mit den massigen Ecktürmen in beiden Teilen-Brücke und Gebäude-eine optische Einheit bilden sollte und weil andererseits vom Verkehr aus gesehen dieser trotz der Überbrückung nicht gehemmt werden sollte. / Daher wurde nicht ein Baukörper (als Gegensatz gegen Reichstag) mit einer in den Maßen untergeordneten Brücke zum Reichstagegebäude hin gewählt, sondern eine vierstöckige Überbrückung, die einen gebäudemäßigen Eindruck aufkommen läßt”.



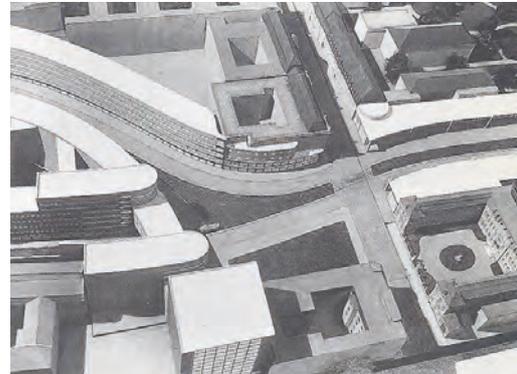
110. Hans Scharoun, *Plaza de la estación en Duisburg*, concurso de proyectos, "Vorschlag 3", 1926.



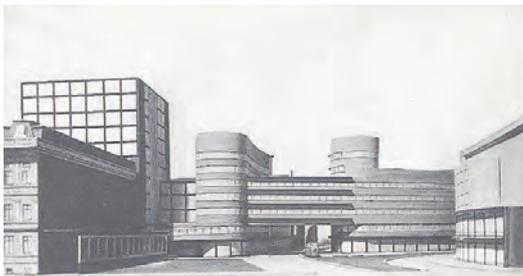
111. Ministergärten, Berlín, 1748.



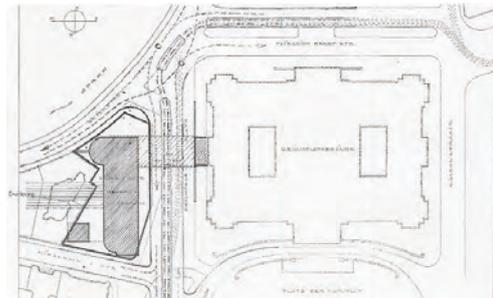
112. Ministergärten, Berlín, 1904.



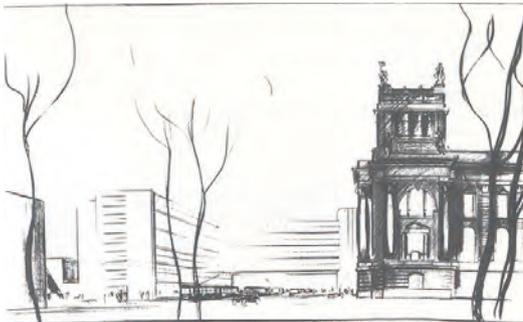
113. Hans Scharoun, *Propuesta para la zona de Ministergärten*, Berlín, 1927.



114. Hans Scharoun, *Propuesta para la zona de Ministergärten*, Berlín, 1927.



115. Hans Scharoun, *Edificio anexo al Reichstag*, Berlín, concurso de proyectos, 1927.



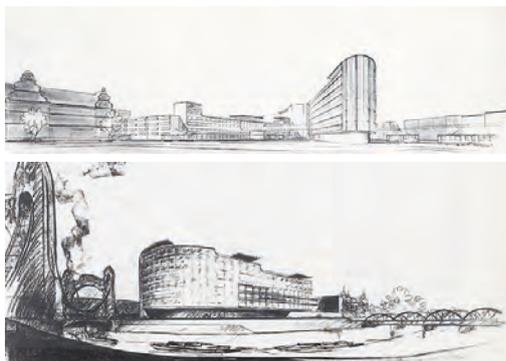
116. Hans Scharoun, *Edificio anexo al Reichstag*, Berlín, concurso de proyectos, 1927.



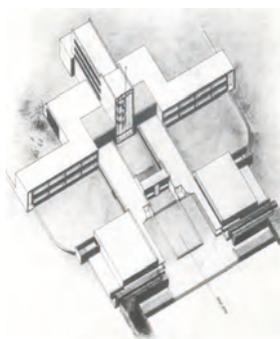
117. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de la ciudad de Insterburg*, Prusia Oriental, concurso de proyectos, 1927.



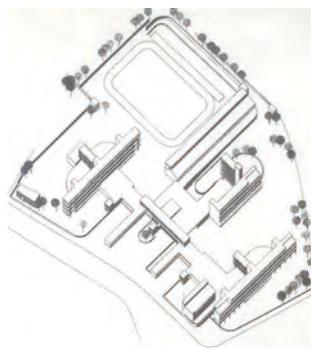
118. Hans Scharoun, *Edificio principal y de administración del retén de bomberos*, Breslau, concurso de proyectos, planta, 1927.



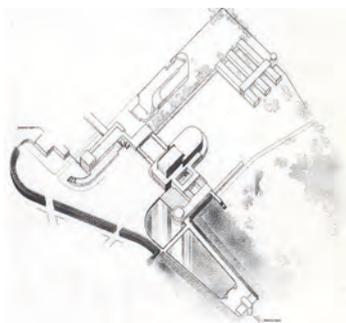
119 / 120. Hans Scharoun, *Edificio principal y de administración del retén de bomberos*, Breslau, concurso de proyectos, perspectivas, 1927.



121. Hans Scharoun, *Escuela*, Breslau-Zimpel, concurso de proyectos, 1927.



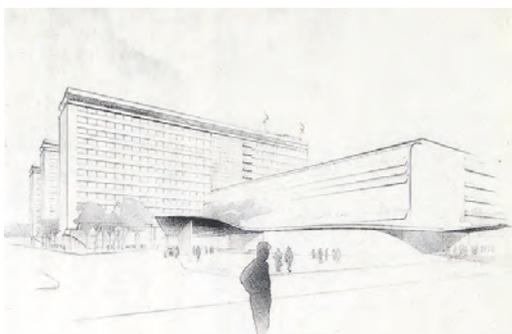
122. Hans Scharoun, *Grupo escolar, Schlichtallee*, Berlín-Lichtenberg, concurso de proyectos, 1928.



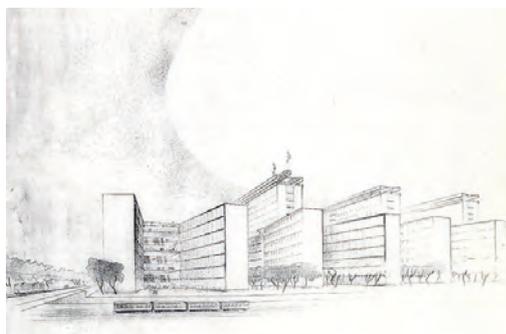
123. Hans Scharoun, *Sala municipal y sala de exposiciones*, Bremen, concurso de proyectos, 1928.



124. Hans Scharoun, *Sala municipal y sala de exposiciones*, Bremen, concurso de proyectos, 1928.



125. Hans Scharoun, *Palacio de Justicia*, Berlín-Tiergarten, concurso de proyectos, 1930.



126. Hans Scharoun, *Palacio de Justicia*, Berlín-Tiergarten, concurso de proyectos, 1930.

se introduce el remate de fachada curvo que se encontrará posteriormente en varios de sus diseños, al igual que se insinúa el elemento volado que rematará la planta superior. Lo que choca, en un principio, en este proyecto, es el cuerpo con cubierta inclinada, si bien, cuando uno aprecia la perspectiva de Scharoun, se entrevé, al fondo, la silueta de un edificio con torre, seguramente de factura clásica, con la que seguramente ha tratado de establecer un diálogo.

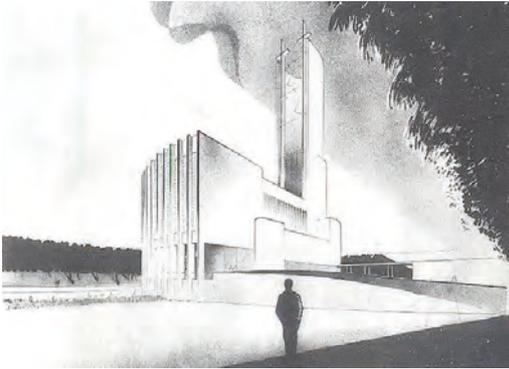
La fachada curva vuelve a utilizarla en el concurso de proyectos para el edificio principal y de administración del retén de bomberos [118, 119, 120], en Breslau; no se trata de un solo edificio sino que la propuesta contempla una construcción lineal con sendas curvas de remate que se enlaza, mediante una pasarela volada, con la otra parte del edificio que conforma una manzana y en la que se juega con un tramo curvo que recoge el recodo del río donde está situada la actuación.

Para el concurso de una escuela en Breslau-Zimpel [121] presenta un proyecto totalmente simétrico con volúmenes paralelepípicos, totalmente extraño a sus propuestas habituales, si bien es cierto que los distintos cuerpos aparecen claramente diferenciados, incluso en lo que concierne a sus alturas. Sin embargo, en el concurso para el Grupo de Escuelas en la Schlichtallee, en Berlín-Lichtenberg [122], Scharoun diseña una solución que parece ser deudora, por la estructuración que presentan los diferentes volúmenes que integran la propuesta, del proyecto del edificio de la *Bauhaus* de Gropius; se trata de un complejo constituido por un liceo, una escuela media y una escuela de formación profesional, combinado con oficinas de administración y espacios comunitarios donde priman los bloques lineales rectangulares.

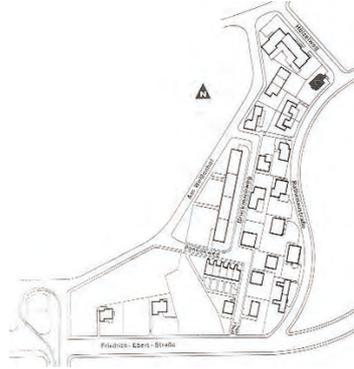
En Bremen, su propuesta para *Sala municipal y sala de exposiciones* [123, 124], con el lema “Unter Bremischer Flagge” (“Bajo la bandera de Bremen”), todo un guiño a su ciudad natal, es adquirida; distintos volúmenes configuran el proyecto, la pieza retoma elementos que caracterizan sus propuestas para ayuntamientos de concursos anteriores, un estanque refleja la pieza rematada con cúpula, funcionalismo con toques expresionistas recorren la imagen que se muestra en la perspectiva que presenta.

La última gran propuesta para un concurso de proyectos que presenta Scharoun en esta etapa de su vida será la del *Edificio de los Juzgados* [125, 126], en Berlín-Tiergarten, en la memoria explicativa, el arquitecto se referirá a la “compleja exigencia del programa”. En su solución tendrá en cuenta la colocación de las entradas del edificio de manera que se facilite el acceso a todas las personas independientemente del tipo de transporte desde el que lleguen. El edificio se estructura a partir de una espina central que comunica los distintos cuerpos que lo componen, a partir esta pieza lineal se desarrollan, hacia uno de los lados, cinco alas que se dividen en dos en sus extremos. Tres cuerpos de mayor altura, donde están situadas las oficinas administrativas cabalgan sobre el núcleo central.

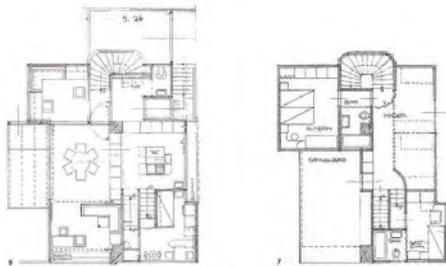
El último concurso de proyectos en el que participe en Silesia será el de la iglesia evangélica Gustav-Adolf [127], en Breslau-Zimpel, propuesta realizada en colaboración con Adolf Rading; nada recuerda en ella aquellos dibujos de *Iglesia como una roca* o *Iglesia en Bremerhaven* de su época de estudiante, habían pasado veinte años y la arquitectura había sufrido una transformación



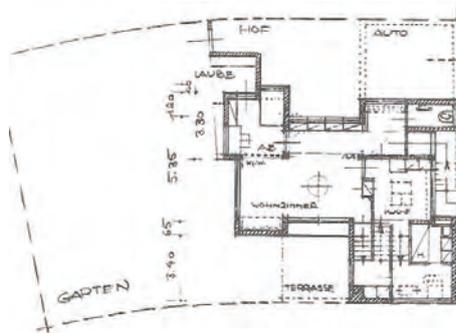
127. Hans Scharoun, *Iglesia Gustav Adolf*, Breslau\_Zimpel, concurso de proyectos, 1932.



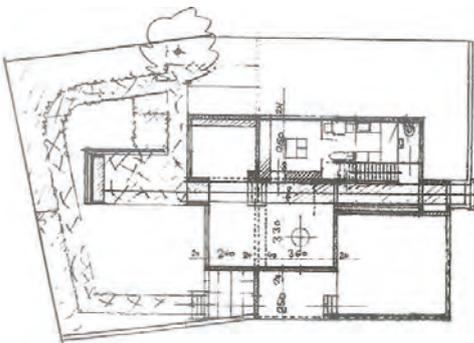
128. *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart, plano general, 1927.



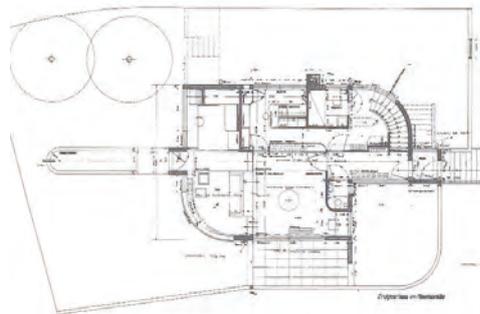
129. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927, 1ª propuesta.



130. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927, 2ª propuesta.



131. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927, 3ª propuesta.



132. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927, proyecto construido.



133. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927.



134. Hans Scharoun, *Vivienda en la Weissenhofsiedlung*, 1927.

importante, espacios diáfanos y líneas limpias configuran el volumen y la imagen de este edificio dedicado al culto religioso, un edificio que presenta un eje de simetría, constituyendo la torre referencia del mismo. La propuesta merecerá una mención honorífica por parte del jurado.

En este periodo ligado a la Escuela de Breslau, Scharoun realizará cuatro proyectos para viviendas unifamiliares, dos para sendas exposiciones, una para un concurso y, la más conocida, para la exposición del *Deutsche Werkbund*, en 1927. El *Deutscher Werkbund*, fundado en 1907 por Hermann Muthesius, fue, sin duda, una agrupación a través de la cual se ejerció gran influencia en la consecución de una enseñanza artística que ligara la industria con los artistas, y veinte años después de su creación, celebra su segunda exposición en Stuttgart con la creación de un barrio de viviendas experimental, la *Weissenhofsiedlung* [128], cuya planificación se confió a Mies van der Rohe, en ese momento vicepresidente de la organización, y en el que participaron con sus obras significativos arquitectos alemanes, la mayoría de ellos pertenecientes a “Der Ring”, entre ellos Scharoun, los holandeses J.J.P. Oud y Mart Stam, Le Corbusier y Victor Bourgeois. La exposición supuso la primera muestra en Alemania de una arquitectura desligada de la concepción clásica, se trataba de una “arquitectura blanca”, desornamentada, de cubiertas planas, donde lo que prima es la funcionalidad y la salubridad, al mismo tiempo se trataba de estudiar el tema de la vivienda, cuya conformación estaba sufriendo una profunda transformación.

La participación en la exposición supone para Hans Scharoun su despegue en el campo de la arquitectura construida, que hasta ahora se le había resistido, salvo por pequeñas intervenciones, habiendo centrado su actividad en la realización de concursos. La vivienda diseñada por él se encuentra situada en uno de los extremos de la urbanización, en el encuentro de Rathenaustrasse y Hölzelweg; Scharoun realizará varias versiones hasta llegar a la definitiva, en el primer diseño [129] parece primar la geometría, la edificación, situada en la esquina de la parcela, ocupa todo el frente de Hölzelweg, un eje paralelo a este vial, en el que se sitúa la escalera principal, establece la separación entre zonas de servicio y áreas de uso común; distintos niveles configuran el volumen general. En la segunda propuesta [130] disminuye el volumen y se libera un mayor frente de parcela cambiando de dirección el estar comedor y alejándolo de la calle, la escaleras se simplifican, ya no hay dos sino una de tramos paralelos; la tercera solución [131] implica un cambio radical en la disposición del eje, que ahora se sitúa paralelo a Rathenaustrasse, simplificándose, todavía más, la escalera que enlaza ya, solamente, dos niveles. En la solución construida [132, 133, 134], el eje, paralelo a Rathenaustrasse, en el que se sitúa la entrada, recorre la vivienda de lado a lado, contraponiendo en sus extremos diagonales dos espacios curvos, uno por el que discurre la escalera y otro en el que se desarrolla el estar, frente a las demás actuaciones, de líneas rectas, Scharoun pretende dar un poco de alegría. El programa se desarrolla en dos plantas, la planta baja, abierta al jardín, cuenta con el área de servicio, la cocina y el salón comedor con una zona de estudio, en la planta superior los dormitorios y un baño. Introduce Scharoun, en esta vivienda, el sofá como pieza, que se convertirá en característica de otros proyectos venideros, en torno al cual se desarrolla la vida durante el día. En la primera versión una geometría estricta recorría el proyecto, geometría que va, progresivamente, adaptándose a la función de cada espacio, las piezas se mueven según sus necesidades hasta encajar en la solución final creando un todo armónico.

Para el concurso de proyectos promovido por Velhagen & Klasings Monatsheften para la realización de una vivienda unifamiliar que cumpla los requisitos necesarios para las familias jóvenes del momento, que sea “práctica, sólida, barata”, presenta Scharoun una propuesta bajo el lema “Weite” (“Ancho”) [135, 136, 137], y en la memoria explicativa dice: “Se busca: Claridad y sin embargo «abundancia». Escasez y sin embargo riqueza en las relaciones espaciales y en las relaciones con el medio ambiente. Tratamiento adecuado de los usos representacional y organizativo y tratamiento vivido de lo espiritual y emocional”<sup>100</sup>.

Realiza la *casa de madera transportable* [138] para la *Deutschen Garten und Gewerdeaussstellung* (“Exposición de la industria y jardinería alemanas”) celebrada en Liegnitz en 1927, se trata de una propuesta modular que, como dice el mismo Scharoun en la memoria explicativa del proyecto, puede ser adaptada a las necesidades de los usuarios, participando estos, “no sólo sobre el papel, sino también en la realidad, en el diseño de su casa”<sup>101</sup>. En el modelo que se realiza para la exposición es “una casa de tamaño mediano para una familia de cuatro personas y está equipada con un espacio de trabajo especial”<sup>102</sup>, que se organiza en tres zonas bien diferenciadas, una privada donde se desarrollan los dormitorios y el baño, con un espacio abierto de trabajo y de juego de los niños, una dedicada al servicio, con las dependencias de la cocina, espacios auxiliares y el dormitorio para la empleada del hogar, y la zona de uso común con el estar comedor al que se vincula una pequeña área de trabajo, íntima, como encerrada en sí misma. La pieza central, de uso de día, se diferencia claramente por su mayor altura. El arquitecto explica que “la planta no se basa en el principio de «planta - habitaciones» sino según la necesidades que se tengan”<sup>103</sup>.

La otra vivienda prefabricada que lleva a cabo será *Das wachsende Haus* (“La casa creciente”) [139, 140], para la exposición “Sonnen, Luft und Haus für alles” (“Sol, aire y la casa para todos”), que se celebra en Berlín en 1932. Realizada también en madera, se parte de un módulo mínimo que se puede ir acrecentando según las necesidades. El modelo que se realiza parte de una pieza central, donde una pérgola significa la entrada, y donde aparecen agrupados los servicios, la cocina y el baño, hacia uno de los lados se desarrolla el área de dormitorios con un espacio común de trabajo con un invernadero- jardín adyacente, y hacia el otro la zona de día con el comedor estar. Se trata de una construcción más sencilla que la del año 1927, la idea base era un sistema de diseño que permitiera controlar los costes de la construcción, adaptando, tanto éstos como los espacios de la vivienda, a las necesidades de los usuarios.

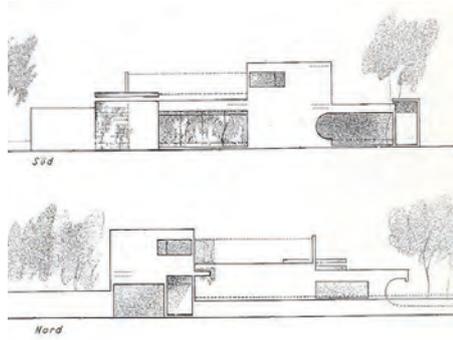
---

100 Scharoun, de la exposición de motivos del Concurso de Proyectos, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 75. En el original: “Erstrebt wird: Klarheit und doch >Fülle<. Knappheit und doch Reichtum an räumlichen Beziehungen und Beziehungen zur Umwelt. Sachliche Behandlung des Gebrauchsgegenständlichen und Organisatorischen und lebendige Behandlung des Geistigen und Gefühlsmässigen”

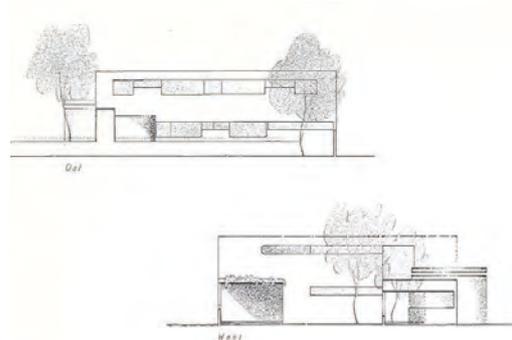
101 De la memoria explicativa del proyecto, Scharoun 1927, en Peter Pfankuch, *ibidem.*, p. 63. En el original “... nicht nur auf dem Papier, sondern auch in Wirklichkeit an der Gestaltung seines Hauses mitzuwirken”.

102 *Ibidem.*, p. 62. En el original: “Das Haus stellt ein Mittelstandshaus für eine vierköpfige Familie dar und ist mit einem besonderen Arbeitsraum ausgestattet”.

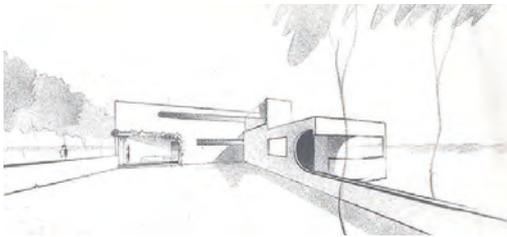
103 *Ibidem.*, p. 62. En el original: “Der Grundriß beruht nicht auf dem Prinzip des «Zimmer-Grundisses, sondern geht von der Bedürfnisfrage aus”.



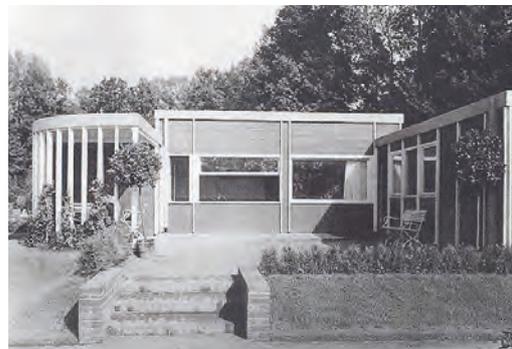
135. Hans Scharoun, concurso de proyectos de vivienda unifamiliar, "Weite", 1928.



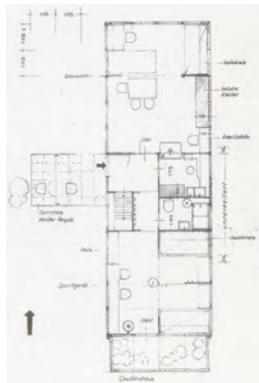
136. Hans Scharoun, concurso de proyectos de vivienda unifamiliar, "Weite", 1928.



137. Hans Scharoun, concurso de proyectos de vivienda unifamiliar, "Weite", 1928.



138. Hans Scharoun, *Casa de madera transportable*, 1927.



139. Hans Scharoun, *La casa creciente*, 1932.



140. Hans Scharoun, *La casa creciente*, 1932.

El tema de la vivienda será recurrente durante esta época, la necesidad vital de la misma sienta las bases de un estudio sobre sus dimensiones, mínimas en muchos casos, su orientación, los temas de salubridad serán, también, fundamentales, soleamiento y ventilación será premisas ineludibles para una vida saludable, y facilidad de construcción, se introduce el tema de la estandarización como forma de ejecución rápida y barata. Walter Gropius consideraba que el problema de la vivienda debía ser "abordado de una manera unitaria en todos sus aspectos sociológicos, económicos, técnicos y formales", y con respecto a la funcionalidad, dice "la casa de habitación es un organismo técnico-industrial, cuya unidad resulta orgánicamente de la composición de múltiples funciones distintas"<sup>104</sup>.

104 Walter Gropius, "El trabajo de preparación sistemático para la construcción racional de viviendas", en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 155.



141. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Kaiserdamm*, Berlín-Charlottenburgo, 1928-1930.



142. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Hohenzollerndamm*, Berlín-Wilmersdorf, 1929/30.



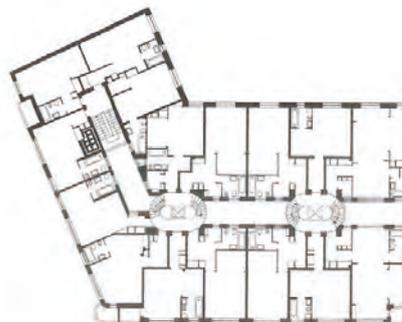
143. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Hohenzollerndamm*, Berlín-Wilmersdorf, 1929/30.



144. Erich Mendelsohn, edificio "WOGA", 1927/28.



145. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Hohenzollerndamm*, Berlín-Wilmersdorf, 1929-1930.



146. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Hohenzollerndamm*, Berlín-Wilmersdorf, 1929-1930.

Scharoun realiza, entre 1928 y 1930, dos significativos edificios de apartamentos en la capital alemana, el primero en Kaiserdamm, Berlín-Charlottenburg y el segundo en Hohenzollerndamm, Berlín-Wilmersdorf, ambos merecen una reseña por parte del arquitecto en la revista *Bauwelt*, en el año 1932. Tanto uno como otro, según nos cuenta en los artículos, fueron producto de una iniciativa privada, la promoción estaba realizada por Georg Jacobowitz Baugeschäft A.G., deseosa de intervenir en el desarrollo de la ciudad, no sólo por un interés económico, sino también social; el edificio de Kaiserdamm [141] consta de apartamentos para solteros, con tres tipos diferentes, que, salvo los situados en esquina, presentan iluminación y ventilación en sus dos fachadas, la de la calle y la interior a la manzana; en planta baja se preveía la instalación de un restaurante, que no se llevó a efecto, por lo que ésta se dividió en pequeños locales; la intención era que el conjunto fuese una especie de aparthotel en el que los usuarios pudieran tener una serie de servicios que les facilitaran la vida cotidiana. El interés de la intervención se centra, no en la distribución en planta, que le viene impuesta, sino en la realización compositiva de las fachadas; sobre la Kaiserdamm, el primer tramo, pegado a las edificaciones existentes, conserva la misma altura y presenta cubierta inclinada que se ve interrumpida por el volumen que aloja el núcleo de comunicación vertical y que sobresale sobre ella, núcleo en el que destaca el ritmo de huecos que dan luz a las escaleras, y que se repiten creando una secuencia compositiva en toda la edificación; a partir de este volumen se desarrolla la edificación con cubierta plana, estableciéndose un área aterrizada con una parte descubierta, al retranquearse el volumen edificado, y otra cubierta que enlaza con el volumen que vuelve al plano de fachada. La esquina de la edificación se soluciona mediante un juego de paramentos, curvo y plano y el resalte del elemento de fachada exterior que genera una línea de sombra, creando un gran dinamismo.

En el edificio de Hohenzollerndamm el interés se centra, también, en la esquina, donde los balcones [142, 143], terminados en curva, vuelan sobre la Mansfelder Straße, un guiño más hacia su admirado Erich Mendelsohn [144]; las fachadas del edificio en su aparente planidad y rítmica distribución de huecos muestra alguna que otra sorpresa, como el remate de la cornisa [145] en la Hohenzollerndamm, que se curva un poco antes de llegar al final del plano dando movimiento a su imagen.

En referencia a este edificio, decía Julius Posener, en un artículo de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en 1932: “En Hohenzollerndamm, en Berlín, hay un arquitecto del que no se puede decir que le falta originalidad, Scharoun, surgió alrededor de 1922 como el iniciador del funcionalismo, diseñó una fachada moderna a partir de una planta tipo. Ha demostrado esto, lo importante en la arquitectura de nuestro tiempo son los detalles”<sup>105</sup>. El edificio se estructura en planta [146] mediante un esquema de patio longitudinal, paralelo a fachada, donde se sitúan los núcleos de escalera que dan acceso a las viviendas; el mismo arquitecto

---

105 Julius Posener, *l'architecture d'aujourd'hui*, Boulogne sur Seine 1932, Nr. 2, S. 47 f., en en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 75. En el original: “Am Hohenzollerndamm in Berlin hat ein Architekt, dem man Mangel an Originalität nicht nachsagen kann, Scharoun, welcher um 1922 als Initiator des Funktionalismus hervorgetreten ist, für einen typischen Grundriß eine moderne Fassade entworfen. Er hat dabei gezeigt, welche Bedeutung dem Detail in der Architektur der Gegenwart zukommt”.

parece ser consciente de la estrechez de los patios, ya que en un artículo de Bauwelt<sup>106</sup> sobre el edificio, habla de que se establece una diferencia de nivel entre la crujía anterior y la posterior para evitar el efecto de “Mietskaserne”, en referencia a los antiguos edificios de Berlín donde se hacinaban las familias.

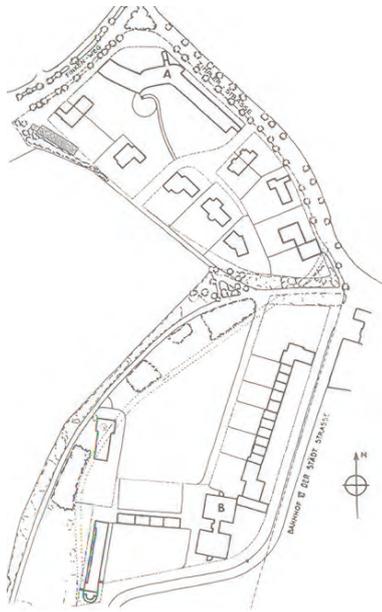
Al mismo tiempo que construye el edificio de la Kaiserdamm, lleva a cabo la residencia para solteros y parejas sin hijos, para la exposición que el *Werkbund* celebra en Breslau, bajo el lema “Wohnung und Werkraum” (“Vivienda y espacio de trabajo”) [147]; la exposición, patrocinada por el grupo de Silesia del *Werkbund* y la Academia, no tuvo tanta repercusión como el “Weissenhof” de Stuttgart. Dos arquitectos intervienen en ambas, Hans Scharoun y Adolf Rading, en aquel momento profesores de la Academia de Breslau.

En principio se planteaba la realización de una exposición con presencia de arquitectos de distintos países, pero, la dirección de la sección de Silesia del *Werkbund*, encabezada por Heinrich Lauterbach, restringe la participación a los locales. La zona elegida para la muestra es un espacio verde cercano al *Jahrunderthalle* (*Sala del Centenario*) de Berg. El edificio que destacará por su situación y singularidad será el que realiza Scharoun [148, 149, 150, 151]. Dos cuerpos, prácticamente lineales, en los que se disponen los apartamentos, confluyen en un elemento central, con las áreas comunes, en un juego de curvas y contracurvas. En el ala más alargada y recta se distribuyen, longitudinalmente, los apartamentos para una sola persona, en la más corta y ligeramente curvada, los dedicados a parejas; tanto en unos como en otros, la distribución de las piezas se realiza en distintos niveles de forma que, a través de un único pasillo se da acceso a viviendas que reciben iluminación y ventilación por fachadas contrapuestas. Tanto en un ala como en la otra, los corredores de acceso presentan ventanas horizontales con una colocación singular, pegadas al suelo y al techo. En los apartamentos, hacia la calle se abren huecos de dimensiones moderadas mientras que los grandes ventanales se vuelcan hacia el espacio ajardinado.

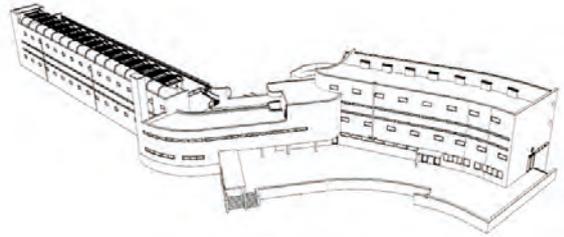
Después de años dedicados a la realización de concursos, pero con pocas realizaciones prácticas, la carrera de Hans Scharoun despega de forma fulminante y tras la casa para la *Weissenhof* de Stuttgart, los edificios de Kaiserdamm y Hohenzollerndamm en Berlín, la residencia para la Exposición del *Werkbund* en Breslau, en 1929, después de un pequeño concurso, principalmente entre miembros de *Der Ring*, se encargará de la realización de la planificación de *Siemensstadt*, iniciada por Martin Wagner, *Stadtbaurat* de Berlín. El Berlín de principios del siglo XX no era, precisamente, un ejemplo de urbanismo saludable, la población se hacinaba, literalmente, en las *Mietkasernen*; un compacto de edificaciones de dimensiones mínimas constituía el tejido residencial. Los planteamientos de las nuevas generaciones de arquitectos no despreciaban la ciudad, simplemente trataban de hacerla más habitable, no sólo para las clases pudientes, que vivían en grandes villas urbanas, sino para todas las clases sociales que lo hacían en un ambiente insalubre; no se pretendía la creación de núcleos urbanos satélites, sino de barrios con un desarrollo armónico, con zonas verde, pero

---

106 Hans Scharoun, “Junggesellenhaus am Hohenzollerndamm in Berli-Wilmersdorf”, en *Bauwelt*, nº6, Berlin 1932, pp. 155 ss.



147. Exposición "Wohnung und Werkraum", Breslau, 1929, plano del conjunto.



148. Hans Scharoun, *Residencia para la Exposición "Wohnung und Werkraum"*, Breslau, 1929, axonometría.



149. Hans Scharoun, *Residencia para la Exposición "Wohnung und Werkraum"*, Breslau, 1929.



150. Hans Scharoun, *Residencia para la Exposición "Wohnung und Werkraum"*, Breslau, 1929.



151. Hans Scharoun, *Residencia para la Exposición "Wohnung und Werkraum"*, Breslau, 1929.

con una estrecha relación con el centro histórico mediante una eficiente red de transporte público que se había ido tejiendo a lo largo de los años y que se pretendía que, con el tiempo, lo fuera todavía más.

Hilberseimer, que había introducido el tema del urbanismo dentro de las enseñanzas de la Bauhaus, en su libro *Groszstadtarchitektur*, publicado en 1927, hace un recorrido por la configuración general de la ciudad deteniéndose en los distintos tipos de edificios que la conforman. Establece tres categorías de asentamiento en función de las actividades a él ligadas, la aldea, vinculada a la actividad agrícola, la ciudad a la artesana y la gran ciudad que surge como resultado de la industria y el comercio. La ciudad de crecimiento orgánico, producto del tiempo, adaptándose a la orografía sobre la que se asienta, tomando como puntos de referencia iglesias, castillos o edificios administrativos, tiene que ser superada por una estructura urbana planificada donde el bien de la comunidad se sitúe por encima de los intereses particulares, y

en la que la conservación de un núcleo histórico insalubre no sea óbice para su saneamiento, procediendo a su destrucción si ello fuese necesario, para Hilberseimer el “deber no es conservar el pasado sino preparar los caminos del futuro”<sup>107</sup>.

“Espacio, aire, higiene y comodidad” son las premisas de las que parte el urbanista Hilberseimer en su búsqueda del trazado de una gran ciudad ideal, ciudad de rascacielos ordenada según un esquema vertical, de actividades en distintos niveles, los inferiores dedicados al comercio y oficinas y las plantas superiores a viviendas. La ciudad invade el territorio hasta disolverse en él. Hilberseimer regresa a la utopía proclamada por Bruno Taut, pero no por ello ve en las grandes ciudades un atentado contra el hombre, sino un reto en el establecimiento de un equilibrio urbano que permita una vida mejor. Ciudades configuradas por arquitecturas que hacen visibles espacios cualificados por los materiales, arquitectura que va más allá de la funcionalidad y que, con sus formas esenciales, es capaz de conseguir ritmo y movimiento en su eterno juego de llenos y vacíos, de luces y sombras.

En la Alemania de la República de Weimar surgen las *Siedlungen* tomando como base las “ciudades jardín” inglesas, *Gartenstadt* alemanas, y cuyo antecedente más cercano se encuentra en los barrios de trabajadores de las industrias, las *Arbeiterkolonien*, y en las colonias de artistas, *Künstlerkolonien*. Tafuri habla de “la configuración de las *Siedlungen* como estructuras articuladas y flexibles [...], capaces de demostrar que no hay contradicción entre la racionalización productiva, la plena asunción de la «reproducibilidad técnica» y la exaltación de las características del sitio”<sup>108</sup>, y como tal se desarrollan en las ciudades alemanas, como barrios de expansión de las mismas, como resultado de políticas sociales que se ven abrumadas por la realidad del capital. Ernst May, nombrado arquitecto municipal de Frankfurt en 1925, desarrolló una intensa labor investigadora y constructiva dentro de este campo, calidad de vida y diseño racional se unían en sus proyectos, donde la limitación presupuestaria es determinante; bloques de geometría austera, dulcificados por la vegetación, introducen concepciones vanguardistas de la vivienda funcional. Una de las *Siedlungen* que alcanzará mayor resonancia es la realizada por Bruno Taut, en colaboración con Martin Wagner, en Berlín, la *Siedlung Hufeisen* o *Britz Siedlung*, la fuerte impronta de su espacio abierto ajardinado en forma de herradura, delimitado por un bloque continuo de viviendas de tres plantas, servía de referente de la misma. Los colores empleados en la fachada exterior de este bloque eran el blanco, el azul y el rojo ladrillo. Las hileras de unifamiliares se expanden a partir de este ámbito, jugando en su disposición, formando entrantes y salientes, evitando un esquema rígido de posible prolongación infinita. Considerada una *Siedlung* modelo, Britz parecía convertir en realidad el sueño de Taut de crear “una nueva arquitectura partiendo de su concepción de la vida y de la comunidad futura, como expresión pura de su sueño humanitario”<sup>109</sup>.

---

107 Ludwig Hilberseimer, *La arquitectura de la gran ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999, p. 8.

108 Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984, p. 361.

109 Kurt Junghanns, *Bruno Taut 1880-1938*, Franco Angeli Editore, Milano 1978, p. 109. En el original: “... una nuova architettura partendo dalla sua concezione della vita e della comunità futura, come pura espressione dei suoi sogni umanitari”.

Las controversias sobre el desarrollo urbanístico de las ciudades alemanas en general, y de Berlín en particular, estaban a la orden del día; en este contexto, el desarrollo de *Siemensstadt* [152] se encuadraba dentro del programa de construcción de viviendas promovido por el propio ayuntamiento de la ciudad. Concebida como una *Siedlung*, el área de actuación comprendía, aproximadamente, unas 14 hectáreas, buena parte de las cuales se destinarían a zona ajardinada. Además del propio Scharoun, Gropius, Häring, Otto Barning, Fred Forbat y Paul Rudolf Hennig serán los encargados de llevar a cabo los diferentes bloques de viviendas organizados siguiendo un criterio de cierta heterogeneidad con edificios largos y cortos, rectos y curvos, rechazando de esta forma la uniformidad que quería imponer el “movimiento moderno”. En Siemensstadt no se cumplirían las afirmaciones de Hitchcok y Johnson, “nuestras *Siedlungen* pueden ser a veces excelentes ejemplos de teoría sociológica, pero no suelen ser muestras de buena construcción moderna y jamás son obras arquitectónicas notables”<sup>110</sup>.

Hans Scharoun construirá los bloques situados más al sur, que configuran la entrada a la *Siedlung* desde este punto cardinal, una vez pasada la línea del ferrocarril, que divide en dos el área de actuación; un bloque ligeramente curvo, que realizará Barning, parece querer de servir de pantalla al ruido y las visuales del tren.

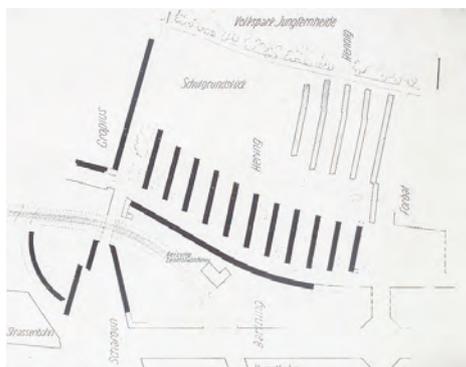
Los bloques de Scharoun, con su disposición en forma triangular, enfatizan la entrada a la urbanización creando un espacio a modo de plaza. Un bloque lineal [153], otro quebrado [154] y un tercero curvo [155] constituyen los edificios diseñados por Scharoun, en cada uno de ellos realiza viviendas diferentes [156], todas ellas disponen de balcón, en un caso vuelan sobre el plano de fachada y se protegen mediante un característico paramento curvo, en otro forman cuerpo con el núcleo de escaleras que sobresalen del mismo y, en el tercero, el cerramiento aparece rehundido configurando la galería abierta. Los tres bloques son, pues, diversos, y balcones y núcleos de comunicación contribuyen a caracterizarlos. Los tres tipos de viviendas presentan una doble orientación que posibilita un soleamiento y ventilación adecuados.

Varios de los proyectos que realiza se quedan en el papel, no llegan a construirse; con Adolf Rading, en 1929, diseña, en Berlín-Wilmersdorf, un grupo de edificios que conforman una manzana delimitada por Eisenbahnstraße, Paulsbornerstraße, Albrecht-Achilles-straße y Westfälischestraße [157, 158], y que se formalizan según bloques de baja, cuatro plantas y un ático, disponiéndose desplazados unos respecto a otros de forma que se articulan en sus vértices, consiguiendo, de esta forma, una gran superficie de fachada, esta disposición recuerda ligeramente el estudio que realiza Scharoun en sus acuarelas de 1922/3 para edificios de oficinas [159]. El complejo, que contaría también, según se publicitaba [160], con, garaje, tiendas, restaurante, hotel y cancha de tenis, iba dirigido a una clase media acomodada que se estaba implantando en las ciudades.

También en Berlín-Wilmersdorf, para la Heidelberger Platz [161], realizará Scharoun el proyecto para un bloque de apartamentos que tampoco se materializará. El edificio se estructura en dos cuerpos cada uno de los cuales presenta una tipología de vivienda diferente,

---

110 Henry-Russell Hitchcok y Philip Johnson, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 11, Valencia 1984, p. 110.



152. Hans Scharoun, Plano de ordenación de la *Siedlung Siemensstadt*, Berlín-Charlottenburg y Spandau, 1929.



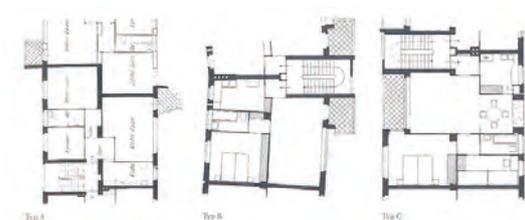
153. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, Berlín-Charlottenburg y Spandau, 1929/31, bloque lineal.



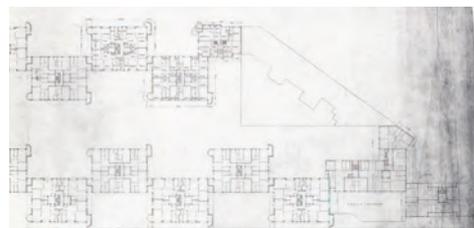
154. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, Berlín-Charlottenburg y Spandau, 1929/31, bloque quebrado.



155. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, Berlín-Charlottenburg y Spandau, 1929/31, bloque curvo.



156. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, Berlín-Charlottenburg y Spandau, 1929/31, Viviendas tipo de los distintos edificios



157. Hans Scharoun / Adolf Rading, *Edificios de viviendas en Eisenbahnstrasse*, Berlín-Wilmersdorf, proyecto 1929.



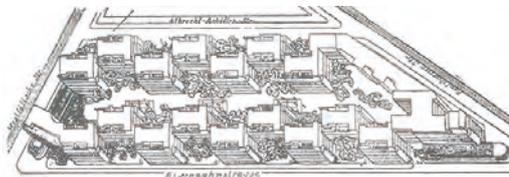
158. Hans Scharoun / Adolf Rading, *Edificios de viviendas en Eisenbahnstrasse*, Berlín-Wilmersdorf, Proyecto 1929.



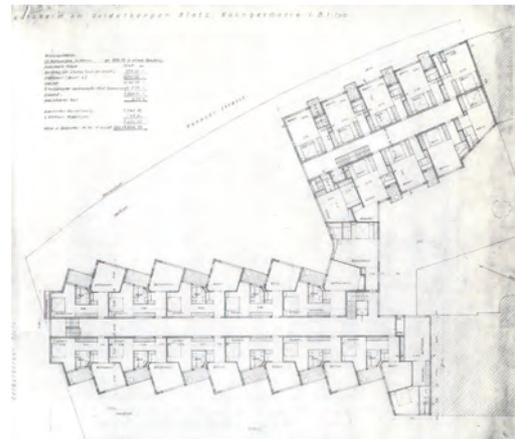
159. Hans Scharoun, acuarela, 1922/23.

los apartamentos se disponen con acceso desde un pasillo central a modo de espina. En el cuerpo que se vuelca sobre la Hanauer Straße se disponen los apartamentos más pequeños; el edificio estaba pensado para constituir, al igual que otros de Scharoun, un pequeño aparthotel en el que se dispusieran, en la planta baja, toda una serie de locales con distintos servicios que facilitarían la vida de los moradores.

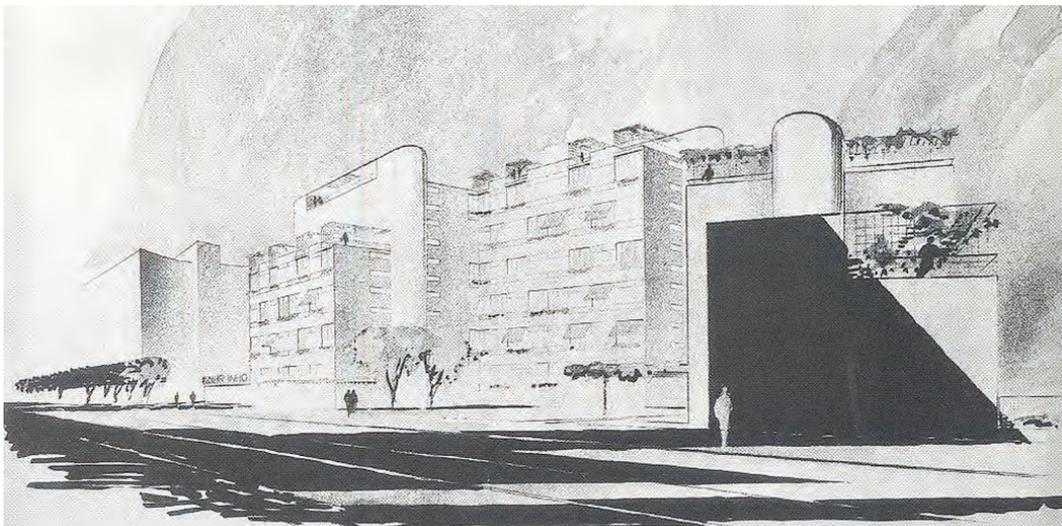
Y un proyecto más que se quedará sobre el papel será un bloque de apartamentos en la confluencia de la Reichsstraße y la Rüstern-Allee [162], en Berlín-Charlottenbur, de 1932, donde retoma la idea de los diseñados para la residencia de la exposición de Breslau, con un desarrollo en distintos niveles, pero aquí, puesto que el acceso a los mismos se realiza desde un pasillo central, no se da una iluminación cruzada por lo que la escalera interior se sitúa paralela a la fachada y pegada al núcleo. La intervención, encuadrada en una parcela sensiblemente triangular que se estructura según tres piezas que, dos a dos, se encuentran conectadas en un solo punto, trabaja aquí con el mismo planteamiento que en el caso de los bloques para la Eisenbahnstraße.



160. Hans Scharoun/Adolf Rading, *Edificios de viviendas en Eisenbahnstrasse*, Berlín-Wilmersdorf, Proyecto 1929.



161. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Heidelberger Platz*, Berlín-Wilmersdorf, proyecto, 1929.



162. Hans Scharoun, *Edificio de apartamentos en Reichsstraße/Rüstern-Allee*, Berlín-Charlottenburg, proyecto, 1932.

La segunda década del siglo XX es para Scharoun una etapa fructífera en la que recorre un camino que no es lineal, sino que el aprendizaje lo va conduciendo por distintos vericuetos, iniciada con su vinculación al expresionismo, su evolución se percibe en las propuestas que va desgranando en los distintos concursos a los que se presenta, centrados en los edificios públicos, salvo la casa “Weite”, y en sus realizaciones constructivas de bloques de viviendas, donde hacen acto de presencia los principios del “movimiento moderno”; no en vano, en 1928 se celebra, en La Sarraz, Suiza, el *I Congreso de Arquitectura Moderna*, iniciándose un movimiento al que se adhieren arquitectos como Peter Behrens, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Hugo Häring, Hilberseimer y el propio Scharoun. Al año siguiente, en Frankfurt, con la convocatoria de Ernst May, arquitecto municipal y experto en la construcción de viviendas sociales, se desarrollara el segundo Congreso, donde se concreta, definitivamente, la denominación de CIAM y se establece la forma de funcionamiento y los órganos directivos.

El tema que centra el II CIAM es “El problema de la vivienda para las clases sociales menos acomodadas” y, como resolución final se redactará el documento “Die Wohnung für das Existenzminimum” (“La vivienda de nivel mínimo de subsistencia”). Repiten como delegados alemanes May y Hugo Häring. El concepto de vivienda mínima establecerá la necesidad de un habitáculo para cada miembro que integre la unidad familiar y como características esenciales la salubridad de la misma, haciendo hincapié en una buena ventilación e iluminación, el sol como fuente de salud; pero, el problema fundamental será el financiamiento de estas construcciones, lo que hace imprescindible la intervención estatal; los arquitectos alemanes, bregados en esta lucha, contraponen sus argumentos a un Le Corbusier todavía virgen en estos menesteres. Un Le Corbusier que ya había citado Hugo Häring en sus escritos de 1925 cuando decía: “Es equivocado [...] reconducir las cosas a figuras primigenias geométricas o cristalinas, porque de este modo nuevamente las violentamos (como hace Le Corbusier)”, y más adelante, “Las formas de las cosas pueden identificarse con las figuras geométricas-como en el caso de los cristales -; no obstante, en la naturaleza la figura geométrica no es nunca contenido y origen de la forma. Somos pues, contrarios a los principios de Le Corbusier (pero no contrarios a él)”<sup>111</sup>.

En 1930, en Bruselas, tiene lugar el III CIAM, convocado por su vicepresidente, Victor Bourgeois, arquitecto de la ciudad; el tema, “El problema de las viviendas en bloque”, centrándose la discusión sobre la adquisición de terrenos para su construcción; el problema de la vivienda deriva hacia el análisis de la forma de obtención de suelo y su desarrollo, se ha dado el salto, pues, hacia el tema del urbanismo y los problemas de la ciudad. Los delegados alemanes serán Gropius y Marcel Breuer, el primero, que pronuncia la conferencia “Flach, Mittel oder Hochbau?” (“¿Piso, medio o construcción alta?”, que analizaba cual era la altura de plantas más conveniente que debía tener un edificio de viviendas, es nombrado vicepresidente de los CIAM. El documento que se redacta como conclusión, “Urbanización racional de terrenos”.

El IV CIAM se celebra en el verano 1933, año convulso en la política mundial, sobre todo en Alemania donde el partido nacionalsocialista se había hecho con el poder y las políticas de Hitler ya se dejaban notar. En un crucero entre Marsella y Atenas, en el buque “Patris”, que se

---

111 Hugo Häring, “Acercamientos a la forma, 1925”, en Antonio Pizza-Maurici Pla, *op. cit.*, pp. 199-201.

elige como tierra de nadie, espacio neutral, discutirán los congresistas el tema de “La ciudad funcional” realizando el análisis de 33 ciudades de distintos países. Si en reuniones anteriores las intervenciones habían recogido las experiencias personales de los arquitectos, destacando los alemanes, puesto que eran ellos los que habían estudiado y llevado a la práctica más edificios de viviendas, un análisis más despersonalizado de las cuestiones afianza el predominio de los representantes franceses con Le Corbusier a la cabeza. El documento que saldrá de este encuentro “La carta de Atenas” se constituirá en el más importante de la urbanística moderna.

Pero, entre ambos congresos tienen lugar en Berlín, a principios de junio de 1931, una reunión extraordinaria de preparación de un congreso CIAM para Moscú, el grupo de Berlín “Congreso Internacional para la Nueva Construcción” está formado por: Walter Gropius (delegado oficial), Wolfgang Bangert, Wils Ebert, Wilhelm Hess, Ludwig Hilberseimer, Hubert Hoffmann, Arthur Korn, Hans y Wassili Luckhardt y Hans Scharoun.

Se podría considerar que la etapa en la vida de Scharoun en la que se encuentra ligado a la escuela de Breslau, y en la que participa activamente en disquisiciones sobre arquitectura, vivienda, urbanismo, arte, finaliza con su participación en la exposición “Das wachende Haus”, en Berlín, en 1932, sin embargo, realiza, antes de la llegada definitiva al poder del nacionalsocialismo, el proyecto para una de sus obras más famosas, la Casa Schminke en Löbau.

Los edificios que realiza Scharoun en esta época de vinculación con la Escuela de Breslau se encuadran dentro de lo que algunos autores denominan su “arquitectura blanca”, una arquitectura vinculada a las directrices del “movimiento moderno” pero que el arquitecto personaliza con multitud de detalles que los hacen perfectamente reconocibles, detalles de autor, pero un autor al que todavía le faltaba un poco de reposo en sus ideas para mostrar todo lo que llevaba en su “mundo interior”. Kandinsky, por su parte, quizás como dicen algunos estudiosos, influenciado por los constructivistas rusos, con los que había estado en contacto durante su estancia moscovita durante la Primera Guerra Mundial, realiza una obra basada, fundamentalmente, en figuraciones geométricas, pero, a diferencia de ellos, con una amplia paleta de colores. Avanza en sus realizaciones a partir de sus investigaciones propiciadas por y para su docencia en la *Bauhaus*.

Los años en que discurre la vida de la *Bauhaus* y las más importantes, por su adaptación al espíritu surgido de las vanguardias, de aquellas otras escuelas de arte, como la de Breslau, que tenían una larga tradición tras ellas, son paralelos al desarrollo de la República de Weimar, una época convulsa y breve, pero tremendamente interesante y fructífera en muchos campos. La Depresión de 1929 fue el caldo de cultivo ideal para el florecimiento de un fascismo que, en Alemania, recurrió a la tradición de un idealismo nacional que serviría, convenientemente manipulado por sus ideólogos y líderes, de caldo de cultivo propicio para el surgimiento del régimen nacionalsocialista, que llevaría de nuevo a la sociedad germana al profundo caos que supuso la época hitleriana y la Segunda Guerra Mundial.

## I.4 Los exilios interiores y los viajes del exilio: arquitectura en Alemania, pintura en París

### I.4.1 Nubes de tormenta: viajes de ida, acuarelas de sueños

El año 1933 supuso la ruptura de muchas ilusiones para demasiada gente, aunque algunos pensadores alemanes consideran que el triunfo del nacionalsocialismo y la llegada de Hitler al poder era un hecho que había empezado a gestarse ya en 1918, después de que Alemania perdiera la Primera Guerra Mundial.

Fue a principios de los años veinte cuando el dinero y otros valores más humanos empezaron a devaluarse, la pérdida de la guerra había supuesto para el país el pago de inmensas contraprestaciones a los estados vencedores, la inflación creció hasta límites insospechados y la burguesía perdió su seguridad y sus posesiones, el empobrecimiento era generalizado.

El mundo intelectual, en su gran mayoría ligado a Universidades que gozaba de prestigio internacional y donde filósofos y científicos saboreaban las mieles del éxito, se mostraba indiferente a una situación política que latía con efervescencia a su alrededor; pocos fueron los que tomaron conciencia de lo que se les venía encima, ni siquiera aquellos que más habrían de sufrir por el simple hecho de pertenecer a una religión diferente a la avalada por las fuerzas políticas. La gran mayoría se mostraban cautos en sus actuaciones y pronunciamientos, esperando a ver como se sucedían los acontecimientos. El rechazo de algunos era tibio, pero plenamente justificado, había que salvaguardar la integridad personal, y las amistades podían suponer una caída en desgracia delante de adeptos al nacionalsocialismo. Otros, como Hermann Broch, ven como inevitables los momentos que les toca vivir, “todo el movimiento, que estamos sufriendo de forma tan dolorosa, es una fase necesaria de la evolución de todo el espíritu occidental”<sup>1</sup>, palabras dirigidas a Stefan Zweig en julio de 1933, es decir, en los comienzos del poder nacionalsocialista, en las que se presiente la inexorabilidad de lo por venir, la otra gran guerra del siglo. Pero el mismo Broch no quiere dejarse llevar por las circunstancias y, en la misma carta a Zweig, reivindica un espíritu de lucha, “sólo la voluntad más intensa y radical de conocimiento va a tener perspectivas de dejarse oír en este mundo”<sup>2</sup>.

Un amigo del filósofo Karl Löwith le relata a éste, que se encontraba exiliado forzosamente, como era la vida en Berlín a mediados de 1937 cuando el nacionalsocialismo se encontraba en pleno auge, “Ha aumentado el caos general, de forma tal que uno se pregunta cómo les resulta posible a las personas vivir así. La depresión, la abulia, la resignación, se han generalizado en tal grado que uno cree ahogarse. El debilitamiento general que se deriva de la constante obligación de buscar compromisos con la realidad se ha convertido en el rasgo de la idiosincrasia alemana. Uno encuentra compromisos hasta donde no hacen falta y se ha creado un estado donde la

---

1 Citado en Mariano Álvarez Gómez, “Hermann Broch: “la alegría del ser”. La literatura ante el nihilismo y la política”, en Cirilo Flórez Miguel / Maximiliano Hernández Marcos (Ed.), *Literatura y política en la época de Weimar*, Editorial Verbum, Madrid 1998, p. 93.

2 *Ibidem*, p. 94.

mentira es habitual, mentira que llega a atrapar también a los mejores si no encuentran el valor para aislarse. No cabe juzgar moralmente tal estado, ya que por lo demás, hay actos positivos tras el hábito real de la mentira aunque éstos no sean la regla. Simplemente lo que hay es un dejarse llevar, un pecar por omisión ...”<sup>3</sup>, un pueblo se encontraba impotente ante las circunstancias históricas. En esta situación, muchos intelectuales abandonaron Alemania, algunos forzosamente, otros tomaron la decisión de permanecer en el país.

Cuando Marc dice, “nosotros emigramos hacia nuevos territorios y experimentamos la gran emoción de que todo está aún sin pisar, sin decir, sin recorrer y sin explicar. El mundo se extiende ante nosotros en su inmaculada pureza; nuestros pasos tiemblan. Si queremos atrevernos a andar, hay que cortar el cordón umbilical que nos une con el pasado maternal”<sup>4</sup>, no estaba hablando del viaje que algunos se ven obligados a emprender cuando las puertas de una sociedad intolerante se cierran para ellos. El viaje puede ser real, aquel que lleva a otro territorio, el que emprenderá Kandinsky, o metafórico, un viaje interior dentro de las propias ideas, que es en el que se sumergirá Scharoun en los años en los que Alemania se ve atrapada en el ideario nacionalsocialista.

Kandinsky será uno de los muchos artistas que abandonan Alemania, Adolf Rading, socio de Scharoun, escribirá, “recuerdo el 1933, antes de partir, cada uno, vagabundo, se fue por su lado [...]. Donde podría surgir un hermoso edificio había sólo un campo de ruinas. Mies trabajaba por cuenta propia, Gropius construía villas para clientes ricos, May intenta todo lo posible, Scharoun me parece un caso especial que debe ser tratado delicadamente: se concede un poco de tiempo. Todos, sin embargo, todavía llevan sobre sus hombros el peso del siglo XX, el siglo heroico-romántico”<sup>5</sup>.

Los años del régimen nacionalsocialista son de peregrinaje para muchos intelectuales y artistas, entre ellos los arquitectos que habían compartido con Scharoun los “felices años veinte”, en los que habían investigado en el campo de la arquitectura moderna, dando un vuelco a las concepciones tradicionales de la misma y aportando con sus obras construidas una nueva imagen al territorio edificado. En 1933, Erich Mendelsohn será uno de los primeros que inicie el viaje, vía Inglaterra, pasando por Holanda para, finalmente, recalar en Palestina desde donde, más tarde, se trasladará a San Francisco. Bruno Taut también tomará el camino de oriente, pero su trayecto será más largo, hasta Japón, más tarde iniciará el viaje de regreso que lo conducirá a Estambul<sup>6</sup>.

---

3 Karl Löwith, *op. cit.*, p. 154.

4 Vasiky Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, p. 11.

5 Citado en Ada Francesca Marcianò, Hans Scharoun 1893-1972, Officina Edizione, Roma 1992, p. 62. En el original: “ricordo il 1933, prima que partissi; ognuno, sbandato, andava per la propria strada (...) Dove avrebbe potuto sorgere un bellissimo

6 Bruno Taut publicará en su primer país de exilio *Lineas maestras de la arquitectura japonesa*, editado en alemán e inglés, en Estambul trabajará como profesor en la Academia de Arte y seguirá con la publicación de libros, *Architekturlehre (Lección de arquitectura)* y *Wiederentdeckung der Schönheit Japans (Redescubrimiento de las bellezas japonesas)* verán la luz antes de su muerte en una ciudad llena de cúpulas en diciembre de 1938.

A Estados Unidos viajarán, entre otros, Laszlo Moholy-Nagy, que fundará en Chicago la “New Bauhaus”, Lyonel Feininger, Johannes Molzahn, Ludwig Hilberseimer, Marcel Breuer, Josef Albers, Mies van der Rohe y Walter Gropius, que trabajará en la Universidad de Harvard y que, en diciembre de 1936, dirigirá una carta a Martin Wagner diciendo: “Me siento feliz con la obra de Scharoun, desarrollada de manera excelente y resultando increíble que haya conseguido mantener una línea fuerte con la confluencia de distintas corrientes”<sup>7</sup>.

Para Scharoun serán los años de las “Acuarelas de la resistencia”, que desarrolla entre 1939 y 1945, donde las dimensiones de la arquitectura avasallan a un ser humano que transita, en una multitud empujeada, entre ellas; el arquitecto dirá en relación con estas obras: “Desde el inicio de la guerra hasta la capitulación, fueron surgiendo día a día dibujos, acuarelas y diseños. Son el resultado del instinto de conservación y también de la necesidad de profundizar en la cuestión de las formas venideras”<sup>8</sup>. Dibujos a pluma y lápiz y acuarelas constituyen un legado sin títulos, en la mayoría de los casos.

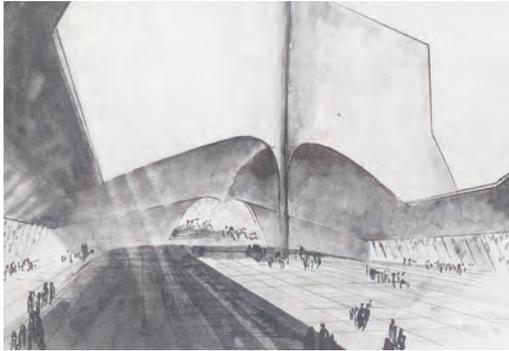
Lejos quedan las arquitecturas cristalinas facetadas más escultóricas, con una visualización exterior, los edificios ofrecen, ahora, impresionantes dimensiones. En los dibujos a pluma y lápiz se precisan más las formas de las edificaciones, gigantescas en sus proporciones frente a la figura humana [01, 02], cabría preguntarse si Scharoun no recogía en sus imágenes lo que se estaba construyendo por los arquitectos estrella del régimen nacionalsocialista, la monumentalidad como símbolo de poder, la humanidad empujeada frente a éste. En alguna imagen podría llegar a establecer relación con un uso determinado, pero en la mayoría resultan indefinidos, la aparición de escaleras [03] que parecen no tener fin es una constante, muros envolventes [04], láminas de cubiertas suspendidas de pilares muy ligeros, casi como “palios” [05, 06], enormes graderíos [07, 08], grandes vidrieras [09, 10] a través de las cuales se contempla el exterior o se intuye a la muchedumbre que transita por el interior de lo edificado, superficies acristaladas que se asemejan a láminas de agua [11, 12] que recubren los edificios, edificios con grandes marquesinas moldeadas con formas curvas a modo de olas [13, 14], estudios de formas o sólo fantasías de épocas difíciles.

En algunos de los dibujos, la presencia de barcos [15, 16] resulta enigmática, o quizás representan la posibilidad de huida, Scharoun se había planteado en algún momento dejar Alemania pero, al parecer, su ignorancia del inglés fue un factor determinante para disuadirlo. En otros aparecen diagramas con estudios de la incidencia solar [17, 18, 19, 20, 21], como inciden los rayos sobre las superficies interiores y como se produce el reflejo según las formas que presenten éstas, un gran edificio-ola [22] recoge los rayos que se reflejan en el agua transmitiéndolos en el interior por su reflejo en el techo curvo, en otro son las grandes cristaleras las que permiten el tránsito de la luz solar que se difunde por el interior en una hábil conjunción de elementos construidos y vacíos.

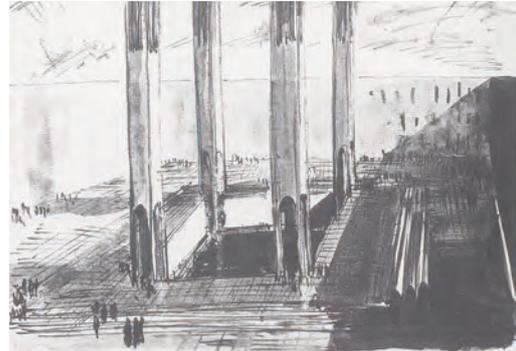
---

7 Citado en Johann F. Geist / Klaus Kürvers / Dieter Rausch, Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk, Akademie der Künste, Berlín 1993, p. 70. En el original: “Über Scharouns Arbeiten habe ich mich sehr gefreut, er entwickelt sich vorzüglich und es ist ganz erstaunlich, wie er bei den Gegenströmungen eine starke Linie gehelten hat”.

8 Citado en Eberhard Syring-Jörg C. Kirschenmann, *Hans Scharoun 1893-1972. Proscrito de la modernidad*, Taschen GmbH, Colonia 2004, p. 55.



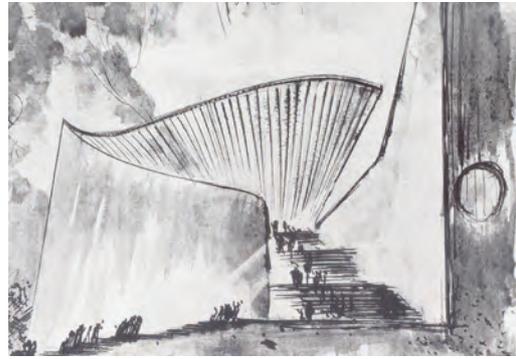
01. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF11, 1939/45.



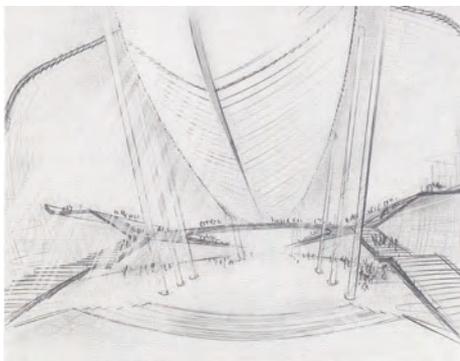
02. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF23, 1939/45.



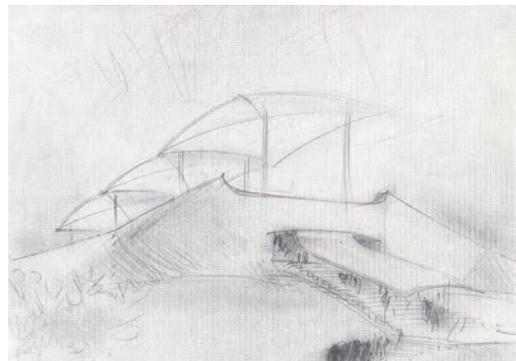
03. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF2, 1939/45.



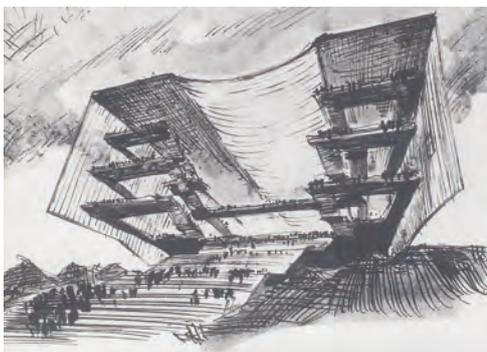
04. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF3, 1939/45.



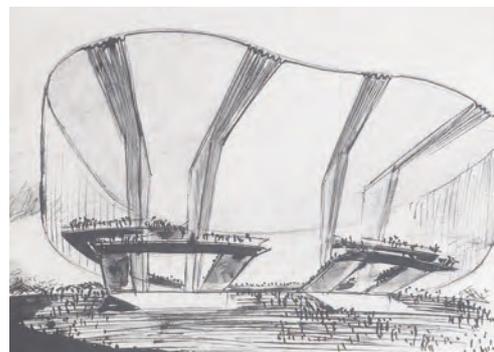
05. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB4, 1939/45.



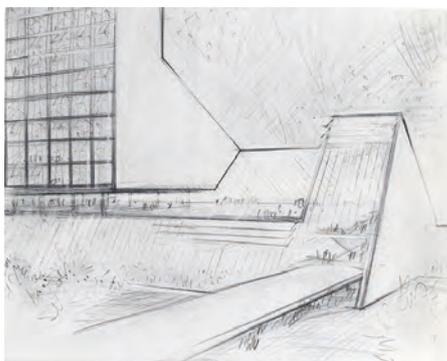
06. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB10, 1939/45.



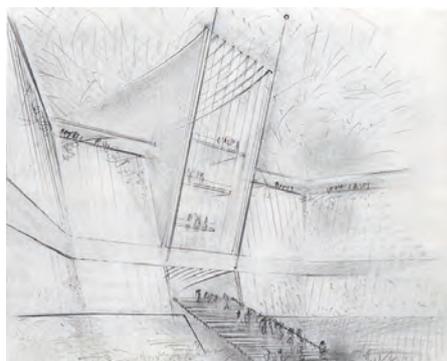
07. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF19, 1939/45.



08. Hans Scharoun, Dibujo a pluma, zF28, 1939/45.



09. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB56, 1939/45.



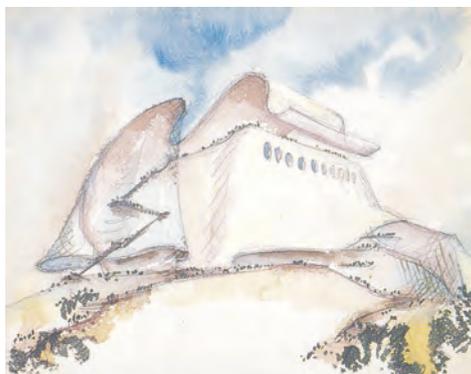
10. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB83, 1939/45.



11. Hans Scharoun, Acuarela, zA6, 1939/45.



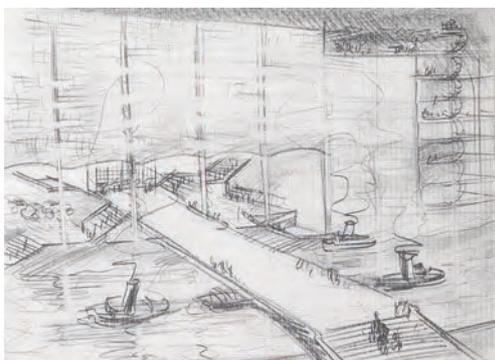
12. Hans Scharoun, Acuarela, zA113, 1939/45.



13. Hans Scharoun, Acuarela, zA12, 1939/45.



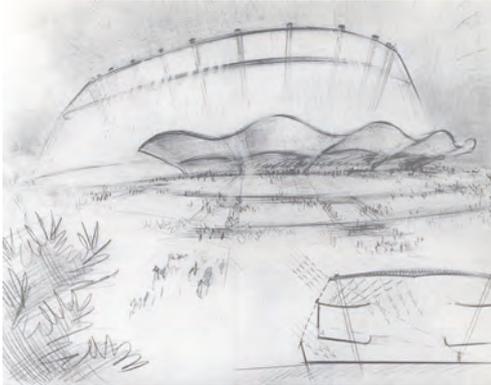
14. Hans Scharoun, Acuarela, zA30, 1939/45.



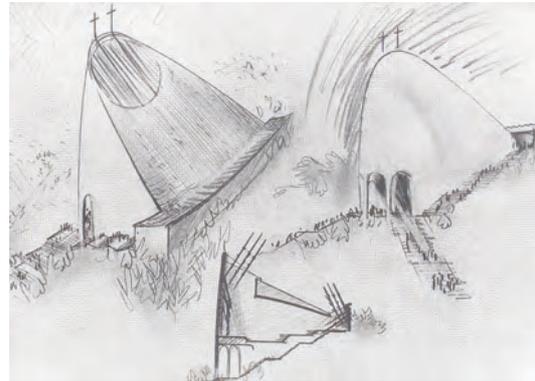
15. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB49, 1939/45.



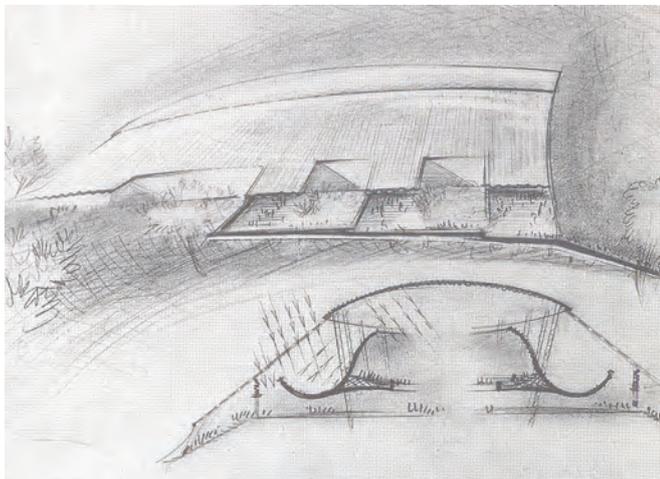
16. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB94, 1939/45.



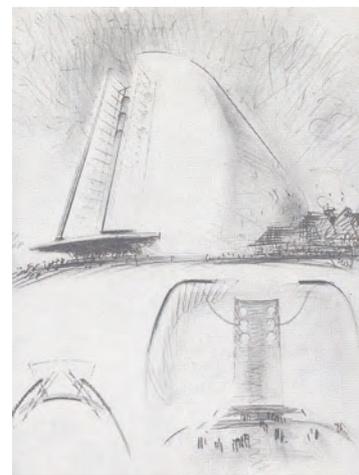
17. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB1, 1939/45.



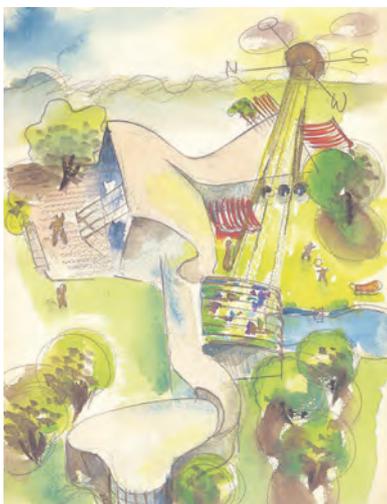
18. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB27, 1939/45.



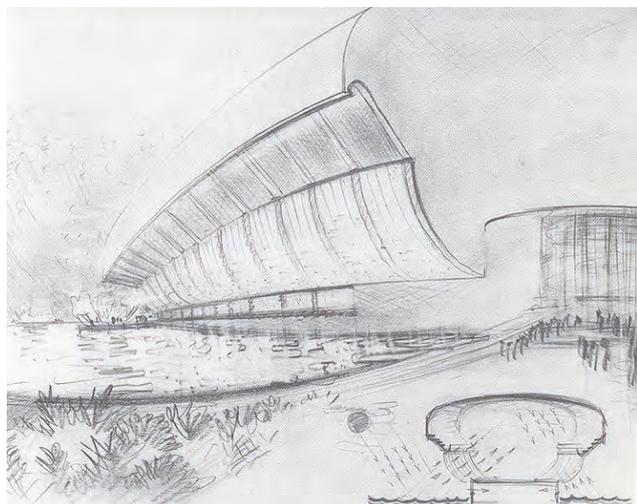
19. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB28, 1939/45.



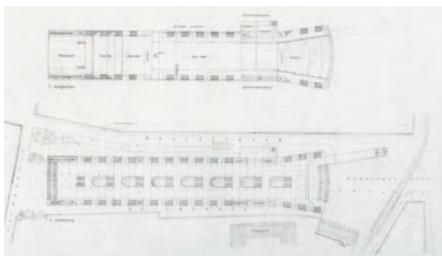
20. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB25, 1939/45.



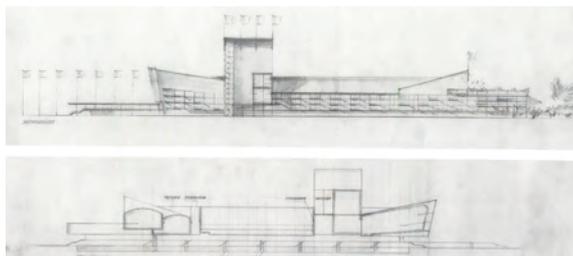
21. Hans Scharoun, Acuarela, zA3, 1939/45.



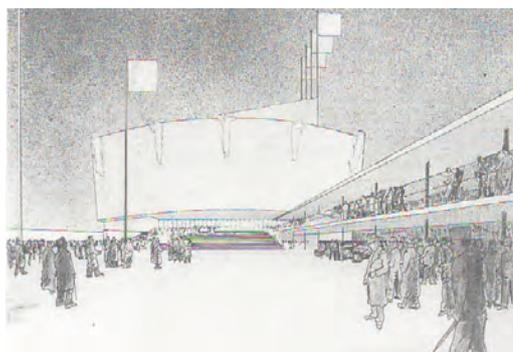
22. Hans Scharoun, Dibujo a lápiz, zB15, 1939/45.



23. Hans Scharoun, *Stadthalle, Rostock*, concurso de proyectos, plantas, 1934.



24. Hans Scharoun, *Stadthalle, Rostock*, concurso de proyectos, alzado y sección, 1934.



25. Hans Scharoun, *Stadthalle, Rostock*, concurso de proyectos, vista de la entrada principal, 1934.

La convocatoria de concursos abiertos de arquitectura, en los que Scharoun había cimentado su fama, aunque sus propuestas no se habían llevado a la práctica, se ven interrumpidos durante el período de poder nacionalsocialista, el del *Reichsbank*, celebrado a principios del año 1933, con propuestas de arquitectos de todas las tendencias, vanguardistas, moderados y conservadores, como Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Poelzig, Tessenow y otros, va a ser el último con resonancia pública. Aunque el proyecto ganador fue el de Mies, con una solución que “fue el comienzo de una transformación en su obra, de asimetría formal a la monumentalidad simétrica”, la intervención directa de Hitler hará que el premio se divida entre los primeros posicionados y que el encargo sea adjudicado a Heinrich Wolff, de la tendencia conservadora. Mies, sin embargo, será uno de los artistas que firmarán el *Aufruf der Kulturschaffenden* (*Proclama de los artistas creadores*) en apoyo al nazismo, en agosto de 1934, para, tres años más tarde, abandonar Alemania tras obtener el encargo de una vivienda en Estados Unidos por mediación de Philip Johnson. Durante el Tercer Reich, los concursos convocados, como el de la “Ciudad Universitaria” de Berlín, tienen como objetivo reclutar “arquitectos remodeladores” que estarán bajo las órdenes de Albert Speer, nombrado Inspector General de Edificación para la remodelación de Berlín, con estrechos vínculos con Hitler. Entre 1933 y 1934 Scharoun formulará sus propuestas para la *Remodelación del barrio Normalm* en Estocolmo y para una *Stadthalle* en Rostock, con una formalización de arquitectura marina [23, 24], un barco varado en planta, una pieza lineal con su proa, popa y puente de mando reflejados en los alzados; una popa que avanza en curva sobre la superficie de la plaza que la antecede [25] y sobre la que una galería con doble altura permite el acceso al edificio en dos niveles.

9 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993, p. 234.

Las obras desarrolladas por Scharoun hasta este momento, tanto las construidas como las que se habían quedado en proyecto, una gran mayoría, estaban ligadas a lo público, la llegada de los nazis al poder supone el cumplimiento de un código estricto por ellos redactado, si bien, lo que caracteriza la arquitectura del periodo nacionalsocialista es su indefinición a la hora de llevar a cabo unos planteamientos que, ideológicamente, estaban claros.

La formalización de esta arquitectura se adapta a las circunstancias y pareceres de sus más directos promotores, aunque los planteamientos dimanan de un estado fuertemente centralizado en cuya cúspide, Hitler, artista frustrado, aúna arte y política como un todo indivisible bajo la idea de que “el gran arte es producto de la grandeza nacional política”<sup>10</sup>, su pensamiento estaba ligado, en cierta manera, a las ideas expresionistas de la “obra de arte total” encarnada en la arquitectura como síntesis de todas las artes. Las ideas de Adolf Hitler eran “una amalgama de misticismo y espiritualismo *völkisch* que creció en la Alemania decimonónica y que en parte se debió al movimiento romántico y al desconcertante ritmo de la industrialización”<sup>11</sup>; ideas recogidas, también, por los expresionistas, de hecho, el propio Scharoun, en una carta de *La Cadena de Cristal*, dirá que “la voluntad ardiente» de los arquitectos «habría de llevar-entfervorizadamente a esa noche de la unificación bajo el impulso primitivo del Pueblo. Entonces, una vez más, la construcción tendrá los fundamentos en la sensualidad del Género Humano y el tejado en la toma del Más Allá”<sup>12</sup>. El *Volk*, pueblo, nación, y el *völkisch*, lo nacional, serán conceptos que aparecen recogidos tanto en el expresionismo como en el nacionalsocialismo. Pero nada más lejos de Scharoun la concordancia con el nacionalsocialismo, una época en la que “el hombre alemán ... Se entregó a un directivo que rechazó el Ser Humano y permitió el uso del hombre como un número y un producto. Este trato inhumano corresponde a la escala inhumana en todos los proyectos de construcción”<sup>13</sup>.

Los edificios directamente encargados por Hitler, primero a Paul Ludwig Troost y, posteriormente, a Albert Speer, a la muerte del primero, tenían una connotación claramente clásica derivada de la admiración del Führer por la arquitectura griega, si bien el estilo aparecía modernizado ya que estaba exento de cualquier tipo de floritura decorativa.

La *Haus der Deutschen Kunst (Casa del Arte Alemán)*, iniciada en 1933 e inaugurada en julio de 1937, de Troost, con su gran columnata, su entablamento y sus paramentos lisos, son fiel reflejo de esta idea de un “estilo neoclásico modernizado”. Esta *Casa del Arte* albergaría una

10 Bárbara Miller Lane, “Arquitectura nazi”, en VV.AA., *La arquitectura como símbolo del poder*, Tusquets Editor, Cuadernos Ínfimos 64, Barcelona 1975, p. 75.

11 Peter Watson, *Historia intelectual del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona 2010, p. 262.

12 Citado en Iain Boyd Whyte, “Berlín, 1 de maig de 1936”, en “Veus contemporànies, recopilat per John Willet, en VV.AA., *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, catàleg de exposició, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 27 febrero-5 mayo 1996. Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 1996, p. 47.

13 Scharoun, *Aufbau*, Heft 1, Berlin 1946, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, p. 101. En el original: “... der deutsche Mensch ... Er ergab sich einer Lenkung, die das Eigenmenschliche verwarf und den Einsatz des Menschen als Zahl und Produkt gestattete. Dieser unmenschlichen Behandlung entspricht der unmenschliche Masstab in allen Bauvorhaben ...”

exposición de arte alemán, la *Große Deutsche Kunstausstellung*, en contraposición al *Entartete Kunst*, *Arte degenerado*, muestra en cuya entrada se agolpan los visitantes [26] y donde las vanguardias artísticas eran vilipendiadas. En el discurso pronunciado con motivo de la inauguración de la *Casa del Arte Alemán*, Hitler dirá: “Aquellos que hablaban de Arte Nuevo en la Alemania de los últimos años se equivocaban a la hora de comprender la Nueva Edad de Alemania. Ya que no son los escritores, sino los combatientes, los que dan forma a una época nueva”<sup>14</sup>, para el Führer, no se trataba de cambiar el mundo mediante el arte, como propugnaban los expresionistas, sus palabras eran el aviso, que algunos se negaban a escuchar, de otro tipo de batalla que no se iba a librar, precisamente, en el campo artístico. La exposición de “Arte degenerado” se concibe como una muestra de agravio a los artistas que habían osado derribar los cánones clásicos y habían llamado a la puerta de otra forma de representación; algo más de medio millar de cuadros componían esta muestra resultado de la confiscación en distintos museos, y, entre ellos, se encontraban catorce obras de Kandinsky; en la llamada “sala Dadá” se podía ver, en una esquina [27], un mural realizado a partir del cuadro de Kandinsky *Mancha negra* (1921) [28] sobre el que estaban colgados dos de Kurt Schwitters, uno de Klee y dos portadas de la revista *Der Dadá* y, al lado, *Cuadro con dos manchas rojas* [29], que el pintor había realizado en 1916, y que también es conocido como *Zweierteil Rot (Dos clases diferentes de rojo)*, denominación con la que aparece en la exposición.

De las características megalómanas de la arquitectura nazi es buena muestra la planificación urbanística que realiza Albert Speer, para Berlín con la idea de convertirla en capital del Tercer Reich, la nueva “Germania”<sup>15</sup>; dos ejes que recorrerían la ciudad, uno de norte a sur y otro de esta a oeste, serían los elementos vertebradores, de ellos, el más significativo sería el primero [30], de grandes dimensiones, que albergaría en su márgenes los edificios institucionales, monumentales, siendo los elementos de referencia, en el punto septentrional, el *Kuppelbau*, edificio con cúpula que albergaría la Sala de las Asambleas, y en el meridional, el *Triumphbogen*, un monumental arco de triunfo, una idea clara de arquitectura como símbolo del poder.

La idea de “una arquitectura arraigada en «la sangre y la tierra» y adaptada al paisaje y a las costumbres regionales”<sup>16</sup> lleva a la realización de edificaciones con cubiertas a dos aguas, balcones y entramados de madera, reminiscencias de las arquitecturas alpinas. Los tejados a dos aguas eran el símbolo del rechazo a una cubierta plana por parte de los jefes nacionalsocialistas, reflejo para ellos de una cultura foránea y ligada a la República de Weimar.

---

14 Adolf Hitler, “Peroració del Discurs de la Gran Exposició d’Art Alemany, 1937, en VV.AA., *Art i poder. L’Europa dels dictadors, 1930-1945*, op. cit., p. 338.

15 Para una descripción detallada puede verse Wolfgang Schäche “De Berlín a «Germania». Arquitectura i planificació”, en *Ibidem*, pp. 326-329.

16 Bárbara Miller Lane, *op. cit.*, p. 80.



26. Entrada a la Exposición "Arte degenerado", Munich 1937.



27. Exposición "Arte degenerado", interior, Munich 1937.



28. Wassily Kandinsky, *Mancha negra*, 1921.



29. Wassily Kandinsky, *Cuadro con dos manchas rojas*, 1916.



30. Albert Speer, perspectiva del nuevo Berlín, eje norte-sur, 1941.

#### I.4.2 Viviendas unifamiliares: vida orgánica bajo piel tradicional

En lo que se refiere al tema de la vivienda, la época del *III Reich* se caracteriza por un intento, no logrado, de vuelta a la naturaleza, “la disolución de la metrópoli, a fin de lograr que nuestro pueblo se asiente de nuevo y reencuentre sus raíces en la tierra”<sup>17</sup>, en palabras de Gottfried Feder, *Reichsiedlungskommissar*. Ya en el primer año de la llegada de los nazis al poder, 1933, el gobierno de la ciudad de Stuttgart, dominado por el partido nacionalsocialista, lleva a cabo la colonia *Am Kochenhof*, iniciativa de 1927 del *Deutsche Werkbund*, nacido a principios de siglo y que sería disuelto en 1938, a pesar de haberse adaptado, totalmente, a la nueva ideología imperante. La *Kochenhofsiedlung* [31], próxima a la *Weissenhof*, consta de 25 viviendas construidas en madera con cubierta a dos aguas, en clara confrontación con la construida con criterios más vanguardistas. Esta política de vivienda unifamiliar con jardín recoge también la propuesta de las *Kleinsiedlungen*, llevada a cabo por el gobierno anterior, con un programa de vivienda mínima y con una formalización exterior totalmente tradicional.

Pero la *Siedlung* que contó con todos los beneplácitos del régimen y se utilizó como propaganda de la política de asentamientos nazi estaba situada en Munich, la colonia *Ramersdorf* que, convertida en exposición permanente, se encuadraba en un parque y constaba de 150 viviendas de generosas dimensiones.

En este período construye Hans Scharoun toda una serie de viviendas unifamiliares<sup>18</sup>, tipología edificatoria que había iniciado con su contribución a la *Weissenhofsiedlung*; la *casa Schminke* [32, 33, 34], en Löbau, Sajonia, es, quizás, la más conocida; construida para el empresario Fritz Schminke en las proximidades de su fábrica; Scharoun inicia su diseño en 1931, tras el silencio de Poelzig a la llamada del propietario. Este icono de la arquitectura se levanta en una parcela que cae hacia el norte abriéndose hacia las vistas, edificio con terrazas en voladizo de connotaciones náuticas, de espacios fluidos en su planta baja dedicada a la zona de día y más recoletos en la superior con toda la serie de dormitorios.

El diseño del jardín de la casa Schminke por parte de Hermann Matern le da la posibilidad a Scharoun de conocer al paisajista, al que le unirá, desde entonces, una gran amistad y la colaboración en varios trabajos y, que le encargará, también, el diseño de su propia vivienda. La *casa Matern* [35, 36], en Bornim cerca de Potsdam, presenta unas características bien distintas a la Schminke, de pequeñas dimensiones, que no impiden, sin embargo, una clara diferenciación de las funciones de los distintos espacios; los dormitorios se disponen, casi, como camarotes de barco, y es significativa en su formalización la pared curva sobre la que se apoya el sofá del salón, elemento característico de las viviendas de este período del arquitecto. Grandes ventanales establecen la conexión entre el interior y el exterior, aprovechando lo más posible el soleamiento. La casa recibe, en 1936, la aportación de otro artista conocido de Scharoun, Oskar Schlemmer, que realiza un mural en el comedor de la misma.

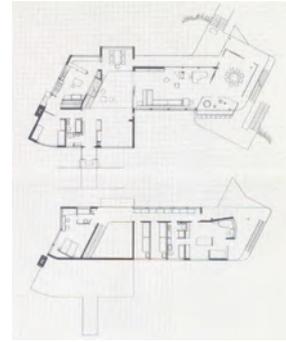
---

17 Citado *ibidem*, p. 98.

18 Rafael Guridi García, en su Tesis Doctoral, *Habitar la noche. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del Tercer Reich*, Universidad Politécnica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid 2008, realiza un estudio exhaustivo sobre las viviendas unifamiliares realizadas por Scharoun en este período. Consultada en [http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL\\_GURIDI\\_GARCIA\\_b.pdf](http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL_GURIDI_GARCIA_b.pdf)



31. Paul Schmithenner, *Kochenhofsiedlung*, Stuttgart, 1933/34.



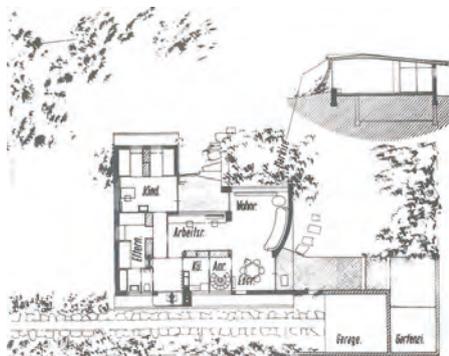
32. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Löbau, plantas, 1930/33.



33. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Löbau, vista exterior, 1930/33.



34. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Löbau, vista exterior, 1930/33.



35. Hans Scharoun, *Casa Mattern*, planta y sección, 1932/34.



36. Hans Scharoun, *Casa Mattern*, vista desde el jardín, 1932/34.

Adolf Behne dedicará sendos artículos a estas dos viviendas realizadas por Scharoun, con relación a la casa Schminke dirá: “Una casa sin dogmatismos, sin ambición de moda y sin filisteísmos, una casa, no sólo para estar bajo cobijo y habitar, sino para la vida, para la vida feliz, ...”<sup>19</sup>.

19 Adolf Behne, “Haus Schminke in Löbau”, en *Innen-Dekoration* n° 45, Darmstadt 1934, pp. 84-89. En el original: “Ein haus ohne Dogmatismus, ohne modischen Ehrgeiz und ohne Philistosität, ein Haus, nicht nur zum Untergebrachtsein und Wohnen, sondern zum Leben, zum glücklichen Leben, ...”

Las viviendas unifamiliares, una tipología en la que Scharoun no se había prodigado anteriormente, se sucederán en estos años, cada una con sus singularidades, pero la mayoría de ellas bajo unas premisas que desarrollaban las ideas de su amigo Hugo Häring. Hans Scharoun y Hugo Häring, los grandes olvidados de la historia de la arquitectura del siglo XX, que siguió el camino trazado por el “movimiento moderno” silenciando otras voces, amigos a pesar de la diferencia de edad, Häring<sup>20</sup> era once años mayor que Scharoun.

Häring era respetado por sus artículos sobre arquitectura, uno de ellos “wege zur form”, publicado en *Die Form*, en 1925, tendrá amplia repercusión; Häring será, junto con Scharoun y los hermanos Hans y Wasili Luckhardt, de los pocos arquitectos alemanes vinculados a la arquitectura moderna que permanecerá en Alemania en los años del régimen nacionalsocialista y donde quedan, realmente, plasmadas sus ideas sobre generación de la forma es en sus proyectos de viviendas unifamiliares, sus escritos<sup>21</sup> recogerán esas ideas. En “wege zur form” comienza estableciendo las dos direcciones que, según él, mueven al hombre en el momento de la creación según se quiera “responder a un objetivo” o “dar forma a una expresión”, siendo “las formas que responden a una necesidad objetiva (...) en todo el mundo y siempre las mismas”, mientras que “las formas expresivas están ligadas, (...), al carácter y al conocimiento; por lo tanto, al tiempo y al lugar”<sup>22</sup>, a partir de aquí contrapone la configuración geométrica a la configuración orgánica, surgiendo ésta por la misma vía que la naturaleza, llegando a la forma de las cosas a partir de la indagación en las mismas, no conformarlas desde el exterior sino desde el interior. La razón de ser del edificio vendrá dada por su espacio interior.

Su gran lucha estaba en transmitir sus ideas sobre la generación de la forma y reivindicar la “forma orgánica” como aquella a través de la cual deberían desarrollarse los edificios de manera natural. En su contraposición de la forma geométrica, abstracta, con la orgánica, establece la relación de la primera con la cultura mediterránea, a la que aplica el término *Architektur*, y la segunda con la nórdica, la *Baukunst*, donde prima la función.

Häring consideraba que el “ser de las cosas”, la búsqueda de la esencia de las mismas, debería generar la forma, dejando atrás las formas geométricas; el camino de Kandinsky había ido en sentido opuesto, la búsqueda de la “esencia interior” le había conducido a la abstracción, alejándolo del objeto y llevándolo a las formas geométricas y, más tarde, a las formas zoomórficas.

---

20 Hugo Häring había nacido, en 1882, en Biberach, población situada al suroeste de Stuttgart, ciudad en la que realizara los estudios de Arquitectura, siendo discípulo de Theodor Fischer; al finalizarlos trabajará en Dresde, Hamburgo y Allenstein, interrumpiendo su labor profesional durante los años de la guerra. En 1921 se trasladará a Berlín, donde comparte estudio con Mies van der Rohe; miembro del *Novembergruppe*, fundador de *Zehnerring*, que devendrá en *Der Ring*, nombrado secretario de esta agrupación, será, junto con May, delegado de los arquitectos alemanes en los primeros encuentros *CIAM*, donde mantendrá un agrio debate con Le Corbusier a tenor de sus distintos posicionamientos dentro de las ideas arquitectónicas que allí se dilucidaban.

21 Varios de los artículos publicados por el arquitecto aparecen recogidos en, Jürgen Joedicke (Hrsg), *das andere bauen. Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1982.

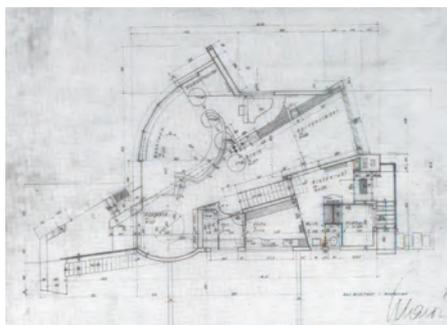
22 Hugo Häring, “Acercamientos a la forma, 1925”, en Antonio Pizza-Maurici Pla, *op. cit.*, p. 199.

Las primeras viviendas de Scharoun, las que diseña en su etapa de Breslau, se rigen por la geometría, aunque introduce elementos expresivos, pero, poco a poco, estos van ganando terreno y la conformación surge del espacio interior, de la forma de vivir, de relacionarse, de las personas que las habitarán; los alzados, las fachadas, parecen conformarse a posteriori, por eso parece no importar lo que las leyes prescriben respecto a la imagen exterior, esta puede ser manipulada para contentar al legislador sin que el espacio interior sufra las consecuencias. No se estaría en el caso de una arquitectura realmente “orgánica” en el sentido haringniano, el exterior no es consecuencia del interior, pero si de una obra que permite seguir construyendo y subsistiendo.

A la *casa Mattern* seguirán las construcciones de las casas *Noack* y *Benkhof*, ambas en Nedlitz, cerca de Potsdam; a continuación llevará a cabo la casa *Baensch* [37], en Berlín-Spandau, donde abandona, prácticamente, todo regularidad ortogonal para dejar que los espacios se abran en abanico. A pesar de su aparente apertura, los espacios se jerarquizan de forma convencional, estableciéndose una clara diferenciación entre el área de servicio y la zona de vida familiar, situando lo más privado, los dormitorios, en la planta superior. Se optimiza el espacio ya que la distribución permite la inexistencia, prácticamente, de pasillos. Se trata de una vivienda muy abierta donde la relación entre el interior y el exterior es muy fluida, abriéndose al jardín, con diseño de Mattern, y al paisaje circundante. Las fachadas [38, 39] que se pueden ver desde el vial de acceso son contenidas, pero Scharoun, que había presentado ante la comisión evaluadora un proyecto que luego modificará en obra, se ve amonestado y su cliente será expulsado del partido nazi; trabaja con el tamaño de los huecos, diferenciándolos según la estancia a que corresponden; estructura los volúmenes que se articulan con piezas como la chimenea, potente elemento vertical que establece diferenciación entre los vuelos de cubiertas, amplios en uno de los lados y menor en el otro. La fachada al jardín [40] pierde toda contención y se presenta en un juego de espacios abiertos, terraza redondeada en la planta superior, escaleras lineales que acceden a ella y pilares inclinados que sujetan el amplio vuelo de la cubierta

Al mismo tiempo que la casa Baensch, realiza, para su amigo de la juventud y cuñado, Hans Helmut *Hoffmeyer*, una vivienda en Bremerhaven [41, 42]; condicionada por la forma de la parcela y la normativa existente, un primer cuerpo, estricto en su geometría, se divisa desde la calle, con las escaleras de acceso a la vivienda y la entrada al garaje. Ya dentro de la vivienda se establece un juego de niveles en el estar que, en su zona inferior, se abre al jardín y donde se sitúa el sillón curvo que permite disfrutar de las vistas exteriores a través de un gran ventanal, también curvo. En el área dedicada a los niños vuelven a aparecer los “camarotes” de dormir que se abren a un espacio común de juegos y estudio. De nuevo, las líneas curvas se reservan para la imagen desde el jardín, territorio privado hacia el que la casa se abre en múltiples huecos de generosas dimensiones.

Adaptando el exterior a las condiciones formales dictados por la legislación vigente, en el interior de las viviendas trabajará los espacios considerando, uso, función y relación. La *casa Pflaum* [43], cuyo jardín será diseñado por Hermann Mattern, es, aparentemente, una pequeña casita con un gran ventanal en el estar y un cuerpo curvo que se inserta en la terraza exterior, pero esta visión es ficticia pues, situada en un terreno abrupto, por debajo de ese nivel se desarrollan dos plantas más, una dedicada a los dormitorios, desde donde se accede propiamente a la vivienda, y una inferior con las instalaciones y el garaje.



37. Hans Scharoun, *Casa Baensch*, Berlín-Spandau, planta, 1934/35.



38. Hans Scharoun, *Casa Baensch*, Berlín-Spandau, vista exterior hacia la calle, 1934/35.



39. Hans Scharoun, *Casa Baensch*, Berlín-Spandau, vista exterior hacia la calle, 1934/35.



40. Hans Scharoun, *Casa Baensch*, Berlín-Spandau, vista exterior hacia el jardín, 1934/35.



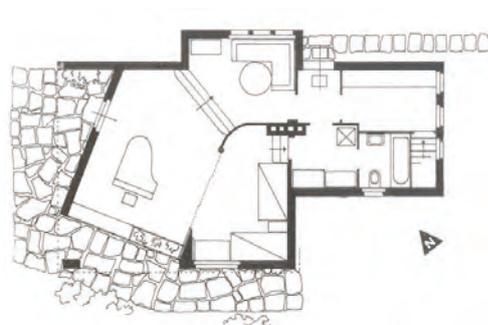
41. Hans Scharoun, *Casa Hoffmeyer*, Bremerhaven, vista del exterior hacia la calle, 1935.



42. Hans Scharoun, *Casa Hoffmeyer*, Bremerhaven, vista del exterior hacia el jardín, 1935.



43. Hans Scharoun, *Casa Pfau*, Falkensee, cerca de Berlín, 1935/36.



44. Hans Scharoun, *Casa Strauss*, Berlín-Dahlem, planta, 1936/37.



45. Hans Scharoun, *Casa Oskar Moll*, Berlín-Grünewald, vista exterior desde el jardín, 1936/37.

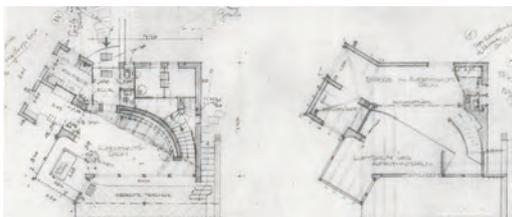


46. Hans Scharoun, *Casa Oskar Moll*, Berlín-Grünewald, vista exterior con el ventanal del estudio, 1936/37.

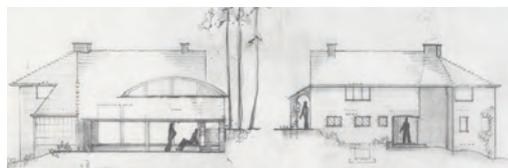
En el año 1937 se finalizan tres viviendas diseñadas por Scharoun, las casas *Wenzeck* y *Strauss*, en Berlín-Frohnau y Berlín-Dahlem, respectivamente, y la casa *Moll*; la casa para el pianista Johannes Strauss [44] es una pequeña construcción, realizada en consonancia con las posibilidades presupuestarias de sus dueños en aquel momento, donde destaca como pieza significativa la sala de música, que se gira en relación con los ejes que dictan el resto de las dependencias de la vivienda, y en la que se consigue una mayor altura al situarla tres peldaños por debajo del piso, esta sala dispone de un frente acristalado, abierto al jardín, con un pequeño invernadero; el dormitorio conforma un espacio único con ella, ya que está separado, simplemente, por un sistema de cortinas correderas; la pequeña sala comedor es un recinto solamente separado de la sala de música por la diferencia de nivel; cocina, baño y un oficio constituyen el resto de las estancias de esta pequeña vivienda en la que el arquitecto realiza una labor de encaje de todas las piezas para que, pese a su pequeña dimensión, resulte acogedora, a la vez que funcional, para sus moradores. La casa para *Oskar Moll* [45, 46], el que había sido director de la Escuela de Breslau y del que Scharoun había dicho que representaba, entre los profesores de la misma, la congruencia en el color y que bajo su dirección la escuela había alcanzado su momento álgido<sup>23</sup>, es una vivienda, situada en Berlín-Grünewald, cerca del lago, en la que se integra, también, el taller del artista, pero, por su ubicación dentro de la misma, no interfiere con la vida normal familiar. El propio Scharoun<sup>24</sup> hará referencia a esta vivienda en una conferencia que pronuncia, en 1950, en la Universidad Técnica de Berlín, haciendo mención de las difíciles circunstancias en que se había llevado a cabo, al estar realizada en la época nazi, y estableciendo la ubicación, el lugar, como condicionante específico en su formalización, con el giro que se introduce en la planta, y las exigencias, no sólo técnicas, sino también residenciales, lo que obliga a establecer la relación entre los diferentes espacios. Hace hincapié en que el abandono del ángulo recto y del diseño libre no es un acto arbitrario sino que está condicionado por el paisaje y el impulso humano.

23 Véase, VV.AA., *Poelzig, Endell y Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin 1965, p. 7.

24 Scharoun, 22.6.1950, de una conferencia en la Universidad Técnica de Berlín, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Schriftenreihe der Akademie der Künste*, Band 10, Berlin 1993, pp. 116-119.



47. Hans Scharoun, *Casa Ferdinand Möller*, Zermützelsee, plantas, 1937/39.



48. Hans Scharoun, *Casa Ferdinand Möller*, Zermützelsee, alzados, 1937/39.



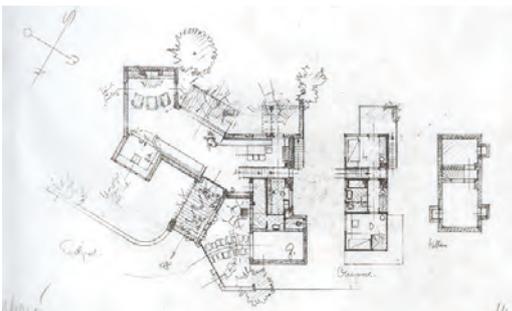
49. Hans Scharoun, *Casa Ferdinand Möller*, Zermützelsee, fachada al jardín, 1937/39.



50. Hans Scharoun, *Casa Scharf*, Berlín-Schmargendorf, vestíbulo, 1936/38.



51. Hans Scharoun, *Casa Scharf*, Berlín-Schmargendorf, vista exterior, 1936/38.



52. Hans Scharoun, *Casa Krüger*, Berlín-Nikolassee, reforma, plantas, 1938.



53. Hans Scharoun, *Casa Bonk*, Bornim, cerca de Potsdam, 1938/39.

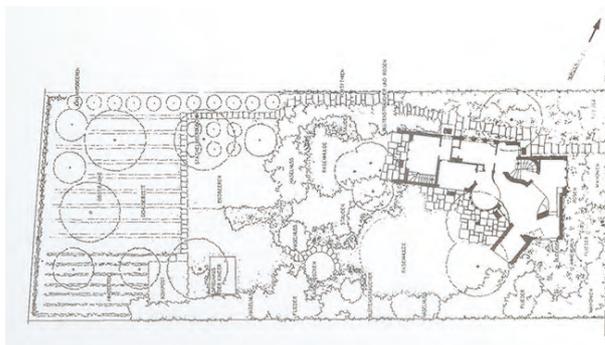
En la misma conferencia mencionará la casa del galerista Ferdinand *Möller* [47, 48], construida en Zermützelsee, cerca de Altruppin, en la que también el paisaje tiene una incidencia decisiva y donde también aparece el giro, derivado de los mismos condicionantes que en la casa Moll. Scharoun, recordando a su viejo amigo dice: “La casa era entonces, en el sentido de Hugo Häring, como un cuerpo vivo, ...”<sup>25</sup>. También aquí, el estricto volumen del alzado hacia el acceso se verá desbordado en la formalización de la fachada hacia el jardín [49] y el paisaje, la cubierta cae, rotunda, desde su coronación hasta la terraza de la planta baja, sólo interrumpida por la buhardilla que se alza sobre el faldón con su forma curva, abierta, igualmente, al horizonte.

Scharoun estará en este período en permanente contacto con su amigo Häring, quién, en 1936, se hará cargo de la gestión de la escuela Reimann, situada en Berlín-Schöneberg, cambiándole el nombre por Escuela Privada de Diseño “Arte y Trabajo”, y entre cuyos profesores figurarán Oskar Moll, Georg Muche y Joost Schmidt, provenientes de la *Bauhaus* y de la escuela de Breslau, y, mientras tanto, seguirá con el diseño de viviendas unifamiliares que se han convertido, en estos años de régimen totalitario, en la fuente principal de ingresos que le permiten subsistir. Realiza una *vivienda para Margarete Scharf*, hija del coleccionista de arte Otto Gerstenberg y del que había heredado parte de su colección, Scharoun diseña un amplio vestíbulo [50], a doble altura, pensado para poder exponer algunas de las piezas, la amplitud de este espacio no parece tener nada que ver con la imagen exterior de la edificación, con un aspecto totalmente tradicional, donde la cubierta se organiza, en su frente, mediante cuerpos a dos aguas que interseccionan con el faldón principal [51]; la vivienda se estructura con diferencias de nivel entre la zona norte, que da a la calle, y la zona sur, al jardín, jugando con la fluidez de espacios en esta ala, singularizando la sala de estar con una disposición girada respecto a la dirección general de los demás espacios y conectándola, directamente, con una terraza jardín, este último diseñado por otro amigo, Hermann Mattern, asiduo colaborador en estas tareas. Una vez más, el arquitecto trabaja con dos almas, la exterior, que sigue las directrices fijadas por la normativa y la interior que se adapta a la vida de la gente, la vida orgánica. La *casa Scharf*, cuyo proyecto se inicia en 1936 se verá terminada en 1938, año en el que Scharoun reformará la *vivienda Krüger* [52], en Berlín-Nikolassee, en la que los espacios de estar, estudio y comedor conforman un continuo fluido de vida que no se detiene.

Para Emil *Bonk*, realiza una pequeña vivienda en Bornim [53], cerca de Potsdam, cuya construcción finaliza en 1939; se trata de una edificación de una sola planta y bajo cubierta, de pendientes inclinadas sobre las que se levantan, en un juego de ondulación de las tejas, dos buhardillas que permiten la iluminación y ventilación de las estancias situadas a ese nivel; en el frente al jardín, en la planta baja, el salón, con el sillón característico, y con una fachada que se curva hacia el exterior para recoger el pequeño invernadero, se une con la zona de comedor que se abre tanto al oeste como al norte, hacía donde coloca una ventana en ojo de buey, otro de los invariantes del arquitecto; antecede al salón un porche cuya cubierta se apoya en potentes pilares de piedra. La vista del exterior de la vivienda rememora las construcciones de los cuentos infantiles, tanto por su tamaño como por los distintos elementos que la configuran.

---

25 *Ibidem*, p. 119. En el original: “Das Haus wurde sodann im Sinne Hugo Häring als ein Wohnleib, ...”



54. Hans Scharoun, *Casa Mohrmann*, Berlín-Lichtenrade, planta de parcela, 1938/39.



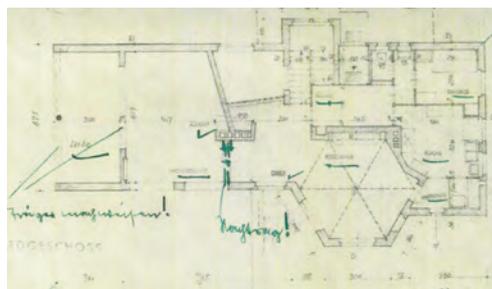
55. Hans Scharoun, *Casa Mohrmann*, Berlín-Lichtenrade, vista desde la calle, 1938/39.



56. Hans Scharoun, *Casa Mohrmann*, Berlín-Lichtenrade, vista desde el jardín, 1938/39.



57. Hans Scharoun, *Casa Endell*, Berlín-Wannsee, vista desde el jardín, 1939/40.



58. Hans Scharoun, *Casa Weigand*, Borgsdorf, planta, 1942.

Condicionadas por todo tipo de carencias, las viviendas de estos últimos años de la década de los treinta serán de pequeñas dimensiones. En Berlín-Lichtenrade realizará, entre 1938 y 1939, la *casa Mohrmann* [54, 55, 56], para su cuñada Käthe, otro diseño en que puede considerarse que Scharoun aplicó la teoría de la construcción orgánica de su amigo Häring, el estar es un espacio fluido en el que aparecen toda una serie de zonas con funciones diversas, todas ellas presentan comunicación con el exterior a través de cristalerías, el área del comedor, con su forma circular sobresale hacia el exterior. Por fuera es, aparentemente, una casita con sus cubiertas inclinadas y donde se combinan los muros enfoscados con algunos de ladrillo dejado visto, nada en ella hace intuir los ricos espacios que se desarrollan en el interior.

En Berlín-Wannsee realizará, entre 1939 y 1940, la casa para Fritz *Endell* [57]; Scharoun dispone la construcción al fondo de la parcela para aprovechar el soleamiento del sur, donde se sitúa el acceso desde la calle, anteponiéndose a la vivienda el jardín diseñado por Mattern, con un camino empedrado que permite la circulación de vehículos hasta el garaje y visualiza el trayecto hacia la entrada de la propia vivienda, situada en el punto de confluencia de los dos elementos que aparecen claramente diferenciados en su composición, el cuerpo de servicios y el área de estar, con el cuerpo a doble altura donde se sitúan los dormitorios. El arquitecto juega con los volúmenes logrando independizar el porche de estar de la zona de acceso.

La casa para Anne-Marie y Fritz *Weigand* [58], situada cerca de Berlín, en Borgsdorf, se presenta, desde el exterior, como una construcción totalmente tradicional en la que el único elemento que puede resultar algo discordante es el cuerpo hexagonal que sobresale de una de sus fachadas, en donde superficies enfoscadas, ladrillo y piedra se combinan para conformar un conjunto unitario que no deja traslucir la conexión existente entre los distintos espacios interiores de la zona de día.

Scharoun diseñará, durante estos años de incertidumbres y de miedo, otras viviendas unifamiliares que quedarán sobre el papel, viviendas que, como las construidas, tratarán de servir a la vida de sus moradores pero sin dejar de establecer un diálogo con el entorno en que se ubican, conjugando todo ello con los condicionantes que se establecen para su imagen exterior.

Hay ciertos elementos que, con variada formalización, se encuentran siempre presentes en las viviendas unifamiliares de Hans Scharoun: la colocación estratégica del sillón en la zona de estar que, al mismo tiempo que sirve de lugar de descanso o de reunión, permite el disfrute del espacio exterior, ya sea simplemente el jardín particular o el inmenso paisaje que puede divisarse desde la parcela; el lugar de trabajo, en general, una zona próxima al estar, con buena iluminación y con contacto visual con el exterior; el invernadero o jardín de invierno, que introduce e integra la naturaleza en el espacio interior; la escalera como pieza que articula las áreas de servicio y la de utilización familiar, sirviendo el comedor, en muchas ocasiones, como pieza de transición entre ambas; la posición de la escalera y la zona infantil, donde el área de dormir se reduce considerablemente permitiendo la creación de un espacio común de juegos y estudio. Scharoun consiguió en sus viviendas una gran diversidad y riqueza espacial sin necesidad de “incluir decoraciones ni ornamentos, pero empleando medios morfogenéticos”<sup>26</sup>.

#### **I.4.3 Edificios de viviendas: una arquitectura silenciada**

Paralelamente a esta serie de viviendas unifamiliares, Scharoun construirá, también, edificios de viviendas, que, por parte de algunos autores, o quizás, también, por el propio arquitecto, han querido ser silenciados por lo que pudieran servir de base para la consideración de poder ser tachado de colaboracionista con el régimen. La realidad es que, en estos años, era imposible utilizar el título de arquitecto sin ser miembro de la *Reichskammer des Bildenden*

---

26 Javier Climent Ortiz. *Expresionismo. Lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2011, p. 155.

*Küntse*, y de hecho, en el plano del *Desarrollo para Leipzig-Liebertwolkwitz*, se puede ver en la parte inferior derecha la leyenda “Professor Hans Scharoun / Mitglied der Reichskammer / des Bildenden Künste / Berlin W 50 / Passauer Strasse / 24 77 75”, prueba evidente de su pertenencia a la agrupación, a la cual se había adherido en diciembre de 1933, con el número de afiliado A.3385, siendo avalado en su solicitud por Peter Behrens y por el profesor Schneckenberg, para el que Scharoun había trabajado en su etapa de estudiante. El *Desarrollo para Leipzig-Liebertwolkwitz* [59] formaba parte de los proyectos que desarrolla, en asociación con el arquitecto Fritz-Willy Kiesshauer, durante los años 1940 y 1941, para la planificación de áreas residenciales, tipos de viviendas y apartamentos dentro del programa “Neue Heimat” (“Nueva Patria”), para la construcción de colonias y bloques residenciales colectivos para el *Deutschen Arbeitsfront* (DAF) (*Frente del Trabajo Alemán*) en Sajonia.

Entre 1933 y 1940 realiza Scharoun una serie de *Siedlungen* y de complejos residenciales en Berlín y en Bremerhaven. Anteriormente a la llegada de los nazis al poder, había construido en Zweibrücker Straße 1 [60], Berlín-Spandau, con Adolf Rading, un complejo residencial en el que se encuentran algunas características específicas de sus edificaciones, las ventanas horizontales ritmadas en el núcleo de escaleras y los guños en las esquinas, en este caso el balcón que se quiebra ligeramente para resaltar el final del edificio; la fachada, lisa, juega con los volúmenes volados de los balcones.

Las directrices fijadas por la política nacionalsocialista con respecto a las construcciones hacen variar substancialmente el aspecto de éstas. La diferencia se presenta de forma clara si se compara el edificio citado anteriormente con el construido en Zweibrücker Straße 2 [61], en el año 1934, aquí se puede ver que la cubierta plana ha sido sustituida por una en pendiente con voladizos, el núcleo de escaleras se significa avanzando sobre el plano de fachada y las ventanas, rectangulares, pero con predominio de la vertical, dividen el acristalamiento en varios paños, los principios funcionalistas tratando de recoger la mayor entrada de luz posible se ven coartados por una vuelta a la utilización de elementos clásicos.

Estas actuaciones las completará con la finalizada en 1940 en Falkenseer Chaussee [62], cuya cabecera a dicha avenida serán bloques estrictos en su configuración formal, con cubiertas inclinadas y en los que se permite la introducción de balcones enrasados en fachada así como ventanas redondas en algunas esquinas, a modo de “ojos de buey”, imposible olvidar sus primeros años al lado del mar.

Para los oficiales de la marina realizará un complejo residencial en Bremerhaven, en Kaiserstraße 54-68 (1936-1938) [63], con una concepción totalmente clásica según los parámetros de la legislación vigente en el momento, aunque tratando de introducir pequeños guños en los remates volumétricos de las esquinas, los edificios serán construidos por la firma Hoffmeyer & Huss de su familia política. Estaba claro que, habiéndose decidido por el “exilio interior”, su posibilidad de subsistencia pasaba por plegarse a los dictados del régimen.

Con la misma factura, también en Bremerhaven, realizará dos bloques de viviendas en la Bürgermeister-Smidt-Straße [64], entre 1936 y 1940; y, en la misma ciudad, construirá una hilera de viviendas en la Elbestraße [65], donde resaltan las cubiertas inclinadas con grandes vuelos a la manera de toldos para proteger del sol.



59. Hans Scharoun / Fritz-Willy Kiesshauer, *Desarrollo para Leipzig-Liebertwolkwitz*, 1940/41.



60. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Zweibrücker Straße 1*, Berlín-Spandau, con Adolf Rading, 1930-1932.



61. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Zweibrücker Straße 2*, Berlín-Spandau, 1934.



62. Scharoun, *Edificios de viviendas*, Falkenseer Chaussee, Berlín - Spandau, 1933/1940.



63. Scharoun, *Edificios de viviendas*, Kaiserstraße 54-68, Bremerhaven, 1936/1938.



64. Scharoun, *Edificios de viviendas*, Bürgermeister-Smidt-Straße, Bremerhaven, 1936/1940.



65. Scharoun, *Viviendas en hilera*, Elbestraße, Bremerhaven, 1937.



66. Scharoun, *Siedlung "Im Hottengrund"*,  
Berlín-Kladow, 1935/36.



67. Scharoun, *Siedlung "Im Eichengrund"*,  
Berlín-Reinickendorf, 1936/38.

Dentro de las políticas nacionalsocialistas de “arraigo del trabajador a la tierra” pueden considerarse las edificaciones que realiza en la Siedlung “Im Hottengrund” (1935-1936) [66], en Berlín-Kladow, al igual que en “Im Eichengrund” (1936-1938) [67], en Berlín-Reinickendorf, para los oficiales de la Lufwaffen, ambas con una formalización muy similar, si bien la primera conserva rasgos de carácter más moderno que la segunda, que se encuadra dentro de un lenguaje mucho más clásico; el arquitecto juega con el volumen en las fachadas con la creación de terrazas, en las que introduce antepechos de madera y paños de ladrillo cara vista.

El vacío intelectual que se produjo en Alemania, aún cuando los “exiliados interiores” trataron de mantener una vida cultural activa en la medida de lo posible, fue enorme, las revistas que habían alentado y propagado el pensamiento moderno en la época de Weimar fueron clausuradas, muchos intelectuales callan y se acogen a sus raíces arias como forma de supervivencia, otros se adhieren abiertamente al régimen y otros sufren las consecuencias de un pensamiento crítico en una nación donde no cabe el intercambio de opiniones. Los artistas estaban a la cabecera de aquellos a los que Hitler tenía en el punto de mira, una inquina que no aparece en 1933 con su llegada al poder, sino que estaba ya escrita en el programa del partido que se había redactado en 1920, no se puede olvidar que los nacionalsocialistas habían querido asaltar el poder en esos años, pero, no habiendo calculado bien sus fuerzas, algunos cabecillas, entre ellos el propio Hitler, habían acabado encarcelados. Como forma de mantenerlos controlados, “todos y cada uno de los artistas estaban obligados a afiliarse a uno de los cuerpos profesionales patrocinados por el gobierno”<sup>27</sup>, estando sometidas las exposiciones a la aprobación previa por parte del mismo. A muchos artistas, como Otto Dix, Max Pechstein, Kirchner o Max Beckmann, que empezaron protestando contra el régimen a través de sus obras, no les quedó otro camino que el del exilio.

Pero no sólo fueron perseguidos los artistas, los científicos no corrieron mejor suerte y figuras destacadas como Albert Einstein se verían también en la tesitura de abandonar el país; lo mismo harían los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt, el filósofo Theodor Adorno, Max Horkheimer, filósofo y sociólogo, Erich Fromm, Herbert Marcuse, los miembros

---

27 Peter Watson, *Historia intelectual del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona 2002, p. 325.

del Círculo de Viena, como Rudolf Carnap, y tantos otros. La filósofa Hannah Arendt sufrió doblemente, no sólo por tener que irse de Alemania, tras sufrir prisión, sino también por haberse visto abandonada a su suerte por su admirado maestro, Martin Heidegger, que se declaró abiertamente antisemita y admirador de Hitler.

Aunque desde el acceso al poder el régimen se había mantenido inflexible en la adopción de sus políticas, el ambiente se recrudece a partir del otoño de 1938 cuando la Wehrmacht invade los Sudetes, región de habla alemana perteneciente a Checoslovaquia, porque las anexiones de naciones limítrofes se convierte en el eje de las políticas del Führer, lo que desencadenará la Segunda Guerra Mundial. Polonia, Austria, Dinamarca, Noruega, Holanda, Luxemburgo, Francia, todas van cayendo bajo el dominio del Tercer Reich. En el verano de 1940 comenzarán los ataques de la Royal Air Force sobre Berlín, recíprocamente, Londres será bombardeada por la aviación alemana. Yugoslavia, Grecia, y, hasta territorio africano, será codiciado e invadido por tropas alemanas. La ofensiva soviética no se hace esperar y, cuando Japón ataca Pearl Harbour, la conflagración se hace ya mundial; los Estados Unidos, que habían querido mantenerse neutrales, Europa parecía quedarles muy lejos, se meterán de lleno en la contienda.

El endurecimiento del régimen, alentado por las conquistas, era patente, se trataba de cubrirlo todo con el tupido velo del nacionalsocialismo, pero, la entrada en la guerra de los Estados Unidos supuso un revulsivo y Alemania, situada entre dos frentes, el soviético y el establecido por los americanos e ingleses, ayudados por la Resistencia existente en el interior de los países invadidos, librará una última y larga batalla hasta su capitulación en mayo de 1945.

En 1941, cuando las fuerzas de Estados Unidos todavía no se habían unido a la lucha, y las autoridades alemanas conservaban intacta su fe en ganar la guerra, la “Academia Alemana de Vivienda” cambiará su nombre por el de “Centro de Investigación del Comisario del Reich para la vivienda social con el fin de lograr el máximo rendimiento en la vivienda y los asentamientos humanos”, toda una declaración de intenciones para quien quisiera entenderlo. Ese mismo año, en Milán, aparecerá el libro de Alberto Sartoris, “Los elementos de la arquitectura funcional”, en el que se publican las construcciones de Scharoun para el barrio Siemensstadt, el edificio de apartamentos para solteros y parejas de la exposición del Werkbund en Breslau y la casa Schminke en Löbau.

Durante la Segunda Guerra Mundial Scharoun mantiene su actividad profesional, en algún momento centrada en la realización de proyectos y en otros con la construcción de bloques de viviendas, ciñéndose a la normativa fijada por el régimen nacionalsocialista, y viviendas unifamiliares en las que, bajo una apariencia vernácula, se esconde un interior más libre. Solamente el año 1945 estará vacío de actividad, los hechos que acontecían en su entorno se imponían con toda su crueldad, pero, una vez terminada la contienda, iniciará el período más importante e interesante de su vida profesional

#### I.4.4 Cuando París no era una fiesta

Cuando Kandinsky se traslada a Francia, en enero de 1934, y se establece en Neuilly-sur-Seine, la sociedad burguesa francesa seguía siendo muy conservadora, pretendiendo que, por parte de los artistas, se retomasen las representaciones figurativas. París era la ciudad en que confluían artistas de todo el mundo, pero el orgullo nacional reconocía en los suyos una supremacía sobre los extranjeros. El Cubismo reinaba en la ciudad y el “arte abstracto” no gozaba de gran reconocimiento. Su relación con otros artistas no será demasiado frecuente, centrado en su trabajo, serán años fructíferos para su creación, realizará “144 cuadros y 208 acuarelas y gouaches”<sup>28</sup>, así como “gran número de dibujos”.

La gran valedora del pintor en sus años parisinos será la galerista Jeanne Bucher, mujer implicada en el mundo del arte, gran defensora del Cubismo y de todos aquellos artistas cuyas obras habían sido consideradas como “arte degenerado” por el régimen nacionalsocialista, que le dedicará tres exposiciones, en 1936, 1939 y 1942, esta última ya bajo la dominación de la ciudad por los nazis. Otro de sus grandes apoyos será Gualtieri de San Lazzaro, editor y escritor de arte, que se había instalado en París en 1924, y fundador, en 1938, de la revista “XX<sup>e</sup> Siècle”; publicación dedicada al arte que se estaba produciendo en el momento; Kandinsky y San Lazzaro, que se habían conocido en la capital francesa en 1930 en un viaje que el pintor había realizado con motivo de una exposición de su obra, se vuelven a encontrar en 1936, surgiendo desde ese momento una gran amistad entre ellos; prueba de ello será el número especial de “XX<sup>e</sup> Siècle” que se dedicará al pintor en 1974 bajo el título *Hommage a Wassily Kandinsky*, recogiendo, entre otros, el artículo “Mes gravures sur bois” del propio Kandinsky, extracto de uno publicado por el artista en la revista, en el número 3, en junio de 1938. Kandinsky había publicado, en el primer número de la revista, en marzo de ese mismo año, el artículo “El arte concreto”.

Entre mayo y noviembre de 1937 se celebra en París la Exposición Universal bajo la denominación “Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la vida moderna”, en ella participan cuarenta y cuatro países, de los cuales Alemania y Rusia rivalizarán en sus propuestas y, como muestra de los regímenes dictatoriales a los que estaban sometidos, sus contribuciones suponen la afirmación cultural que sus gobiernos querían transmitir, ambos pabellones, situados uno frente a otro, se enfrentan en la demostración del poderío de las respectivas naciones y obtendrán sendas medallas de oro. El pabellón alemán<sup>29</sup> había sido diseñado por Albert Speer con la grandiosidad que la propaganda nazi exigía, el de la Rusia soviética por un conjunto de diseñadores y arquitectos entre los que cabría destacar a Kontantin Melnikov.

Con motivo de la *Exposición Universal*, en la que Le Corbusier y Pierre Jeanneret realizan el pabellón de *Les Temps Nouveaux*, el primero de los cuales había publicado, ese mismo año, *Cuando las catedrales eran blancas*, se celebra la muestra “Orígenes y desarrollo del arte internacional independiente”, entre el 30 de julio y el 31 de octubre, en la que Kandinsky presenta cinco obras; al mismo tiempo, casualidades de la historia, tiene lugar

---

28 Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 174.

29 Para una descripción sobre el pabellón alemán y su gestación puede verse, KAREN A. FISS, “El pavelló alemany”, en VV.AA., *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, *op. cit.*, pp. 108-110.



68. Exposición en el Jeu de Paume, París 1937.

69. Wassily Kandinsky, *Curva dominante*, 1936.70. Wassily Kandinsky ante el cuadro *Curva dominante*. Autor de la fotografía: Lipnitzki. 1939.

en Munich la exposición “Arte degenerado”, una muestra de arte moderno ridiculizado por el nacionalsocialismo, que también había suprimido la sección de arte moderno de la Galería Nacional de Berlín y confiscado obras de diversos artistas de los museos alemanes. La exposición parisina, celebrada en el Museo del *Jeu de Paume* [68], presentaba la evolución del arte moderno desde el Impresionismo hasta el arte abstracto.

Kandinsky participará en exposiciones de distintos países, “Abstract and Concrete”, en Londres, o “Abstrakte Kunst”, en Amsterdam, para cuyo catálogo escribirá el artículo “¿Abstracto o Concreto?”. Las exposiciones “Thése, antithèse, synthèse”, celebrada en el *Kunstmuseum* de Lucerna del 24 de febrero al 31 de marzo de 1935, y a la que Kandinsky había enviado seis obras, y “Cubism and Abstract Art” del *Museum of Modern Art* de Nueva York, de abril de 1936, en la que se exponen cinco obras suyas, sirven al artista de presentación ante André Dézarrois, conservador del *Musée des Ecoles étrangères*, para que sus obras figuren en la exposición parisina de 1937.

Una de las cinco obras expuestas, *Curva dominante* [69], de 1936, había sido reproducida en *transition*, y, delante de la misma, había posado Kandinsky para el fotógrafo Lipnitzki [70]. Con relación a esta obra, Peggy Guggenheim relata en su autobiografía, “Lo vendí en Nueva York durante la guerra, porque hice caso de los comentarios de alguna gente que decía que era un cuadro fascista”<sup>30</sup>, este óleo, que ya había sido expuesto al público con anterioridad, en la galería

30 Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, Parsifal Ediciones, Barcelona 1990, p. 330.

de Jeanne Bucher, es uno de los de mayores dimensiones de la época parisina, una composición compleja con dos llamadas de atención en los extremos, ajenas al conjunto principal, tres gruesos círculos negros, colocados en sentido horizontal, en la parte superior derecha, y un rectángulo verde con dos liras que flotan en el aire rodeadas de pequeños signos, colocado en sentido vertical, en el extremo superior izquierdo; en la composición principal destaca la curva que da nombre al cuadro, una banda ondulante dividida en dos franjas, una estrecha, de fondo blanco, y otra más ancha, dividida en tramos, con distintos fondos de color, verde, rojo, gris, rosa y amarillo, y gris como remate, surcados por líneas, círculos, acentos, todos ellos en una sinfonía que va deslizándose de forma delicada; a la derecha de la banda, en la parte inferior, dos círculos, uno amarillo y otro gris se distraen entre bandas grises y, sobre ellos, una escalera irregular asciende hacia las manchas en rosa y amarillo pálido que esconden un círculo blanco y arrastran, hacia arriba, una corta banda gris que acompaña a la banda principal; esta parte derecha del cuadro se muestra más serena que la izquierda, donde surge el tumulto de signos que se apelotonan sobre los círculos amarillo y verde, que en su conjunción se vuelven lila, el círculo gris huye de esta conflagración, mientras tres círculos superpuestos, en rosa, naranja y amarillo asoman tímidamente tras la banda ondulada; juegos de líneas y de liras, dulces, cargadas de ternura, equilibran la composición en el extremo inferior izquierdo de la imagen; idea de tiempos recorridos, de salidas y puestas de sol, de ascensión y de caída, todo un mundo reflejado en un cuadro.

La revista *transition*, bajo la dirección de Eugene Jolas, aún siguiendo su trayectoria, suponía una renovación de las ideas en las que se habían sustentado las publicaciones literarias el *Egoist* y *Little Review*<sup>31</sup>, que comienzan a editarse, en 1914, bajo la influencia y el liderazgo del poeta Ezra Pound, centrándose en las aportaciones de los movimientos artísticos europeos, sobre todo el expresionismo alemán, el dadaísmo y el surrealismo, y sin miedo a compromisos que definieran una determinada línea política.

Las otras cuatro obras expuestas en Nueva York eran: *Con arco negro* [71], de 1912, *Sobre blanco*, de 1923, *Desarrollo en marrón*, de 1933, última obra realizada en Alemania antes del traslado de Kandinsky a Francia, y *Entre-dos*, de 1934.

Las obras de Kandinsky de la etapa francesa abandonan las formas geométricas que eran recurrentes en la época de la *Bauhaus* para mostrar un mundo de figuras biomórficas que se alternan, en algunos cuadros, con elementos geométricos; las “amebas” de estas composiciones recuerdan ciertas obras de pintores surrealistas, son figuras blandas que se expanden por el lienzo, “animales marinos invertebrados, microorganismos, formas zoológicas primitivas e incluso figuras embrionarias”<sup>32</sup> transitan por sus cuadros. *Cada uno por sí mismo* (1934) [72], recoge como un muestrario de estas “amebas”, las figuras se colocan como en una cuadrícula, formas fluidas que encierran otras, unas orgánicas, otras geométricas, que habitan sobre fondos

---

31 Un estudio sobre las revistas literarias citadas lo realiza Shari Benstock, *Mujeres de la Rive Gauche, París 1900-1940*, Editorial Lumen, Barcelona 1992, en el capítulo 10, “Bajo el signo de la imprenta: El papel de las revistas modestas y de las pequeñas imprentas”, p. 430 y ss..

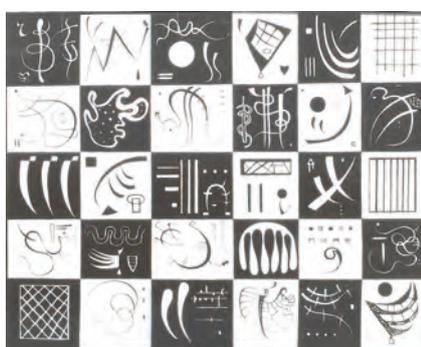
32 Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky. 1866-1944. Un revolución pictórica*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG., Köln 1990, p. 80.



71. Wassily Kandinsky, *Con arco negro*, 1912.



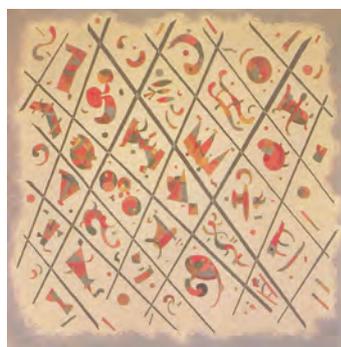
72. Wassily Kandinsky, *Cada uno por sí mismo*, 1934.



73. Wassily Kandinsky, *Treinta*, 1937.



74. Wassily Kandinsky, *Bagatelas dulces*, 1937.



75. Kandinsky, *División - Unidad*, 1934.

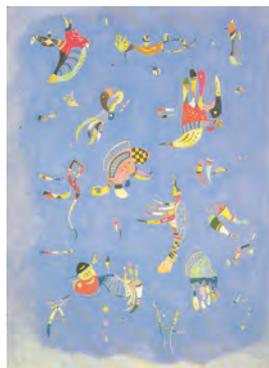


76. Wassily Kandinsky, *División - Unidad*, 1943.

rojos, rosas, amarillos, azules, blancos y negros, mientras, alrededor, multitud de símbolos les hacen compañía; símbolos, cuadrículas y seres microscópicos que se verán encerrados en las rígidas cuadrículas de *Treinta* [73] o de *Bagatelas dulces* [74], ambas telas pintadas en 1937. La cuadrícula girará y se deformará en *División - Unidad* (1934) [75], pero los seres siguen fluyendo en el interior de su entorno. El mismo título *División - Unidad* [76], lo empleará Kandinsky en un cuadro de 1943, pero aquí la temática es diferente, divide el lienzo en tres partes, una banda vertical, de fondo amarillento ocupa todo el lateral izquierdo, con una “cometa” que se alza en pos de una franja naranja con cinco signos de exclamación, negros, y con sus puntos blancos; la parte derecha del cuadro se divide en dos áreas, una con fondo verde y otro con fondo negro, en la primera las figuras son más orgánicas y en la segunda más geométricas, aunque todas ellas naveguen libres.



77. Wassily Kandinsky, *Relaciones*, 1944.



78. Wassily Kandinsky, *Mundo azul*, 1934.



79. Wassily Kandinsky, *Sucesión*, 1935.



80. Wassily Kandinsky, *A franjas*, 1934.



81. Wassily Kandinsky, *Formas caprichosas*, 1937.



82. Wassily Kandinsky, *Conjunto multicolor*, 1938.



83. Wassily Kandinsky, *La línea blanca*, 1936.



84. Wassily Kandinsky, *Acrobacia*, 1935.



85. Wassily Kandinsky, *Violeta dominante*, 1934.

Como libres aparecen los seres que pueblan *Relaciones* (1934) [77] o *Azul cielo* (1940) [78], ambas con un colorido muy diferente, pero las dos se muestran alegres y felices en el deambular de esas figuras que se pueden interpretar como células vivas o como juguetes, una alegría que, en ninguno de los momentos de sus respectivas realizaciones se puede decir que rodeara al artista, el primero pintado a su llegada a París, huyendo del horror nazi y el segundo cuando Alemania invade Francia, su país de acogida; en el segundo resalta, sobre todo, “la inmensidad del cielo azul, inagotable e indefinido”<sup>33</sup>.

Los especímenes marchan en línea, líneas superpuestas, en *Sucesión* (1935) [79] y actúan e interrelacionan en *A franjas* (1934) [80] sobre un fondo negro y casi blanco, tres franjas negras y dos blancas que dividen el cuadro verticalmente, se expanden y ocupan todo el cuadro en *Formas caprichosas* (1937) [81], mientras conforman un todo abigarrado en *Conjunto multicolor* (1938) [82], donde, sobre un fondo azul que se recorta informe sobre la base del lienzo, una masa indiscriminada de círculos sirve de medio donde conviven pájaros lira, protozoos, gusanos, amebas, todo un mundo de color abigarrado. Algún microorganismo se libera y se agranda hasta ocupar toda la imagen, en *La línea Blanca* (1936) [83] la ameba parece transmutarse en elefante con su trompa, mientras, la línea, como si fuera un látigo de domador, trata de contenerlo; otros juegan a mantenerse en equilibrio entre las líneas que les puede servir de asidero en caso de caída, como en *Acrobacia* (1935) [84]. Las figuras geométricas sirven de fondo, como en *Violeta dominante* (1934) [85], aunque, con el título, Kandinsky quiere incidir más en el color y no en la forma, o de acompañamiento, *Movimiento I* (1935) [86], cuadro significativo, puesto que será uno de los dos que elegirá Nina para velar el cadáver de su esposo, el otro será *Acorde recíproco* (1942) [87] que, como todos los de Kandinsky considerados abstractos, se presta a múltiples interpretaciones, para uno “La nitidez de su construcción -dos masas triangulares giran alrededor de un eje representado por el espacio en blanco de la tela-, la hábil diseminación de colores y líneas, todo conduce a una ósmosis plástica, a esa «nota justa» tan reclamada por el pintor, en la que no es posible dissociar el color de la forma, el signo de la línea”<sup>34</sup>, para otra, las dos figuras representa lo masculino y lo femenino, masas que “dividen la composición en tres zonas de colores claros, unidas con el centro con burbujas coloreadas que parecen flotar. Una multitud de pequeños objetos suspendidos, algunos geométricos, otros amorfos o celulares, se enrollan suavemente alrededor, estableciendo conexiones, globos discursivos, fragmentos de energía que unen a las dos figuras en un frágil acuerdo”<sup>35</sup>.

Kandinsky pintará en Francia sus dos últimas “Composiciones”, *Composición IX* [88], en 1936, y *Composición X* [89], en 1939, en la primera sobre un fondo de franjas inclinadas de diversos colores flotan sinuosos seres a los que contraponen algunos juegos de círculos y dos dameros, de distinto tamaño, que en su forma geométrica más nítida se destacan casi en el centro del cuadro; combinaba, pues, formas geométricas y formas libres, quizás recogiendo sus

33 Ramón Tío Bellido, Kandinsky, Editorial Debate, Madrid 1992, p. 134.

34 *Ibidem*, p. 136.

35 Anna Hiddleston, en VV.AA., *Kandinsky. Una retrospectiva, catálogo de exposición*, CentroCentro Cibeles, 20 octubre 2015-28 febrero 2016, exposición organizada por CentroCentro Cibeles, Centre Pompidou, Arthemisia group, Editorial Palacios y Museos 2015, p. 183.



86. Wassily Kandinsky, *Movimiento I*, 1935.



87. Wassily Kandinsky, *Acorde recíproco*, 1942.



88. Wassily Kandinsky, *Composición IX*, 1936.



89. Kandinsky, *Composición X*, 1939.

ideas sobre el arte abstracto, “La pintura abstracta puede, por supuesto, además de las llamadas formas geométricas estrictas, hacer uso de un número ilimitado de llamadas formas libres, y además de los colores primarios puede hacer uso de una cantidad ilimitada de tonalidades inagotables - siempre en armonía con el objetivo de la imagen dada”<sup>36</sup>; en *Composición X* retomará el color negro como fondo, y sobre él, vibrantes colores dan forma a múltiples elementos variados, recordando sus palabras en *De lo espiritual en el arte*, “el negro ... es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión”<sup>37</sup>. Pese a que se avecinaban tiempos negros, Kandinsky parece recoger en esta obra un mundo de fiesta y optimismo, o quizás se trata de un presagio en que la alegría vuela en el globo que aparece representado al igual que las hojas de papel.

Sus pinturas, por lo general, muestran optimismo y alegría, reflejado en los colores utilizados, pero se ven ensombrecidas por los acontecimientos, y parecen querer dejar constancia del ambiente pesimista que se respiraba en la capital francesa una vez que ésta fue tomada por las tropas del Führer alemán en junio de 1940.

Las tropas alemanas entran en Francia el 10 de mayo de 1940 y, no encontrando gran resistencia por parte del ejército francés, acceden a la capital el 14 de junio; la Wehrmacht ocupará París desde esa fecha hasta su liberación el 25 de agosto en 1944. El armisticio firmado por el gobierno francés, el 22 de junio, dividió el país en dos zonas, la “zona ocupada”, que comprendía el norte y el oeste, y la “zona libre”, al sur, un tercio del país regido por un gobierno francés, encabezado por el General Petain, con sede en Vichi. Las regiones de Alsacia y Lorena, que ya lo habían estado con anterioridad, antes de la Primera Guerra Mundial, pasaron a formar parte del Tercer Reich.

Algunos historiadores consideran que la vida en el París ocupado no era muy distinta a la de antes de la guerra, los artistas, creadores y escritores que permanecieron en la ciudad continuaron con sus actividades cotidianas, algunos llegan, incluso, a afirmar que las artes parecen haber florecido en la ciudad durante esa época. Alemania era gran admiradora de la cultura francesa, quizás por ello tuvieron un mayor respeto que en otros países, así todo, hubo artistas que abandonaron Francia en cuanto pudieron, otros, al parecer pocos, se unieron a la Resistencia y los demás siguieron con su vida cotidiana, aunque con las cortapisas con las que contaba el conjunto de toda la población. Algunos se desplazaron al sur, la zona regida por el gobierno francés, pero los que permanecieron en París parecieron adoptar una cierta tibieza en sus actitudes respecto a los invasores, llegando a socializar con ellos; hay quien considera que esta fue una época de verdadero florecimiento de las artes en la capital de Francia. El propio gobierno, antes de la invasión del país, había seguido unas políticas claramente de derechas en un deseo de conciliación con sus vecinos fascistas y de que la paz se impusiese a cualquier precio, objetivo que, evidentemente, no se consiguió.

---

36 Citado en Magdalena Dabrowski, *Kandinsky. Compositions*, The Museum of Modern Art, New York 1995, p. 51. En el original: “Abstract painting can, of course, in addition to the so-called strict geometrical forms, make use of an unlimited number of so-called free forms, and besides primary colors can make use of an unlimited quantity of inexhaustible tonalities - each time in harmony with the aim of the given image”.

37 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 86.



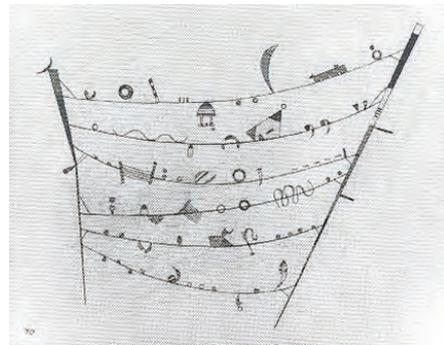
90. Wassily Kandinsky, *Medio acompañado*, 1937.



91. Wassily Kandinsky, *Acciones variadas*, 1941.



92. Wassily Kandinsky, *Contrastes reducidos*, 1941.



93. Wassily Kandinsky, *Pequeños acentos*, 1940.



94. Wassily Kandinsky, *Círculo y cuadrado*, 1943.



95. Wassily Kandinsky, *Figura blanca*, 1943.



96. Wassily Kandinsky, *El impulso marrón*, 1943.

Tras la entrada de las tropas alemanas en París, Kandinsky, que se había naturalizado francés el año anterior, se trasladará durante unos meses a Cauterets, en los Hautes Pyrénées, famoso por sus aguas termales y lugar de reposo de la aristocracia europea, allí recibirá la noticia de la muerte de su amigo, el pintor Paul Klee, quién, con motivo de las llegada de los nazis al poder, se había trasladado a vivir a su Suiza natal. Kandinsky tendrá que volver a la capital ante el peligro de que su vivienda fuera confiscada por los alemanes, allí recibe el ofrecimiento del consulado de Estados Unidos para que se traslade a este país junto con todas sus obras, pero el artista, que había dicho “De las diferentes ciudades que conozco, sólo me encuentro orgánicamente unido a Moscú y París”<sup>38</sup>, no se ve con ánimos de iniciar una aventura en un nuevo país y permanecerá en su piso de Neuilly-sur-Seine, donde pintará alejado de la vida social.

Figuras geométricas y figuras orgánicas se alternan o se combinan en las composiciones que realiza, como en *Medio acompañado* (1937) [90], son cuadros vivos, con mucho movimiento, donde los elementos flotan en el cuadro, como en *Acciones variadas* (1941) [91], o se mantienen en inestables equilibrios, *Contrastes reducidos* (1941) [92]; líneas que juegan, que se entrelazan, que penden entre dos soportes y en las que cuelgan, cual pájaros, todo tipo de criaturas, muestra de ello son *Pequeños acentos* [93] y *El conjunto*, pintados en 1940, o *Equilibrio*, del año 1942. En 1943, en algunos de sus cuadros se encuentran sutiles referencias a elementos que habían sido recurrentes en etapas anteriores, círculos, cuadrados y triángulos ven la luz entre las figuras más orgánicas, como en *Círculo y cuadrado* [94], otros muestran similitud con aquellos ligados a ciertas tradiciones rusas, *San Jorge y el dragón* o imágenes de caballeros sobre corceles que aquí se convierten en extrañas criaturas, motivos que se pueden encontrar en *Figura blanca* [95] o en *El impulso marrón* [96]; también aparecen personajes de extrañas armaduras, *Tres figuras abigarradas* [97], *4 Figuras sobre tres cuadrados* [98], que, al igual que en *Círculo y cuadrado* se sobreponen a las figuras geométricas elementales y, pese a lo barroco de los personajes, Kandinsky remite a las primeras en los títulos, el final de la vida se presenta como una vuelta a los orígenes, la imaginación se retrotrae a las imágenes primigenias.

Otras obras muestran un cierto desasosiego, incluso en su título, *Crepúsculo* [99], donde, quizás, ya presentía el final; una pintura que se abre, como si de una ventana se tratase, a un mundo que escapa, que huye en pos de otros amaneceres, las cuerdas entre los dos mástiles ya no están cargadas de vida, los pájaros han volado hacia nuevos horizontes, hacia los que también se desplaza el globo, un globo ligeramente desinflado, que navega desganado, sin fuerza, aunque el corazón azul siga latiendo. En su último cuadro, *Ímpetu moderado* [100], sobre un fondo gris, un elemento ondulante lo recorre desde la parte inferior izquierda a la superior derecha, una “medusa” muestra su danza arriba, a la izquierda entre pequeños cuadrados gris marengo, mientras dos “amebas” “conversan” y una de ellas parece “sudar” o “desangrarse” a la derecha, uno se pregunta, qué sentido simbólico podría encerrarse en esta obra.

---

38 Citado en Nina Kandinsky, *op. cit.*, p. 181.



97. Wassily Kandinsky, *Tres figuras abigarradas*, 1942.



98. Wassily Kandinsky, *Cuatro figuras sobre 3 cuadrados*, 1943.



99. Wassily Kandinsky, *Crepúsculo*, 1944.



100. Wassily Kandinsky, *Ímpetu moderado*, 1944.

Kandinsky fue un artista vinculado a los vanguardismos alemán y ruso, pero ninguno de ellos sobrevivió “a la llegada al poder de Hitler y de Stalin, y los dos países, punta de lanza de lo más progresista y distinguido de las artes de los años veinte, desaparecieron prácticamente de la escena cultural”<sup>39</sup>, y el artista acabara sus días trabajando de forma individual, sin formar parte de ningún grupo, en un país, Francia, que sí fue capaz, pese haber sido invadido, de conservar en todo momento su esencia cultural.

Kandinsky muere en su casa de Neuilly-sur-Seine el 13 de diciembre de 1944 a los setenta y ocho años, había recorrido mucho mundo, tanto personalmente como en su imaginación. Su mundo interior quedaba para la posteridad plasmado en sus obras. El pintor no verá el fin de la Segunda Guerra Mundial, un nuevo amanecer en Europa tras la tormenta.

---

39 Erich Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona 1995, p. 191.

## I.5 Después de la tormenta: arquitectura después de una guerra

Cuando en mayo de 1945 las tropas soviéticas entran en Berlín y, para dar constancia de ello ha quedado impresa en la historia la famosa fotografía del soldado-fotógrafo Jewgeni Chaldej [01] de los soldados rusos situando la bandera soviética en la terraza del edificio del Reichstag en llamas, la ciudad era ese montón de ruinas [02] que siempre nos han contado. Pero tras la guerra, los pactos, las divisiones, se imponen las tareas de reconstrucción.

Hay quien considera que el llamado “milagro alemán” que se produce después de la Segunda Guerra Mundial, esa sorprendente rapidez con que el país se levanta, es más que nada debido al sentimiento de culpa que existe entre todo el pueblo y que le hace trabajar intensamente para olvidar unos hechos que acababan de suceder, pero que algunos se niegan a creer. El pueblo alemán se mete en las fábricas, durmiendo en ocasiones en ellas, mientras sus propias viviendas no están en condiciones de ser habitadas.

Las ciudades alemanas [03], la gran mayoría de ellas, han sido arrasadas, sus edificios son simplemente un montón de ruinas y las labores de reconstrucción que es necesario llevar a cabo se enfocan desde diversos puntos de vista. En algunas de ellas se decide reconstruirlas tal cual eran antes de la guerra, la razón, un sentimiento, o necesidad, de salvaguardar un pasado histórico, la memoria como fuente primordial de cultura.

Todo se reconstruye, y la voz de los poetas vuelve a sonar, en 1948, Gottfried Benn, el que había sido considerado, con Trakl y Heym, uno de los poetas más importantes del expresionismo, publica *Poemas estáticos* y, en carta a su editor, él mismo se considera “único sobreviviente” “de mi caótica generación expresionista”<sup>1</sup>, y significativo del momento que se está viviendo es la propuesta del cobro de sus honorarios mediante el “envío de paquetes de víveres”<sup>2</sup>; y sus palabras que narran: “... / El mundo pensado en ruinas. Y espacios y tiempos / y lo que la humanidad tejía y pesaba, / función sólo de infinitudes-, / el mito mintió. / ...”<sup>3</sup>.

### I.5.1 Reconstrucción de una ciudad

Nada recuerda ya al Berlín de la República de Weimar, el Berlín de los cabarets donde espectadores e intérpretes conforman un todo crítico, festivo, o ambas cosas a la vez, la ciudad quiere renacer de sus cenizas y olvidar los años del terror, pero los que ganaron la guerra imponen sus condiciones y la ciudad se divide, al principio, en cuatro zonas, tres bajo el mando de británicos, americanos y franceses y uno regido por los soviéticos, que pasarán a ser dos sectores, el occidental y el oriental, a partir del año 1949, aunque la reconstrucción comenzó siendo una tarea conjunta, con deseos de renovación y de olvido de lo acaecido; aún cuando las zonas de ocupación estaban gobernadas por los correspondiente mandos militares, existía un organismo conjunto, el Consejo Supremo de Control de Berlín, integrado por los altos jefes de los ejércitos ocupantes, que desaparecería en mayo de 1948.

---

1 Gottfried Benn, *Poemas estáticos*, Libertarias / Prodhufi, Madrid 1993, p. 11.

2 *Ibidem*, p. 12.

3 Gottfried Benn, “Yo perdido”, *op. cit.*, p. 66.



01. Jewgeni Chaldej, Reichstag, Berlín 1945.



02. Georgi Petrusow, Berlín, mayo 1945.



03. Dresde, 1945.



04. Berlín, 1951, la zona de la Potsdamer Platz.



05. Berlín, imagen de postguerra, terrenos delante del Reichstag.

Alemania perderá los territorios situados más al este, una parte, Prusia oriental, a la que pertenecían Königsberg e Insterburg, donde Scharoun había pasado el período de la Primera Guerra Mundial trabajando con Paul Kruchen en la reconstrucción, y donde había iniciado su carrera profesional independiente, entrará a formar parte de la Unión Soviética, y la franja donde estaba situada Breslau, donde había residido Scharoun mientras impartía sus enseñanzas en la Escuela de Arte de dicha ciudad, pasará a ser parte del territorio polaco. En 1949 Alemania quedaría dividida en dos países, la República Federal Alemana, con capital en Bonn, y la República Democrática Alemana, con capital en Berlín, en Berlín Este, pues Berlín Oeste será una isla de la República Federal en medio de la República Democrática.

El centro de Berlín [04] está prácticamente inhabitable, los terrenos libres serán utilizados como tierra de cultivo de productos agrícolas [05] y las zonas periféricas se convierten en asentamientos improvisados.



06. Berlín, Plan del Colectivo, 1946.



07. Berlín, Zehlendorfer Plan, 1946.



08. Berlín, Plan Bonatz, 1947.

Hans Scharoun, que había realizado sus primeras obras de reconstrucción ya durante la contienda bélica, trabajos sobre los que se cierne un velo de misterio, un cierto no reconocimiento de autoría, es nombrado *Stadtbaurat* de la ciudad de Berlín, consejero municipal y director de vivienda y urbanismo para la reconstrucción de la ciudad y, bajo su dirección, se realiza un estudio de la situación urbanística de la metrópoli. Reúne en torno a sí un colectivo de profesionales, Wils Ebert, Peter Friedrich, Ludmila Herzenstein, Reinhold Ligner, Luise Seitz, Selman Selmanagic y Herbert Weinberger, *Planungskollektiv* (*Colectivo de planeamiento*) que redactará un plan de trabajo para la “Reconstrucción de la ciudad de Berlín”.

El plan del *Colectivo* [06] creaba una nueva ciudad cuya estructura “pide un nuevo sistema de calles cuya adecuada capacidad sea conforme al tiempo y al espacio de utilización”<sup>4</sup>, dirá Scharoun en la conferencia pronunciada, en septiembre de 1946, con motivo de la exposición “*Plano de Berlín-Primer informe*” (“*Berlin plant-Erster Bericht*”). Las arterias recorren la ciudad de este a oeste y de norte a sur, todavía se concebía la ciudad como un todo único, independientemente de quien gobernaba los sectores de la misma. Se elaborará un estudio de la ciudad, funciones, distribución de la población, ubicación de áreas de trabajo y residenciales,

4 Citado en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, p. 162. En el original: “Die Struktur der neuen Stadt verlangt ein neues System der Straßen, deren Leistungsfähigkeit jeweils angemessener Zeit- und Raumnutzung entspricht”.

zonas de recreo, atención sanitaria, estructura de comunicación viaria, estableciendo una comparativa entre el estado de la misma en 1939 y las propuestas que se realizan en los diferentes campos. Incluso se incluye el lugar de ubicación de los escombros y su posible aprovechamiento.

Se estaba ante la posibilidad de crear un nuevo paisaje urbano, “en el que la medida se corresponde con el significado y la calidad de las piezas de manera que un orden nuevo y diferente puede surgir de la coordinación entre los bosques, jardines, ríos y lagos, de los edificios, por las relaciones dimensionales [...]. Rediseñando la ciudad surge la importancia de un componente espiritual no menor, ciertamente, que la adopción, hasta ahora desconocida, de los aportes tecnológicos más avanzados [...] / Debe surgir una cultura de la ciudad como emanación de la carga intelectual y los valores expresados por su habitantes, si no se quiere correr el riesgo de que suceda el fenómeno inverso, que sea una ciudad cuyo desarrollo y formas impositivas sean las que condicionen al ciudadano ...”<sup>5</sup>. Pero el *Plan del Colectivo* genera grandes controversias, sobre todo por lo que implicaba en lo referente al derecho de propiedad del suelo, tema que ya había estado presente en las discusiones de las primeras reuniones de los CIAM, y que seguía generando problemas, y porque, por parte de algunos, las propuestas del grupo liderado por Scharoun eran consideradas utópicas, y, uno nuevo, denominado *Zehlendorfer Plan* [07], se opondrá a sus planteamientos, resultando vencedor en esta nueva contienda ideológica de generación de la ciudad. Este Plan se concibe como una propuesta realista y, sobre todo, viable a nivel económico, donde los edificios emblemáticos del pasado, que subsisten o son fácilmente recuperables, serán los elementos, los iconos, a través de los cuales la ciudad será reconocida. El *Zehlendorfer Plan* se adapta a lo que queda de la ciudad, no plantea una reconsideración de la misma y, por supuesto, no entra en poner en cuestión el derecho consolidado de los terrenos sobre los que hubiera de intervenir, a este nivel se trataba de una propuesta plenamente conservadora.

En abril de 1946, la Comisión urbanística, constituida por representantes de los diversos sectores implicados y por la administración pública, acepta el *Zehlendorfer Plan*, lo que conllevará la dimisión de Hans Scharoun como *Stadtbaurath*, siendo sustituido por Karl Bonatz, quien, al año siguiente, propondrá un nuevo plan. El *Plan Bonatz* [08] recogerá elementos que formaban parte de los planes precedentes; la presentación, por su parte, de dos propuestas, reabre el debate y conduce a otro, uno más, plan general de Berlín de 1948, con una previsión de tres millones y medio de habitantes y donde se reconoce la necesidad de conservar referencias significativas del pasado edificado pero sin excluir operaciones de nueva impronta. En lo que se refiere al trazado viario, el nuevo plan se aleja del esquema radial. Ese mismo año queda establecida la división definitiva de la ciudad en dos partes con lo que cada autoridad del sector correspondiente establecerá la dirección urbanística a seguir.

---

5 Palabras de Hans Scharoun citadas en, Giorgio Trebbi, *La ricostruzione di una città: Berlino 1945-1975*, Gabriele Mazzotte editore, Milano 1978, p. 58. En el original: “...per cui la misura corrisponda al significato e alla qualità delle parti in modo che un ordine nuovo e diverso possa sorgere dal coordinamento fra boschi, giardini, corsi d'acqua e laghi, dagli edifici, dai rapporti dimensionale (...) Ridisegnando la città emerge l'importanza di una componente spirituale non inferiore certamente all'adozione finora sconosciuta degli apporti tecnologici avanzati (...) / Debe uscirne una cultura della città come promanazione della carica intellettuale e dei valori espressi dai suoi abitanti, se non si vuol correré il rischio che avvenga il fenomeno inverso, che sia cioè una città dallo sviluppo e dalle forme impositive a condizionare i cittadini ...”.

Esta división de la ciudad en dos partes totalmente diferenciadas establece un claro desequilibrio entre ambas en lo que se refiere a equipamientos, Universidad, bibliotecas, museos, teatros habían quedado confinados en el Berlín Este, por lo que, gran parte de las inversiones en Berlín Oeste irán destinadas a la creación de nuevas infraestructuras en este campo, como es el caso del área del denominado, años más tarde, *Kulturforum* [09]. Se trataba de una zona que, según el proyecto de Albert Speer [10] para la “Germania” hitleriana, iba a formar parte del trazado del eje norte-sur, en las inmediaciones de Leipziger Platz y Potsdamer Platz, duramente castigada por los bombardeos de la aviación aliada, dada la proximidad del barrio gubernamental con la Cancillería, y por la encarnizada lucha posterior de la infantería con el apoyo de los tanques hasta la toma de la zona por el Ejército Rojo tras el suicidio de Adolf Hitler. La división de la ciudad devendrá todavía, si cabe, más drástica cuando en el verano de 1961 el gobierno de Berlín Este decide levantar un “muro” [11] que separe de forma efectiva las dos comunidades, las vías de comunicación y el transporte público se ven interrumpidos entre los dos sectores una mañana de agosto; aunque la justificación para esta actitud era impedir enfrentamientos entre la ciudadanía de distinta ideología y la interferencia de las autoridades occidentales en los asuntos de las orientales, lo cierto es que la base del problema radicaba en la huida, cada vez mayor, de habitantes del Berlín Este al Oeste. Las tensiones, siempre latentes, se habían agudizado en 1953 cuando se produce una manifestación masiva contra el régimen soviético por las condiciones laborales que tienen que soportar los trabajadores, siendo el centro de concentración de los manifestantes la Alexanderplatz y la Karl Marx Allee, siendo reprimidos por el ejército.

El “muro” supuso una barrera infranqueable, no se trataba simplemente de una pared divisoria, varios elementos componían esta barrera, dos muros, alambradas, vallas metálicas, foso, torres de vigilancia, centinelas, perros adiestrados, sistemas automáticos de disparo, todo disuadía pero, aún así, muchos intentaron traspasarlo, pagando con su vida, en la mayoría de las ocasiones, sus deseos de libertad. Las familias, divididas, trataban de contactar desde ambos sectores subiéndose a escaleras [12] para, al menos, poder verse, pero no era tarea fácil, el “muro” generó un importante descampado en sus inmediaciones y a lo largo de todo su trazado, alcanzando, en algunas zonas, una considerable anchura. En junio de 1963 se vivirá un día histórico en las proximidades del “muro” con la visita del presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy pronunciaría su famosa frase. “... Yo también soy berlinés ...”.

Próximo a este denominado “Muro de la vergüenza”, muro de separación y confrontación, el primer edificio que se implanta sobre lo que será el área cultural del “Kulturforum” es el de la Filarmónica; el concurso de proyectos para el *Konzerthaus des Berliner Philharmonischen Orchesters* [13, 14], a partir del cual toma forma, se celebra en 1956, y en él obtiene Scharoun el primer premio. El concurso preveía la ubicación del edificio en Wilmersdorf, tratando de generar un nuevo centro de referencia de la ciudad, pero, en 1959, será cuando se establezca su situación definitiva al suroeste del Tiergarten, el propio arquitecto dirá<sup>6</sup> que, a pesar de esta modificación y del largo período de gestación de la obra, cuya primera piedra se puso cuatro

---

6 Hans Scharoun, “Musik im Mittelpunkt”, *Der Architekt* nº 10, 1964.



09. *Kulturforum*, Berlín, vista aérea con la Potsdamerplatz y la Leipzigerplatz.



10. Albert Speer, "Germania", eje norte-sur, 1938.



11. Berlín, 1961, construcción del "Muro".



12. Berlín, contacto a través del "Muro".



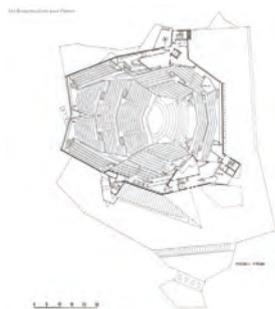
13. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, concurso de proyectos, primeros bocetos, 1956.



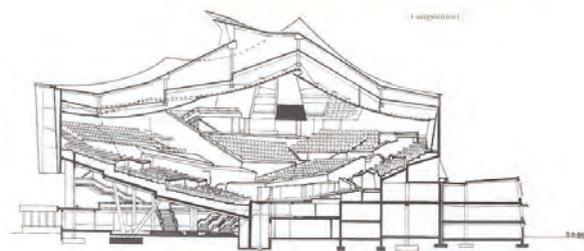
14. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, concurso de proyectos, planta baja, 1956.



15. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, proyecto, planta primera, 1957.



16. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, proyecto, planta de la sala, 1957.



17. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, sección con el interior de la sala.



18. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, interior de la sala.



19. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, vestíbulo, planta primera.



20. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, exterior, 1963.



21. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, exterior, 1963.

años después de haber ganado el concurso, el edificio se construyó según la idea inicial, él mismo nos narra cual es la idea base de la que surge su conformación [15, 16], “Musik im Mittelpunkt”, la “música en el centro”, “la orquesta con su director está espacial y visualmente en el centro; que no es el centro matemático del espacio, sino que está rodeado por todos lados de las filas de la audiencia”<sup>7</sup>. Scharoun concibe la sala a modo de paisaje, como un valle de “viñedos” [17, 18], y el techo como un “paisaje celeste”, una “tienda de campaña” donde la acústica es la que condiciona la forma para que la música sea percibida desde todos los puntos de la misma con la mayor nitidez posible. La sala se sitúa sobre el vestíbulo principal donde, el juego de escaleras [19], invita al espectador a un recorrido ascensional, procesional, hasta ocupar su sitio y disfrutar de la interpretación musical. La forma exterior [20, 21], que surge como resultado de los espacios interiores, fue ampliamente vituperada en su momento, mientras, todos los elogios se centraban en la acústica de la sala.

El edificio no dejó indiferente a nadie, y el filósofo Theodor W. Adorno, también sociólogo y músico, en su *Teoría estética*, publicada en 1970, un año después de su muerte, cuando habla de “expresionismo y construcción” dirá: “La gran arquitectura puede adquirir un lenguaje

7 *Ibidem*. En el original: “Das Orchester mit seinem Dirigenten wird auch räumlich und optisch zum Mittelpunkt; den es befindet sich zwar nicht in der mathematischen mitte des Raumes, wohl aber ist es von allen Seiten von den Reihen der Zuhörer umringt”.

hiperfuncional si, atenta sólo a sus objetivos, los expresa como su contenido propio. La armonía de Scharoun es bella porque, para crear condiciones espacialmente ideales para la música de orquesta, trata de asemejársele sin por ello tomar nada de prestado de la música. Al estar expresado en ella su objetivo trasciende la pura finalidad sin que por lo demás esté garantizado ese tránsito hacia la intención de finalidad. El veredicto neoobjetivo que considera la expresión y la imitación como algo puramente ornamental y superfluo, como añadido subjetivo sin importancia, sólo vale en los casos en que la construcción esté reforzada por la expresión, pero no en los casos de una expresión absoluta. La expresión absoluta sería absolutamente objetiva, sería la cosa misma”<sup>8</sup>.

Theodor Wiesengrund Adorno fue uno de los muchos intelectuales que habiendo abandonado la Alemania nazi vivió varios años en Gran Bretaña, dando clases en la Universidad de Oxford, trasladándose posteriormente a los Estados Unidos para volver a encontrarse con la patria en la postguerra, donde permanecerá hasta su muerte; había nacido, en 1903, en Frankfurt am Main, donde cursa estudios en su Universidad y, más tarde, en la de Viena donde, bajo la dirección de Alban Berg, discípulo de Schönberg, cursará composición musical, siendo sus publicaciones sobre musicología una parte importante de su obra. En 1934 contribuirá, con un escrito, al libro que se le dedica a Schönberg, con motivo de su sesenta cumpleaños, siendo colaborador, también, de la revista crítica “23”, defensora del círculo musical ligado a Schönberg, si bien éste se mostrará tremendamente crítico con el libro de Adorno *Philosophie der Neuen Musik (Filosofía de la nueva música)*, publicado en Alemania en 1949, al no entender “que era más una defensa que una crítica negativa de su obra”<sup>9</sup>, quedando patentes los desencuentros que siempre habían existido entre ambos.

El 15 de octubre de 1963 se inaugura la Filarmónica y, unos meses antes, se había tomado la decisión de convocar un concurso para la realización de la Biblioteca Nacional en el que se invitaría a once arquitectos, y que estaría situada enfrente de la Filarmónica. El concurso se desarrolla en 1964 y Scharoun obtendrá el primer premio [22], colocándose la “primera piedra”, que dará lugar al inicio de la construcción del edificio, en octubre de 1967, año en que morirá su primera mujer, Aenne, de la que se había divorciado en 1960 para contraer matrimonio con la periodista de modas Margit von Plato.

El edificio de la *Biblioteca Nacional* engloba, también, la sede del Instituto Iberoamericano, con una biblioteca específica, y un auditorio [23]. En la memoria descriptiva del concurso de proyectos<sup>10</sup> Scharoun establecerá las pautas de desarrollo del edificio, remitiéndose al plano de situación [24] y a la maqueta [25] presentadas para establecer, en primer lugar, la relación de los distintos edificios, que se pretende realizar en el espacio del Kulturforum, así como su coordinación con los distintos espacios urbanos. El sistema constructivo, de hormigón armado, las instalaciones técnicas, que se sitúan una parte en el sótano y otra en la planta superior, el

8 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona 1983, p. 65.

9 H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 423.

10 Hans Scharoun, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf Staatsbibliothek, Berlin 30.5.1964, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 339.

funcionamiento, con cintas transportadores que permiten llevar el material solicitado al sitio ocupado por el lector, y el cumplimiento del programa espacial de la Biblioteca, que permitiría la expansión de las salas de lectura si fuese necesario, son los puntos que recoge en dicha memoria. El proyecto redactado para el concurso sufrirá múltiples modificaciones en el transcurso de una obra cuya ejecución dura más de un decenio, y que será dirigida por Edgard Wisniewski tras la muerte de Scharoun; la inauguración del edificio se efectúa en diciembre de 1978 [26]. La complejidad del conjunto queda patente por la diversidad de dependencias de que consta, unas de uso público y otras donde se desarrolla el trabajo inherente a cualquier biblioteca, aumentado en este caso en consonancia con el número de volúmenes con que cuenta la institución, que se almacenan en el cuerpo que sobresale del conjunto y que caracteriza el mismo, no sólo por sus dimensiones, sino también por el revestimiento de aluminio dorado de su acabado exterior. König considera que “para Scharoun el proyecto inicial es poco más que un esbozo-un programa constructivo y espacial-que, como una escultura, su arquitectura toma cuerpo al hacerse, tras un sinnúmero de pruebas y reprobaciones”<sup>11</sup>, aunque la idea inicial permanezca intacta.

El edificio, cuya referencia en la lejanía es el volumen de la torre contenedor de libros que se alza sobre el conjunto como un bastión inexpugnable y que se percibe como una gran espina dorsal, es una secuencia compleja de espacios que se engloban en una envolvente única que se expande sobre el territorio creando un “paisaje” construido; espacios conectados entre sí a través de núcleos de comunicación que permiten un recorrido deambulatorio fluido, que no sólo conduce a un lugar determinado sino que permite el disfrute de pasear. El interior de la Biblioteca [27] será definido por König como “una verdadera obra maestra de fluidez y complejidad espacial, además de funcionalidad”<sup>12</sup>.

El *Kulturforum* [28] acogerá alguna obra más diseñada por Scharoun, que se construirá tras su muerte; bajo la dirección de Edgar Wisniewski se llevarán a cabo las obras del edificio del *Instituto Estatal de Investigaciones Musicales y Museo de los Instrumentos*; este arquitecto realizará, también, el proyecto y la dirección de obra del edificio de la *Sala de Música de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Berlín* [29, 30], realizado, entre 1974 y 1987, a partir de unos bocetos que había trazado Hans Scharoun en 1968 [31]; en su diseño, Wisniewski fue fiel a las directrices que había aprendido del maestro.

Scharoun realizará el proyecto del *Instituto Estatal de Investigaciones Musicales y Museo de los Instrumentos Musicales* en colaboración con Edgar Wisniewski, entre 1969 y 1971; tanto la ejecución de la edificación como el diseño de los interiores fueron llevados a cabo por sus colaboradores bajo la dirección de Wisniewski, completándose la obra en 1984. El edificio, estrechamente ligado a la Filarmónica [32], se estructura en dos partes claramente diferenciadas [33], la más regular, cuyas dependencias se distribuyen en torno a un patio, alberga el *Instituto*

---

11 Giovanni Klaus König, “Hans Scharoun: la Staatsbibliothek di Berlino”, *L'architettura-cronache e storia*, n° 301, noviembre, pp. 633-647. En el original: “... per Scharoun il progetto iniziale è poco più che un appunto-un programma costruttivo e spaziale-e que, come una scultura, la sua architettura prende corpo nel suo farsi, attraverso un'infinità di prove e riprove”.

12 Giovanni Klaus König, “Hans Scharoun: la Staatsbibliothek di Berlino”, *L'architettura-cronache e storia*, n° 301, noviembre, pp. 633-647.



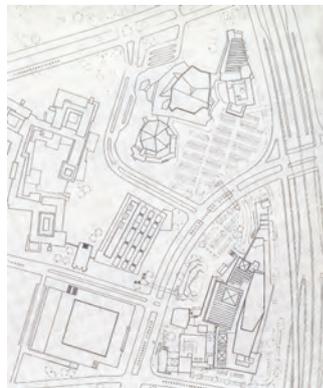
22. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, concurso, maqueta 1964.



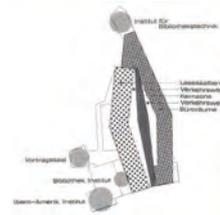
24. Plano del Kulturforum con los edificios previstos, 1967.



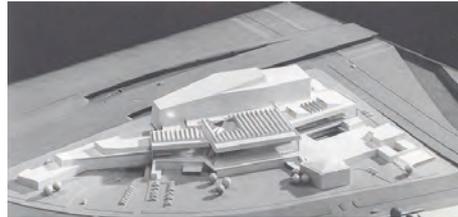
26. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, vista aérea al final de la obra.



28. Plano del Kulturforum, 1971.



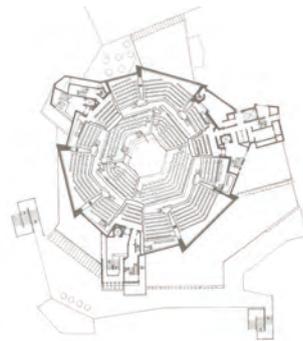
23. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, concurso de proyectos, esquema, 1967.



25. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, proyecto, maqueta 1967.



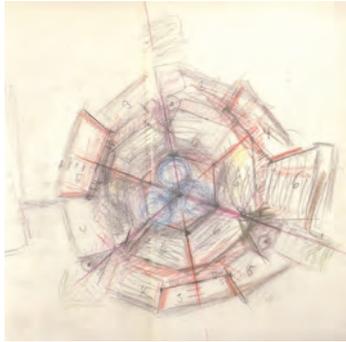
27. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín, interior.



29. Edgard Wisniewski, *Sala de Música de Cámara*, planta, 1974/87.



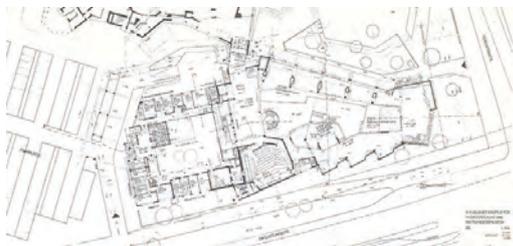
30. Edgard Wisniewski, *Sala de Música de Cámara*, alzado, 1974/87.



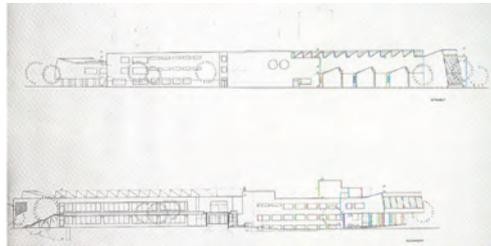
31. Hans Scharoun, bocetos para la Sala de Música de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Berlín, 1968.



32. Vista aérea del conjunto de la Filarmónica, la Sala de Música de Cámara y el Instituto Estatal de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales, 1969/84.



33. Hans Scharoun /Edgard Wisniewski, Instituto Estatal de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales, planta baja, 1969/84.



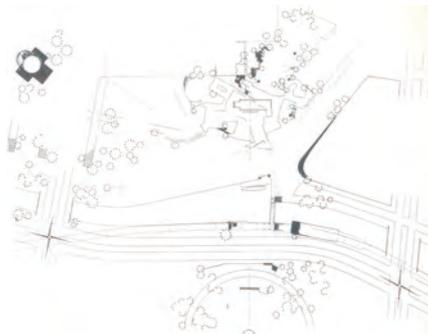
34. Hans Scharoun /Edgard Wisniewski, Instituto Estatal de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales, alzados, 1969/84.



35. Mies van der Rohe, Galería Nacional, Berlin-Tiergarten, maqueta, 1962/68.



36. Vista aérea de la Mehringsplatz y de la Blüchersplatz en la actualidad.



37. Hans Scharoun, Biblioteca Memorial América, concurso de proyectos, 1951, plano de situación.



38. Hans Scharoun, Biblioteca Memorial América, concurso de proyectos, 1951, perspectiva.

*de Investigación* mientras que los espacios más fluidos corresponden al *Museo de Instrumentos Musicales*, que se singulariza en el exterior [34] por la cubierta quebrada que distribuye de forma uniforme la luz natural en el interior del espacio donde se muestran los instrumentos.

En este “Foro cultural”, acompaña a los edificios creados por Scharoun una pieza arquitectónica que resalta por su simplicidad de formas y de materiales, la Galería Nacional [35] de Mies van der Rohe, realizada entre 1962 y 1968. Cuarenta años habían transcurrido desde el concurso de la esquina de Friedrichstrasse, donde Mies había impactado con su rascacielos de vidrio y Scharoun había realizado una propuesta de connotaciones claramente expresionistas. Mies seduce, ahora, con una gran sala cuadrada rodeada, de nuevo, con paños de vidrio, protegida por una cubierta plana de mayores dimensiones que la caja, sirviendo de pórtico de entrada a ésta; toda la pieza se asienta sobre una gran terraza que constituye el techo de una planta inferior semienterrada en la que se desarrollan los espacios destinados a sala de pintura, administración y demás espacios necesarios para el funcionamiento de la institución. Mies y Scharoun, dos arquitectos con formas muy diversas de enfrentarse a la creación arquitectónica, cada uno ocupa un lugar significativo en este espacio, en esta área de la ciudad dedicada a la cultura; tras seguir derroteros muy diversos en su devenir existencial vuelven a confluír en un mismo lugar.

La *Biblioteca Nacional del Patrimonio Cultural Prusiano* de Berlín-Tiergarten no será el primer edificio con este uso que diseñe Scharoun para la ciudad, ya en 1951 había participado en el concurso de proyectos para la *Biblioteca Memorial América*, para la Blücherplatz en Berlín-Kreuzberg, en el que había obtenido el segundo premio; el proyecto estaba cofinanciado por Estados Unidos, resultando ganadores del concurso los arquitectos Willy Kreuer y Fritz Bornemann.

En la memoria del concurso<sup>13</sup>, Scharoun comienza con un análisis del lugar donde se va a ubicar el edificio y los condicionantes que ello implicaba, la plaza Blücher está situada al sur de la Mehringplatz [36], al otro lado del Landwehrkanal; la propuesta plantea la sustitución del puente para el tráfico que une las dos orillas de este último por uno peatonal, conduciendo el tráfico rodado por los dos puentes situados en los extremos [37, 38]. El proyecto toma como referencia la Columna de la Victoria situada en el centro de la Mehringplatz, y Scharoun juega con un panel que coloca delante de la fachada de su edificio de manera que dicho monumento aparezca reflejado en ella, como recoge el propio dibujo de alzado [39]. La propuesta no se ciñe solamente a la ubicación de un edificio sobre una parcela, sino que trata de integrar ambos en el tejido de la ciudad, urbanismo y edificación estaban indisolublemente unidos en la mente del arquitecto.

Para Scharoun “la estructura del edificio no es el resultado de los distintos departamentos, sino que se basa en el bullicio producido por el colectivo de seres vivos”<sup>14</sup>. Los espacios interrelacionan entre sí, las salas de lectura se conciben como espacios abiertos, no en vano la idea base del concurso era hacer una biblioteca bajo el sistema americano de libre acceso a

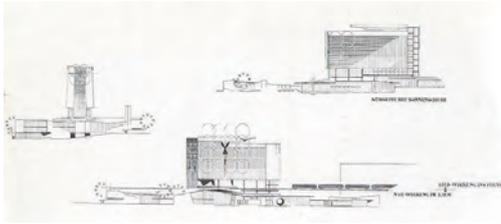
13 “Scharoun 1951, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf Amerika-Gedenkbibliothek”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 202-204.

14 Íbidem, p. 203. En el original: “Die Struktur des Bauwerkes nimmt nicht von den Darstellung der speziellen Abteilungen, sondern vom Wesen lebendigen gemeinschaftlichen Treibens ihren Ausgang”

los fondos, el depósito de libros se sitúa en el cuerpo vertical en cuya planta superior se ubica una cafetería, lugar de expansión y de relax que permite la vista sobre la ciudad. El proyecto integra un cuerpo bajo [40], que se desarrolla sobre el terreno colonizándolo, con otro en altura [41] que se alza sobre el primero nueve plantas por encima, una pieza casi prismática, en la que se enfatizan en los extremos los núcleos de comunicación vertical; las fachadas se resuelven mediante paños ligeramente inclinados, estando el lado sur protegido por un brise-soleil y el lado norte por la estructura reflectante; las estrellas junto con los anillos entrelazados que sirven de ornamento representan para Scharoun la fusión entre Ciencia y Comunidad.

Berlín será en los años de posguerra, que se alargan, dada la destrucción que había sufrido, campo de experimentación urbanística, aunque, al final, los condicionantes económicos serán los que impongan su ley. Un experimento más será la *Exposición Internacional de la Construcción*, organizada por el Senado de Berlín e inaugurada en 1957, la *INTERBAU*, cuyo campo de operaciones será el barrio Hansa, el *Hansaviertel* [42], situado entre el Tiergarten y una de las curvas del río Spree. La convocatoria para la propuesta de planificación urbanística del barrio se había producido en junio de 1953, en diciembre del mismo año el jurado otorga el primer premio a Gehard Jobs, que había participado en colaboración con Willy Kreuer y Wilhelm Schießler [43]. Se trataba de realizar un barrio residencial totalmente nuevo que sustituyera los restos del antiguo, levantado hacia 1870 y prácticamente destruido por los bombardeos, demoliendo lo poco que quedaba en pie. La solución que se lleva a cabo genera multitud de controversias, para algunos el barrio parece un gran parque en el que surgen los edificios como si de esculturas arquitectónicas se tratará, para otros se ciñe a los criterios del Movimiento Moderno de ciudad abierta integrada con la naturaleza, pero que no genera un tejido urbano consolidado. La diferencia entre lo que se construye y lo que había es substancial, el tejido construido abigarrado, ya destruido por los bombardeos en su mayor parte, deja espacio a una “ciudad jardín”, aunque de edificaciones en altura. Son invitados a participar en la exposición arquitectos de renombre, entre otros, Alvar Aalto, Gropius, que realiza de esta forma su primera obra tras su estancia americana, Hans Scharoun, Oscar Niemeyer, Arne Jacobsen, Bakema y Van der Broek, Wassili Luckhardt, Baldessari. Le Corbusier participará con una “unidad de habitación” situada fuera del ámbito de la exposición, en Heilsberger Dreieck, al sureste del Estadio Olímpico, en el noroeste de Berlín; pensada para unas cuatrocientas viviendas capaces de albergar hasta dos mil personas, su concepción es similar a las que había realizado anteriormente en Marsella, Nantes y Briey-en-Forêt, con viviendas que se desarrollan en una planta y media.

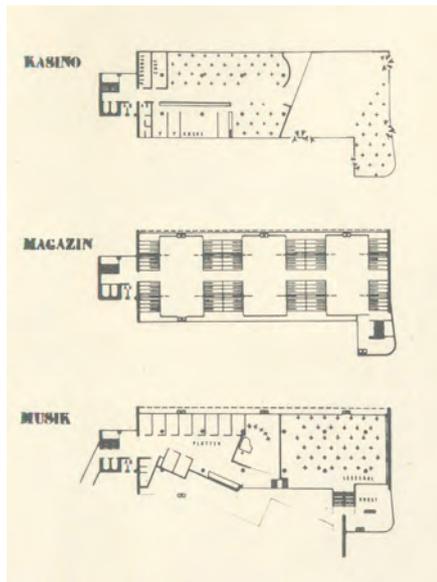
La propuesta de plan de urbanización para el barrio de Scharoun [44] incluía edificios de altura media, gran altura, y viviendas unifamiliares. Si en un primer momento le es adjudicada la realización de un restaurante cafetería [45] para trescientos usuarios, dentro del proyecto de urbanización ganador, al año siguiente se modificará esta propuesta por la de un grupo de viviendas unifamiliares. Su diseño de vivienda unifamiliar [46, 47] es una pieza que se desarrolla sobre el territorio en varios niveles consiguiendo una clara diferenciación de las funciones que se llevan a cabo en la misma; la zona del comedor, estudio, salón, conforma un pequeño paisaje que se integra con el del exterior generando espacios que pueden ser utilizados al mismo tiempo sin que unas personas se estorben a otras. La formalización de la cubierta



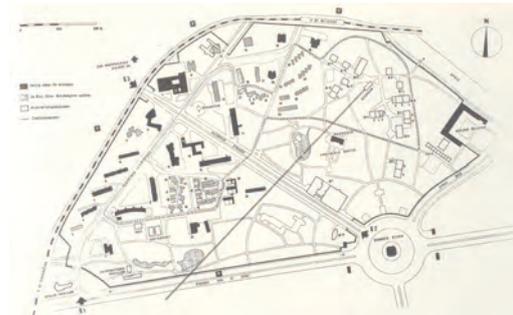
39. Hans Scharoun, *Biblioteca Memorial América*, concurso de proyectos, 1951, alzados.



40. Hans Scharoun, *Biblioteca Memorial América*, concurso de proyectos, 1951, plantas del cuerpo inferior.



41. Hans Scharoun, *Biblioteca Memorial América*, concurso de proyectos, 1951, plantas del cuerpo en altura.



42. INTERBAU, *Hansaviertel*, 1957, plano general.



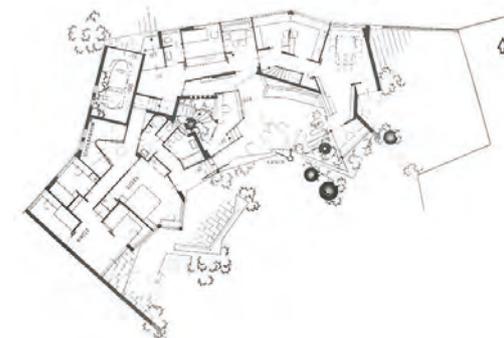
43. INTERBAU, *Hansaviertel*, 1957, perspectiva de la propuesta ganadora del concurso, Gerhard Jobst, Willy Kreuer y Wilhelm Schießler.



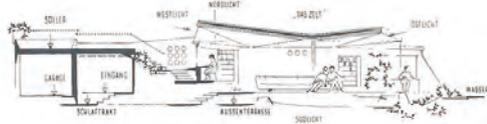
44. Hans Scharoun, *Propuesta de ordenación para el Hansaviertel*, 1955.



45. Hans Scharoun, *Restaurante para Hansaviertel*, proyecto, 1955.



47. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar para el Hansaviertel*, planta, proyecto, 1955.



46. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar para el Hansaviertel*, sección, proyecto, 1955.

permite una entrada de luz cenital que enriquece, todavía más, este volumen de la estancia principal de la casa. La zona de dormitorios se abre al noroeste y al sureste, el de los progenitores constituye una verdadera suite, y el área dedicada a los niños se divide en tres espacios para dormir y estudiar y una amplia estancia en la que confluyen como zona de juegos comunitaria y que da acceso a la terraza. La zona de cocina y servicio se orienta hacia el norte. La vivienda se pliega para la consecución de las mejores orientaciones, privacidad de las distintas piezas y organización funcional. Las circulaciones fluyen de forma que se puede acceder a un mismo punto utilizando distintos recorridos.

El último intento de concepción de Berlín como una ciudad unitaria se llevará a cabo, en 1958, con la convocatoria del concurso “Hauptstadt Berlin” (“Berlín Capital”), que comprendía una extensa área delimitada al norte por la Puerta de Brandenburgo, al sur por la Mehringplatz, al este por la Alexanderplatz y al oeste por la estación de Tiergarten, una zona central de la ciudad que comprendía terrenos correspondientes a sectores con distintos gobiernos, sin embargo, las bases del concurso, aunque mencionaban específicamente la división existente, pretendían “devolver a Berlín su prerrogativa central y asegurar con la estructura su fisonomía de capital y de metrópoli”<sup>15</sup>. Se prevé la conservación de ciertos edificios comprendidos en el ámbito de la intervención, como el Reichstag, la Universidad, la Ópera, la catedral de Santa Eduvigis, el conjunto de la Französischer Dom, la Deutscher Dom y el Konzerthaus, el Deutscher Historischer Museum y el conjunto de la hoy denominada “Isla de los Museos”. El programa establece la necesidad de ubicación, dentro del área de intervención, de tres tipos de instituciones: políticas, culturales y económicas. El número de propuestas presentadas es considerable, ciento cincuenta y una, de arquitectos de diez y ocho países; entre los miembros del jurado figuraban Alvar Aalto y Otto Bartning. El primer premio corresponderá a la propuesta de Spengelin, Eggeling y Pempelfort, el segundo será para Scharoun y Ebert y el tercero para Alison y Peter Smithson.

Scharoun, según el jurado, se muestra conocedor en profundidad de la ciudad, no en vano había sido durante año y medio *Stadtbaurat*; la propuesta, realizada en colaboración con Wils Ebert, que había formado parte del *Colectivo*, incide en la necesidad de que el suelo sea propiedad municipal, o de un organismo de interés público, lo que posibilitaría, en todo momento, las actuaciones que fuese necesario llevar a cabo. El proyecto [48] entierra el vial norte-sur que atraviesa el Tiergarten y sobre un inmenso parque, en que se convierte toda esa área de la ciudad, ubica sus construcciones, que se compactan, fundamentalmente, en dos zonas, una al norte, entre el Reichstag y la Universidad, los edificios administrativos se escalonan a lo largo del Spree, conjunto ligado a *Unter den Linden*, y otra al sur, con un edificio de considerable impronta que discurre desde más al este del comienzo de la Leipziger Straße hasta la Leipziger Platz.

En la consideración de Berlín como punto neurálgico de Alemania, dada su privilegiada situación, Martin Mächler en el artículo “La función de la metrópoli alemana”, publicado en *Frühlicht* en el verano de 1922, establece la necesidad de efectuar una prospectiva de la

---

15 Giorgio Trebbi, *op. cit.*, p. 94, nota 2.

misma sin limitaciones y olvidándose del pasado para conseguir una representación armónica del asentamiento con sensibilidad artística, estableciendo servicios económicos y sociales y zonas de residencia considerando el desarrollo futuro. Para Mächler, “la creación de la nueva metrópoli de Berlín” debe ser “construida siguiendo una andadura orgánica y armoniosa [...] no en el sentido de construcciones singulares, sino en el de una creación arquitectónica unitaria en la que la construcción singular sea la célula de una gran estructura arquitectónica oportunamente articulada y en la que esta estructura constituya, a su vez, un organismo vital en el seno del gran tejido celular comunitario que es el estado”<sup>16</sup>. La visión del proyecto de Scharoun para el concurso “Berlín Capital” evoca estas palabras de Mächler ya que, como bien establecen Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz<sup>17</sup>, su propuesta concentra su fuerza en esa construcción singular [49] que se desarrolla de este a oeste, prácticamente entre dos ejes de circulación potentes que discurren casi de norte a sur delimitando el área de actuación, y que el arquitecto va articulando con el territorio.



48. Hans Scharoun, *Propuesta para “Hauptstadt Berlin”*, planta, 1958.



49. Hans Scharoun, *Propuesta para “Hauptstadt Berlin”*, boceto del edificio singular, 1958.

El concurso de proyectos para la urbanización del área de la Mehringsplatz, a principios de los años sesenta, se propone, uno más, para la recuperación de la ciudad, no de forma unitaria, sino por partes; Scharoun conseguirá el primer premio con una propuesta que pretende recuperar el “carácter activo” en el que se recoja la esencia del pasado. El trazado de la plaza data de 1734, recibiendo el nombre de *Rondell (Glorieta)* o *Rondell Hallesches* [50], por su forma redonda y los edificios que flanqueaban su entrada a modo de puertas, momento en el que se diseñan, también, la *Karre (Cuadrado)*, hoy *Pariser Platz*, y la *Achtek (Octógono)*, la *Leipziger Platz*. Rondell cambiará su nombre por *Belle-Alliance-Platz*, en 1815 [51], erigiéndose, en medio, la *Columna de la Paz* coronada por una *Victoria*, monumento conmemorativo de la Guerra de 1815, pasando, a partir de 1947 a denominarse *Franz-Mehring-Platz*, para honrar la figura de este político e historiador, y de forma abreviada *Mehringsplatz*. Scharoun pretende

16 Martin Mächler, “La funzioni della Metropoli tedesca”, *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1974, pp. 192-194. Citado en Benedetto Gravagnuolo, *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*, Ediciones Akal, Rivas Vaciamadrid (Madrid) 1998, p. 360.

17 Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz, “El concurso de Berlín Capital. Canto del cisne del urbanismo moderno”, en María Teresa Muñoz, *Cerrar el círculo y otros escritos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1989, p. 79-88.

que la plaza sea “como un espacio de contemplación, de relajación, y una nueva conexión entre la tradición y la vida”<sup>18</sup>, por lo que propone convertirla en una zona peatonal ceñida por dos “anillos” concéntricos [52], el primero dedicado a establecimientos de ocio y el segundo, que ocupa algo más de una semicircunferencia, abierto hacia el sur, para actividades comerciales y administrativas. El proyecto de Scharoun [53] contempla, también, una serie de edificaciones de diferentes alturas, algunas de ellas directamente vinculadas con el segundo anillo, e integradas en un gran parque urbano. La ejecución de la propuesta será llevada a efecto por el arquitecto Werner Dütman, a la muerte de Scharoun, pero sólo se conservará el trazado de los dos anillos, construyéndose edificios de cuatro plantas, las otras construcciones proyectadas no se realizarán y serán sustituidas por edificios de viviendas en altura.

Ligada a esta actuación, lo que sí llevará a cabo Scharoun es el *edificio de la administración de la aseguradora AOK* [54], en la esquina suroeste del ámbito de actuación y vinculada a la edificación del segundo anillo, inaugurado en 1970.

Una de las mayores controversias que se generan en el Berlín de la posguerra se producen ante la decisión de las autoridades de la República Democrática Alemana de proceder a la demolición del antiguo Palacio Real, situado en el centro de la ciudad y auténtico baluarte del poder prusiano y que, aunque dañado por los bombardeos y el incendio posterior, era factible de ser recuperado, al menos en parte. Los encargados de velar por el patrimonio berlinés alzarán su voz en pro de la conservación del monumento, y Scharoun, estrechamente vinculado a la ciudad, expondrá ante las autoridades un proyecto de actuación de regeneración de la zona conservando una parte del palacio [55]. Las autoridades no se dejan convencer por las voces discordante y a principios de septiembre de 1950 comienza una demolición que durará hasta finales de año.

Pero Scharoun no sólo trabaja en Berlín, realizará, junto con Martin Mächler, Karl Bötticher y la secretaria Dora Lüttgen, un viaje, visitando Hamburgo, Bremen, Bremerhaven, Hannover, Essen y Colonia, con el fin de estudiar el proceso de desescombros y la reconstrucción de estas ciudades. Es el comienzo de una nueva etapa profesional que promete despegar después de un tiempo de incertidumbres y contiendas.

Dentro de este ambiente de reconstrucción se encuadra el concurso de proyectos para la isla de Helgoland, realizado en 1952; situada en el mar del Norte, a unos setenta kilómetros de la costa, había sido destruida por los bombardeos aliados durante la guerra y, posteriormente, demolidas todas sus instalaciones militares por la Marina Británica, dinamitando, prácticamente, toda la isla, ya que, desde finales del siglo XIX constituía una importante base naval alemana con refugios para submarinos, contando, en tierra, con toda una red de bunkers realizados durante la época del Tercer Reich. Las delimitaciones fijadas en el concurso en cuanto a formalizaciones y colores eran muy precisas; Scharoun presenta una propuesta [56] en la que parte de la necesidad de recuperar la forma y la función de la isla,

---

18 Scharoun, 7.12.1962, Memoria explicativa del concurso de proyectos para Mehringplatz, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 298. En el original: “... - als Raum der Besinnung, der Erholung und einer neuen Verbindung zwischen Tradition und Leben”.



50. Rondell, Berlín 1734.



51. Belle-Alliance-Platz, Berlín, 1900.



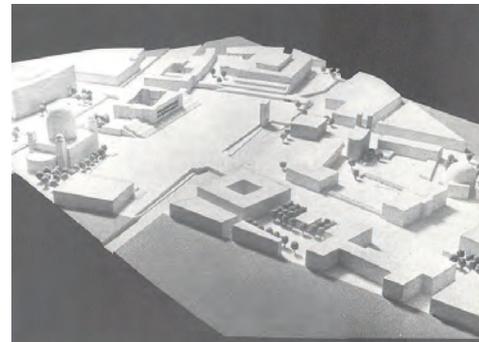
52. Hans Scharoun, *Mehringplatz*, Berlín-Kreuzberg, concurso de proyectos, planta con el entorno, 1962.



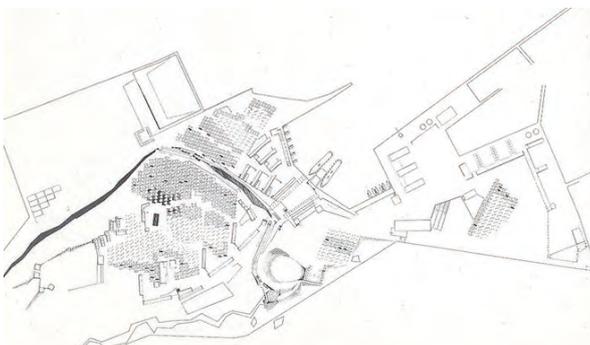
53. Hans Scharoun, *Mehringplatz*, Berlín-Kreuzberg, concurso de proyectos, maqueta, vista desde el sur, 1962.



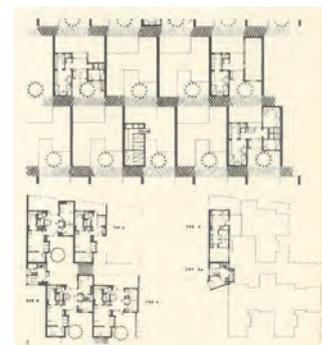
54. Hans Scharoun, *edificio de la AOK en la Mehringplatz*, Berlín-Kreuzberg, 1967/70, en la actualidad.



55. Hans Scharoun, *propuesta para La Marx-Engels- Platz*, Berlín-Mitte, 1950.



56. Hans Scharoun, *Isla de Helgoland*, concurso de proyectos, planta, 1952.



57. Hans Scharoun, *Isla de Helgoland*, concurso de proyectos, viviendas, 1952.

empleando para ello los medios técnicos necesarios, sin olvidar la conformación topográfica de la misma, con una zona baja arenosa al norte, una zona escarpada de acantilados al oeste y una meseta prácticamente plana en su cota más elevada; establece las funciones de acuerdo con la topografía y siguiendo un orden lógico de las mismas, acceso y representación en el puerto, situado al sureste, con una primera zona de área residencial a este nivel, y concentrando el grueso de la misma en la zona alta de la meseta.

Establece las viviendas de baja altura [57], una sola planta, con gran flexibilidad en su distribución para permitir distintos tipos en función de los usuarios, viviendas en hilera con calles estrechas que disponen de dos orientaciones, con áreas al aire libre en ambas zonas, constituyendo en su conjunto como una especie de malla de “nido de abeja”.

El proyecto prevé la construcción de sedes para instituciones científicas, invernaderos, Museo, así como áreas de aventura y de recreo, de deportes, con piscina. Se trataría de crear una isla dedicada al disfrute pero sin olvidar el medio ambiente y su investigación.

### 1.5.2 Edificios escolares: otra forma de enseñanza

En un momento de reflexión, tanto a nivel urbanístico como filosófico y, en general, de planteamiento de la vida, después del gran desastre humano que supuso la guerra, en 1951 se celebra el segundo “Darmstädter Gespräch” (“Coloquio de Darmstadt”), bajo el título *Mensch und Raum (Hombre y espacio)*, que, en un principio, iba a tratar el tema de la vivienda, pero, la concordancia en el tiempo de un evento similar celebrado en Hannover hizo que se trabajara sobre los edificios públicos. El primero de los “Coloquios”, bajo el epígrafe, “La imagen del ser humano en nuestro tiempo” se había celebrado el año anterior, produciéndose un agrio debate entre el pintor Willi Baumeister y el historiador Hans Sedlmayr, el primero firme defensor del arte abstracto, mientras que el segundo había dejado clara su postura en contra del mismo en su libro, *Perdida del centro*, publicado en 1948; otros de los protagonistas de este *Primer Coloquio* fueron el historiador Hans Hildebrandt y el filósofo Theodor Adorno.

Hans Sedlmayr había publicado, en 1948, el libro, “La pérdida del centro”, con un claro rechazo al arte moderno y a la arquitectura funcionalista, equiparando funcionalismo y marxismo; hombre de estrictas convicciones religiosas, consideraba que se había producido una pérdida de la trascendencia en el arte y la arquitectura. Siete años después, en 1955 verá la luz “La revolución del arte moderno”, donde, en primer lugar, se plantea cual es la “esencia del arte moderno” y, cuando analiza el afán de pureza de las artes, al referirse a la arquitectura, concluye que una “arquitectura pura” debe ser desposeída de “todos los elementos propios de otras artes”, “los escénicos, pictóricos, plásticos, ornamentales, [...], los simbólicos, alegóricos y representativos, [...], el elemento antropomórfico, [...] el elemento «temático»”, pero, en la arquitectura, este constituye el “objetivo, “la finalidad [...] una arquitectura sin objetivos, no ligada a una finalidad, sería totalmente «pura», sería la arquitectura por la arquitectura”<sup>19</sup>. La renuncia a lo pictórico está

---

19 Hans Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, Mondadori España, Madrid 1990, p. 20.

en la base de la “arquitectura blanca”, una arquitectura que ha renunciado al color. Para Sedlmayr la negación de los valores tectónicos y plásticos conduce a la “arquitectura pura”.

De la misma forma, “la pintura abstracta es aquella absolutamente «pura», esto es, pintura a la que se ha depurado de elementos procedentes de todas las demás artes”. Curiosamente incluye entre los pintores que han llegado a obtener una pintura «pura» a Kandinsky, quién, sin embargo, en sus planteamientos lo que trataba de conseguir era la unificación de todas las artes, de buscar el nexo común que las integrara como una sola. Sedlmayr cita, textualmente, a Kandinsky: “La misión del artista no es el dominio de la forma, sino la adaptación de la forma al contenido”, y dice que es una frase “que podría estar firmada por un defensor del arte antiguo”<sup>20</sup>, quizás, aquí, la equivocación del historiador está en contraponer la aceptación de un nuevo tipo de obra con el respeto a las de la antigüedad, respeto que en ningún momento puede dudarse por parte del pintor.

La necesidad de adjudicar un título a una pintura no figurativa implica dotarla de un “significado intencionado”, cuando no es así, el número de significados que pueda tener es indeterminado, indeterminación que para Sedlmayr “constituye un valor para el arte mismo”, la ironía se percibe, también, en el autor cuando dice que “el arte moderno no figurativo apela con mucha frecuencia a esta vocación por lo subjetivo, calificado como elevada objetividad”<sup>21</sup>. Para él “la pintura abstracta con significado intencionado” conserva, todavía, nexos de conexión con el arte antiguo, incluyendo en este caso “todas las obras tempranas de Kandinsky y la mayoría de las pinturas de Klee”<sup>22</sup>, considerando estos cuadros “una variante moderna de la alegoría”. La “pintura no figurativa sin significado” pertenece, para el autor, al ámbito de lo subjetivo, lo mudable, estableciendo su paralelismo con la moda.

La adjudicación al color de un “valor objetivo” lo establece dentro de la creación de una “estética razonada de forma objetivamente física”, obteniendo “elementos objetivos”, “no artísticos”, a partir de los cuales considera que no puede llegarse a la realización de una obra artística. Mondrian dará un paso más geometrizando la “pintura”, que se convierte de esta forma, según el historiador, en un mero dibujo geométrico donde el color juega un papel de simple “acabado”. “La pintura antigua funde elementos espirituales (noéticos), sensoriales, sensitivos y fantásticos”, la prevalencia de cada uno de estos elementos conllevará la aparición de los distintos “ismos”, que se rebelan unos contra otros, atacando el “todo”.

Sedlmayr considera que, una vez que cada arte ha llegado a su máximo grado de pureza, la única relación posible entre ellas es la composición, “la composición de lo absolutamente aislado en sí mismo. Es una cuestión de gusto”

Citando a Schopenhauer, “... la música [...] no es imagen de la apariencia [...] sino imagen inmediata de la voluntad misma”, llega a la consideración de este arte como el punto de partida en la búsqueda del “arte puro”, del “arte abstracto”, el “arte de las formas puras [...]

---

20 *Ibidem*, p. 33.

21 *Ibidem*, p. 36.

22 *Ibidem*, p. 37.

formas puras de la geometría”. Contrapone en Wagner “el concepto de música absoluta” con su idea de “obra de arte total” y establece la falta de base de la arquitectura moderna con la renuncia, en música, a una base tonal. Todo este ansia de purismo conducirá al Dadaísmo, “que niega la creación artística como tal”<sup>23</sup>. El “arte puro” devendrá “esteticismo, el culto de lo bello en sí, no de la belleza, de ahí a la consideración de la cercanía a “la muerte del arte” sólo había un paso.

En el *Segundo Coloquio* los invitados a participar son un grupo de pensadores y arquitectos, entre estos se encuentran “tradicionalistas” y “modernos”, entre los últimos estará incluido Hans Scharoun, Otto Bartning actuará de moderador, entre los pensadores Alfred Weber, José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. La conferencia de este último tendrá por título “Bauen, wohnen, denken” (“Construir, habitar, pensar”) y la del filósofo español, “El mito del hombre allende la técnica”.

Se estaba en el tiempo de la reconstrucción y para los oyentes de las conferencias, en gran mayoría técnicos al servicio de la misma, cuya preocupación primordial en aquellos momentos era como dar cobijo a una multitud de seres que se habían quedado sin nada, incluido un techo bajo el que guarecerse, el problema de la vivienda era acuciante, pero el filósofo Heidegger se remonta a lo primigenio, al habitar, y su íntima relación con el construir, “porque construir no es sólo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar”<sup>24</sup>. El filósofo comienza haciendo una disquisición sobre el lenguaje y los términos que, en la lengua alemana, están ligados al significado de habitar, permanecer, residir, morar, que han ido evolucionando con el tiempo; llega hasta el punto en que “el sentido propio del construir” es “el habitar” y “el rasgo fundamental del habitar es cuidar (mirar por)”. A partir de la reflexión sobre “un puente”, habla del “lugar”, que surge por la existencia de una cosa, en el ejemplo, el puente, que se ubica en él, y como el “el lugar” deviene “espacio” que “es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio)”. “El puente es un lugar”, dice Heidegger, y “como tal cosa otorga un espacio”.

La relación entre el hombre y el lugar y, a través de éste, con el espacio, fundamenta el habitar, un habitar que es la esencia del construir. “Sólo si somos capaces de habitar podemos construir”, sentencia Heidegger, considerando el habitar como rasgo distintivo del ser, al igual que pensar. Para él, “construir y pensar son [...] ineludibles para el habitar”, siempre que entre ambos pueda establecerse un diálogo.

Heidegger termina su intervención en Darmstadt interrogándose sobre la problemática del habitar en el momento conflictivo que les tocaba vivir, concluyendo que no se trataba simplemente de la falta de viviendas, o de la carestía de éstas, sino del entendimiento de la “esencia del habitar”, “aprender a habitar”, exhortando a la construcción “desde el habitar” y pensando “para el habitar”. El filósofo, que se había aliado a las fuerzas del poder nacionalsocialista, parece querer lavar su culpa invitando a la concordia, a la integración del ser humano en un común habitar.

---

23 *Ibidem*, p. 59.

24 Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1994.

Los arquitectos participantes en el *Coloquio* han de presentar propuestas de una construcción con un uso concreto, siete trabajarán sobre edificios de enseñanza, Rudolf Schwarz, Hans Scharoun, Franz Schuster, Otto Ernst Schweizer, Hans Schwippert, Max Taut y Willem Marinus Dudok, Otto Barning realizará una clínica para mujeres, Ernst Neufert, una residencia para madres solteras, Peter Grund una casa de cultura y Paul Bonatz una sala de conciertos, en total once proyectos. La escuela de Scharoun [58] será la primera de las tres que lleva a cabo, si bien, éste permanecerá sobre el papel, se trata de un proyecto conceptual en el que establece las premisas de lo que debía ser un edificio para una determinada función, la enseñanza, en todos los niveles anteriores a la universitaria.

La entrada [59] está flanqueada por el aula magna y el área que comprende la administración y despachos del profesorado, ubicados en el cuerpo más alto de todo el edificio y que sirve de referencia en la lejanía. El arquitecto establece una jerarquía de espacios en función de los niveles de aprendizaje, de la edad del alumnado. El recorrido, que se puede establecer como un paseo, va llevando a los distintos conjuntos de clases según niveles. En Darmstadt, el recorrido, el “camino del encuentro”, según la denominación de Scharoun, fluye como un río en cuyos remansos, a izquierda y derecha, se van encontrando los espacios de las distintas actividades, área de profesores, administración, sala de usos múltiples, núcleos de aulas, gimnasio. El “camino de encuentro” recibe iluminación no sólo desde el exterior propiamente dicho sino también a través de patios interiores estratégicamente ubicados. Todo el conjunto [60], que se expande sobre la parcela acaba constituyendo un paisaje edificado.

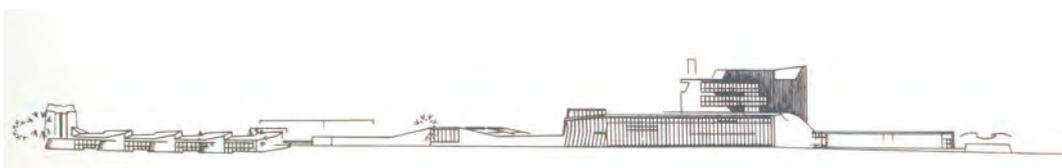
Los grupos de aulas, según los niveles de enseñanza, se van encontrando, sucesivamente, desde la etapa inferior a la superior, en el punto más alejado del acceso. Cada nivel presenta una formalización diferente, pero todas las aulas tienen contacto con el exterior, con un espacio que posibilita la enseñanza al aire libre.



58. Hans Scharoun, *Escuela en Darmstadt*, proyecto, maqueta, 1951.



59. Hans Scharoun, *Escuela en Darmstadt*, proyecto, perspectiva del área de acceso al edificio, 1951.



60. Hans Scharoun, *Escuela en Darmstadt*, proyecto, alzado, 1951.

Cuatro años más tarde iniciará el proyecto para el *Liceo Femenino de los Hermanos Scholl* en Lünen, denominación homenaje a Hans y Sophie Scholl miembros de “La rosa blanca”, movimiento estudiantil de oposición al régimen nacionalsocialista, y que habían sido ejecutados por la Gestapo en 1943; Scharoun genera un verdadero paisaje a partir de los distintos elementos que configuran el conjunto del edificio, situado frente a una iglesia neogótica con su alta torre, a la que parece contraponerse [61, 62]. Aula magna y área administrativa rematan, en cada uno de sus extremos, el alargado vestíbulo, verdadero “camino del encuentro”, lugar donde se desarrolla la vida de interrelación del alumnado, que discurre, prácticamente, paralelo al vial de acceso; aula magna adyacente a la entrada principal [63] que se retranquea de la calle, creando una pequeña plaza, y zona administrativa próxima a una entrada secundaria desde la misma. El aula magna, caracterizada por su conformación pentagonal, se abre sobre el vestíbulo de forma que posibilita la ampliación del aforo en momentos en los que sea necesario

También aquí, igual que en Darmstadt, las aulas se estructuran según niveles de enseñanza, estableciéndose una relación más directa con las de nivel superior desde el alargado vestíbulo, ubicándose tres aulas en planta baja y otras cuatro en una segunda planta, donde se encuentran, asimismo las salas de trabajo y de dibujo.

En planta baja [64, 65], partiendo del vestíbulo, dos caminos diferenciados conducen a las aulas de menor nivel de enseñanza; si en la propuesta de Darmstadt las aulas de los distintos niveles tenían una configuración diversa, aquí el cuerpo principal de las mismas se mantiene inalterable, siendo los espacios adyacentes los que sufren alteraciones; prácticamente todas las aulas disponen de un espacio exterior anexo que facilita la enseñanza al aire libre. La escuela se configura no solo como lugar de enseñanza sino también de relación, casi de “habitación”. Scharoun parecía atenerse a los postulados de los investigadores que consideraban que la escuela debía de ser el lugar donde se integraran pedagogía y entorno físico, un lugar donde el alumno pueda desarrollar todas sus habilidades, y no sólo se dedique a la adquisición de conocimientos. Volvía a estar de actualidad el método Montessori, iniciado por la pedagoga italiana María Montessori, en el cual el niño es el centro de toda actividad, siendo el profesor quien observa y dirige tratando que la autonomía en la toma de decisiones, por parte del alumno, fomente un pensamiento crítico como forma de educación del intelecto, obteniendo, de esta manera, un desarrollo integral de las capacidades físicas, intelectuales y psíquicas.

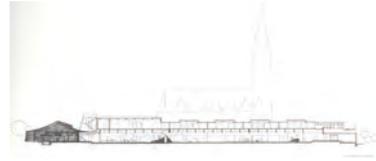
El tercer proyecto de centro educativo que realiza Scharoun es el de Marl, desarrollado a partir de 1960; construido en una zona de la ciudad pendiente de planificación en ese momento, le permite no estar condicionado por el entorno. El mismo arquitecto dirá que aquí siguió las ideas desarrolladas en Darmstadt adaptándolas a las singularidades de la zona, y dentro de estas está la necesidad de una serie de talleres, de madera, metal o plásticos en consonancia con las actividades profesionales en las que se basa la economía de la región. Estos talleres “están situados en estrecha relación con el espacio común central” y “tienen el carácter de un pequeño edificio fabril”<sup>25</sup>.

---

25 Scharoun 1960, “Haupt- und Grundschule Marl, unveröffentlichtes Manuskript” (Escuela superior y primaria Marl, manuscrito inédito), en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 262. En el original: “Sie sind auch in eine besondere Bedeutung zum zentralen Gemeinschaftsraum ... haben den Charakter einer kleinen Fabrikhalle”.



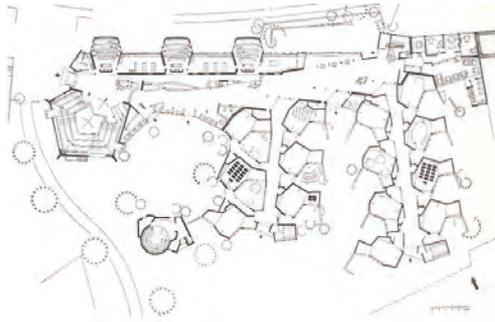
61. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, vista aérea del edificio, todavía en ejecución, y la iglesia, 1956/62.



62. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, sección del edificio con la iglesia de fondo, 1956/62.



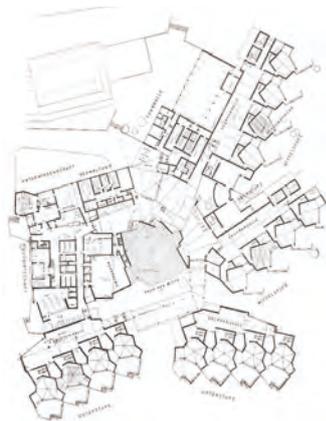
63. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, acceso con el aula magna a la derecha, 1956/62.



64. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, planta baja, 1956/62.



65. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, vista desde el patio interior, 1956/62.



66. Hans Scharoun, *Escuela en Marl*, planta, 1960/71.



67. Hans Scharoun, *Escuela en Marl*, exterior de aulas de grado medio, 1960/71.



68. Hans Scharoun, *Escuela en Marl*, 1960/71, vista exterior.

El centro [66] dispone de una entrada principal, flanqueada por las oficinas de administración y el gimnasio con los vestuarios y espacios afines, y dos secundarias que dan acceso, una a la zona de talleres y otra a la cafetería. La disposición de funciones queda claramente diferenciada en el desarrollo del programa atendiendo a las exigencias del uso de cada espacio.

Las aulas [67] se disponen en cuatro grupos, siendo iguales dos a dos; en las de primer grado la forma del hexágono es más regular y cada una de ellas recoge, en el área de entrada, los correspondientes aseos; en las de segundo grado los aseos son comunes al grupo de aulas situándose al fondo del vestíbulo alargado común a todas ellas. Las dos aulas correspondientes al grado superior se sitúan en la zona de intersección de las de segundo grado con una estancia intermedia entre ambas que sirve de punto de confluencia de los grupos de alumnado.

El espacio central polivalente constituye el verdadero corazón de la escuela, centro a partir del cual surgen las distintas alas, la situación estratégica de un patio interior, lindante con él, permite la iluminación natural del mismo a través de un gran ventanal. Este espacio es el lugar de encuentro de los estudiantes, donde se pueden desarrollar actividades teatrales, proyectar películas o servir como sala de música, gracias a sus cualidades acústicas y lumínicas establecidas por medio de mecanismos técnicos y por una hábil utilización de los recursos naturales. El conjunto de la escuela [68] aparece como una secuencia de estancias con una pieza central que les da servicio a todas.

### **I.5.3 Edificios comunitarios: centros para una sociedad democrática**

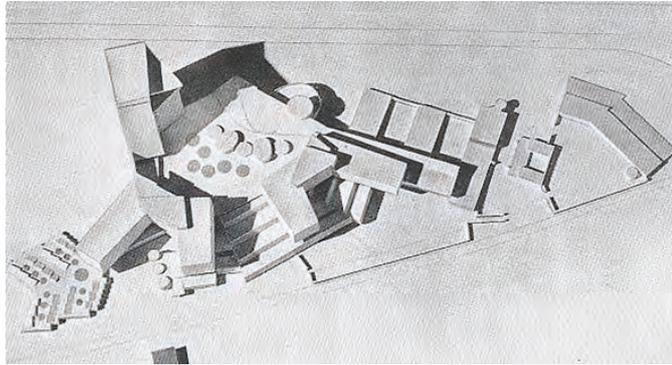
Scharoun había diseñado, anteriormente, para la ciudad de Marl, un Ayuntamiento dentro del concurso de proyectos que se había llevado a cabo en el año 1957, y en el que obtendría el segundo premio. Un concurso al que habían sido invitados doce arquitectos de distintos países, entre ellos Rudolf Schwarz, Arne Jacobsen, Alvar Aalto y Johannes H. van den Broek y Jacob B. Bakema, que obtendrían el primer premio con un edificio que se construirá entre 1960 y 1967, y que los propios autores definirían como “corona de la ciudad”, todo un guiño a Bruno Taut.

La parcela sobre la que tenía que ubicarse el edificio estaba situada en un terreno arbolado por uno de cuyos laterales discurría un vial con abundante tráfico. Scharoun parte de la idea del ayuntamiento como edificio donde los habitantes de la ciudad se sientan parte de una comunidad, el espacio debe acoger al ciudadano, no producirle repulsión o malestar. Desarrolla los distintos departamentos a partir de un vestíbulo central de recepción a través del cual se accede a la sala de la asamblea y dependencias anexas a la misma [69]; St. John Wilson describe el edificio como “el pulgar y los dedos de una mano alrededor de la palma”<sup>26</sup>, y cita las palabras de Scharoun, “un pueblo que no construye, muere”<sup>27</sup>, que recuerdan la conferencia de Heidegger en Darmstadt.

---

26 Colin St. John Wilson, *The oder tradition of Modern architecture. The uncompleted project*, Academy Editions, London 1995, p. 82. En el original: “...the thumb and fingers of a hand around the palm”.

27 Citado en *Íbidem*, p. 83. En el original: “people who do not build, die”.



69. Hans Scharoun, *Ayuntamiento, Marl*, concurso de proyectos, 2º Premio, 1957, maqueta.

Scharoun había mostrado su interés por el teatro desde épocas muy tempranas, ya en 1909, a los diez y seis años, siendo estudiante, había realizado una propuesta para un concurso de “Teatro y Sala de conciertos”, bajo el lema “Anne-Marie” y, tres años más tarde, otra para el “Teatro de la ciudad de Bremerhaven”; en 1921 había pronunciado, en Königsberg, la conferencia “Ideas sobre la escenografía moderna”, y en sus acuarelas “visionarias”, tanto las realizadas entre 1922 y 1923, como las correspondientes a los años de la Segunda Guerra Mundial, los edificios teatrales son tema recurrente. A principios de los años cincuenta participa en dos concursos de proyectos de gran importancia, el del *Teatro Nacional de Kassel* y el del *Teatro Nacional de Mannheim*, ninguno de ellos construido, al igual que el *Teatro de la Ciudad de Gelsenkirchen*, en cuyo concurso participa en 1954.

Kassel era una ciudad de gran tradición teatral, sede del primer teatro estable en una ciudad alemana, el *Ottoneum*, realizado entre 1603 y 1606. A principios del siglo XX, entre 1906 y 1909 se construye el *Teatro del Estado Prusiano*, en la Friedrichplatz, de estilo neobarroco, ejecutado por deseo expreso del emperador Guillermo II, que asiste a su inauguración. El edificio queda seriamente dañado por los bombardeos sufridos por la ciudad en 1943 y, tras la finalización de la contienda, las autoridades del estado de Hesse se plantean su reconstrucción dado el empeño que pone en ello toda la población. El estudio de las condiciones en que se encontraba el edificio lleva a la conclusión de que no es factible su reconstrucción dados los daños estructurales observados, que afectaban, incluso, a su cimentación. En 1951 se convoca el concurso de proyectos cuyo primer premio recaerá en la propuesta presentada por Hans Scharoun junto con el paisajista, y viejo amigo, Hermann Mattern y el escenógrafo Willen Huller.

El proyecto ganador genera grandes controversias, a las que no son ajenos los periódicos locales, uno de los cuales hace una encuesta entre sus lectores y proclama que el 97% no está de acuerdo con la propuesta de Scharoun, a la que consideran “falta de armonía arquitectónica”, un diseño inusual que no están dispuestos a aceptar; aún así, los trabajos de demolición del antiguo teatro se realizan en 1953 y, en 1954, se pondrá la primera piedra del nuevo. La aparición durante las excavaciones de los restos de las antiguas murallas de la ciudad suponen una paralización de las mismas y dan pie a que, un proyecto que había sido ampliamente discutido, quede suspendido bajo la declaración de inviabilidad de la actuación, decidiendo las autoridades, de manera discrecional, encargar uno nuevo a otro de los participantes en el concurso, Paul Bode, cuya propuesta no se encontraba entre las finalistas.

La decisión tomada tendrá resonancia no sólo a nivel local, y un periódico reconocido como *Der Spiegel* se hará eco de la misma tras las numerosas cartas remitidas por diversos arquitectos, entre ellos Ernst May y Otto Bartning, a las autoridades de Hesse. Autoridades que remitirán, a los tres colaboradores del proyecto ganador, Scharoun, Mattern y Huller, una carta<sup>28</sup> en la que dan cuenta de su decisión de rescisión del contrato para llevar adelante la obra con la justificación de no haber entregado en plazo los cálculos necesarios para la ejecución de la misma y los costes inasumibles de la realización de unas cimentaciones como las proyectadas en función de los estudios que se habían realizado sobre el terreno.

En su propuesta, Scharoun comienza por efectuar un estudio para la mejor ubicación de la edificación, considerando que no debía permanecer en el lugar ocupado por el antiguo teatro, situado en el eje de la Friedrichsplatz. En el artículo que escribe para la revista *Bauwelt*<sup>29</sup> comienza haciendo una cita de su amigo Hugo Häring: “*La participación de los poderes mentales creativos y la inquietud espiritual-científica en el trabajo de diseño de nuestro tiempo conlleva no sólo los detalles técnico-funcionales o artísticos importantes para el todo, sino también el complejo problema de la forma cuando tenemos « no una nueva arquitectura en mente sino un nuevo edificio»*”, y, a partir de esta reflexión, enlaza con la consideración del teatro como potenciador de la estructura social en la sociedad burguesa; para Scharoun, los teatros eran verdaderos edificios comunitarios, espacios de interrelación que contribuían al auge la vida social.

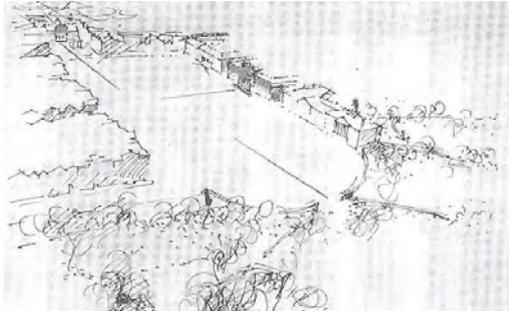
La importancia que concede al lugar, y como el edificio debe integrarse en él, queda patente en la serie de bocetos [70] que realiza del área de actuación, considerando la necesidad de potenciar la relación entre el hombre y la naturaleza. Scharoun plantea el edificio como tránsito entre la ciudad y el parque, formando parte del paisaje circundante; una pasarela sobre la calle que bordea la Friedrichsplatz establecería su relación con la ciudad antigua sin distorsionar la imagen de ésta. La disposición del edificio desplazado del eje central abre la plaza al paisaje [71,72].

La caja de la escena sobresale, impresionante, sobre un edificio [73] que se desarrolla a partir de ella, en todas direcciones y a distintos niveles. Dos salas se sitúan perpendicularmente una respecto de la otra, de manera que pueden compartir escenario; una de ellas, la pequeña, dedicada a obras de carácter experimental. Las estancias necesarias e inherentes al uso del edificio se desarrolla en diferentes alas, camerinos, administración, guardarropa se pliegan a las necesidades de sala y escenario. La primera propuesta [74] presentada al concurso será revisada en el momento de ejecución del proyecto sufriendo algunas transformaciones; desaparece la terraza que servía de cubierta a la sala pequeña, el edificio [75] pierde rotundidad y las formas se diluyen en beneficio de un perfil más ondulado, más amable, que permite una integración mejor en el paisaje.

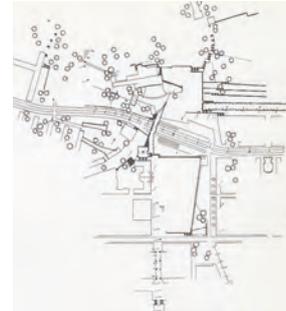
---

28 Carta del Ministro de Finanzas de Hesse a los Profesores Hans Scharoun y Hermann Mattern y al escenógrafo Willem Huller, Wiesbaden, a 2 de junio 1955, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 216.

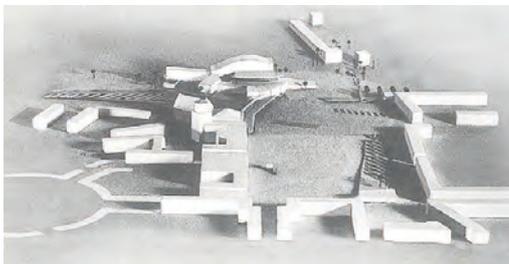
29 Hans Scharoun, “Das neue Staatstheater in Kassel”, *Bauwelt*, nº 44, Berlin 1952, pp. 173-180.



70. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, boceto de la zona de actuación.



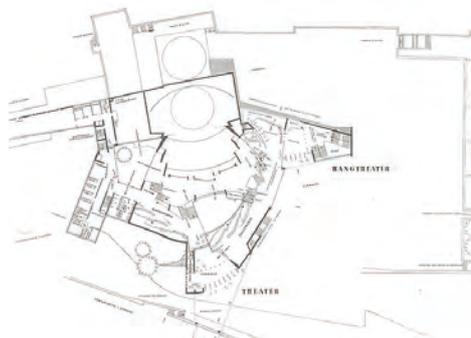
71. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, plano de situación.



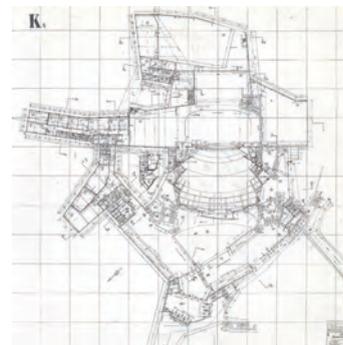
72. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, maqueta con la ubicación del edificio.



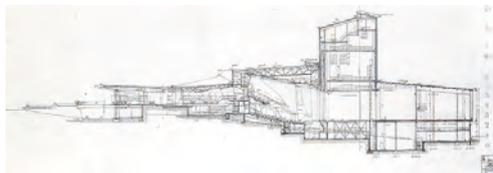
73. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, maqueta del edificio.



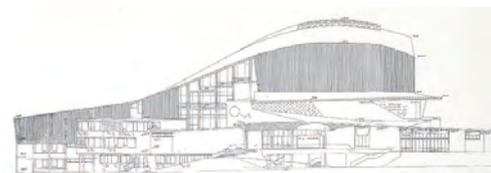
74. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, planta, propuesta del concurso.



75. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, planta de acceso, proyecto.



76. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, sección.



77. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, alzado norte.



78. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, alzado este.



79. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Kassel*, 1953/54, alzado oeste.

La sala y el escenario, principal y zonas posterior y lateral de bastidores, son los espacios sobre los que gravita la configuración del edificio que se desarrolla sobre el terreno en sus distintos niveles [76, 77, 78, 79]. El edificio, en el paisaje, acaba conformando un paisaje en sí mismo, con sus distintos cuerpos y alturas que se deslizan sobre el territorio.

Coincidiendo prácticamente en el tiempo, en la ciudad de Mannheim, perteneciente al Land Baden-Württemberg, surge también la disyuntiva entre la reconstrucción del teatro histórico, situado en Schillerplatz, seriamente dañado por los bombardeos, y la construcción de uno nuevo en la Goetheplatz; después de acalorados debates, surgidos no sólo por la decisión que había que tomar entre construcción de nueva planta o reconstrucción, sino también por una cuestión de prioridades en las tareas de reconstrucción de la ciudad en su conjunto y, sobre todo, por lo que atañía a las viviendas, en 1952 se decide convocar un concurso de arquitectura al que se invita a participar a cuatro arquitectos de Mannheim y a otros seis de fuera, entre ellos Mies van der Rohe, residente en Chicago y Hans Scharoun, establecido en Berlín.

El proyecto ganador del concurso, fallado en 1953, será el presentado por Mies [80], que realiza un edificio prismático, de cerramiento de muro cortina todo acristalado y cuya estructura aparece evidenciada en el exterior con los perfiles metálicos de los pilares y las siete jácenas de igual material de las que se suspende la losa de cubierta, con unas dimensiones de 160 metros de largo por 80 de ancho. La planta presenta un eje de simetría longitudinal, colocándose las dos salas, requeridas en las bases del concurso, enfrentadas, con los respectivos escenarios situados entre ambas.

La propuesta de Scharoun es bien distinta de la de Mies, cada una de las salas se ubica en uno de los extremos del edificio, apareciendo, en la principal, la situación asimétrica de escenario y patio de butacas que aplicará posteriormente como manera más idónea de relación entre el drama representado y los espectadores. En una parcela [81] sensiblemente rectangular coloca Scharoun el edificio en diagonal.

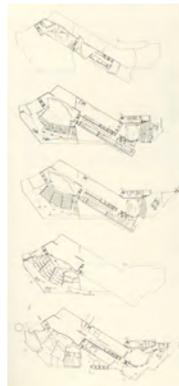
La limpieza de la plantas [82], con el desarrollo de la pieza rectangular, donde se sitúan las dependencias que hacen posible la vida del teatro, en cuyos extremos se disponen las dos salas, no da idea de la complejidad volumétrica que encierra el edificio, como se muestra en los alzados [83] y la maqueta [84] del mismo. Dos entradas, dimensionadas de acuerdo al flujo de espectadores que deben recoger, dan acceso, en los extremos, a los vestíbulos que, con sus juegos de escaleras, posibilitan el ascenso a las salas. Scharoun introduce aquí una disposición de butacas respecto al escenario que rompe con la tradicional axialidad de los teatros y la disposición jerárquica de los espectadores, reivindicando una democracia más allá de la política.

Igual que sucede en Kassel, el edificio que se lleva a cabo no es el del proyecto ganador del concurso, será a otro arquitecto, Gerhard Weber, antiguo alumno de Mies van der Rohe en la Bauhaus, al que se le encargue uno nuevo, realizado entre 1955 y 1957.

Doce años más tarde, en 1965, la ciudad de Wolfsburg convoca un concurso de proyectos para la construcción del teatro municipal al que concurren, entre otros, Hans Scharoun, Alvar Aalto y Jørn Utzon; Wolfsburg era una ciudad de reciente creación, fundada en 1938, en la



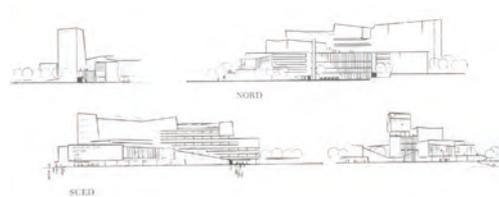
80. Mies van der Rohe, *Teatro Nacional Mannheim*, 1953, sección.



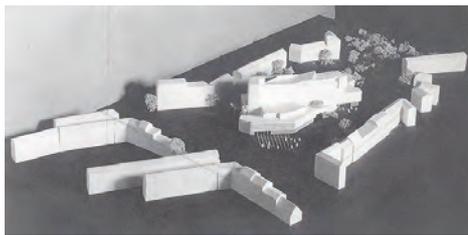
82. Hans Scharoun, *Teatro Nacional Mannheim*, 1953, plantas.



81. Hans Scharoun, *Teatro Nacional Mannheim*, 1953, plano de la parcela.



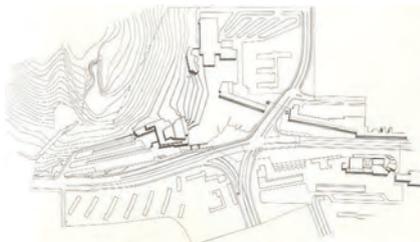
83. Hans Scharoun, *Teatro Nacional Mannheim*, 1953, alzados.



84. Hans Scharoun, *Teatro Nacional Mannheim*, 1953, maqueta.



85. Alvar Aalto, *Centro Cultural, Wolfsburg*, 1959/62, vista exterior con los volúmenes de las salas.



86. Alvar Aalto, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, concurso de proyectos, 1965, plano de situación.



87. Alvar Aalto, *Centro parroquial, Wolfsburg*, 1960/62, vista exterior.

época nacionalsocialista, como “ciudad del automóvil”, una ciudad pensada para albergar a los trabajadores de una fábrica que construiría un coche asequible a todo el pueblo alemán, según la idea de Hitler. Scharoun resultará ganador del primer premio del concurso con un proyecto que será el único teatro, en toda su carrera profesional, que llegue a construirse.

Aalto, que había llevado a cabo en los años precedentes (1958-1962) un centro cultural [85], proyecto ganador de un concurso restringido, situado al lado del ayuntamiento, en la plaza principal, en el que destacan los volúmenes de los diferentes auditorios, con diversos aforos, y del que había dicho: “La función básica del centro cultural es dar a la ciudad

industrial un contraste psicológico, un mundo para la relajación y la distracción que alivie la vida rutinaria del trabajo. A pesar de estar cubierto, el centro está pensado como una especie de ágora como las de la Grecia clásica<sup>30</sup>, será el ganador del segundo premio [86]. Wolfsburg también albergaba otro complejo de Aalto, un centro parroquial [87], realizado a la par que el centro cultural, compuesto por tres edificios, la iglesia, la vicaría y un parvulario.

La ubicación que se preveía para el edificio venía determinada por la consideración de poner en valor esa zona de la ciudad. Scharoun sitúa el edificio al pie de la colina boscosa que le sirve de fondo, y paralelo a la pendiente de la misma [88, 89]; en la exposición de motivos de la memoria del concurso<sup>31</sup> hará hincapié en la necesidad de preservar la armonía entre la naturaleza, la ciudad y las infraestructuras de comunicación; aquí, como en otros muchos proyectos, el contexto urbanístico es de vital importancia tanto en la situación como en la configuración formal del proyecto.

Dos entradas permiten el acceso al edificio [90, 91], una se sitúa en la proximidad del aparcamiento, y el espectador ha de recorrer el interior del largo vestíbulo en pos del foyer, en estrecho contacto con la sala, la otra exige un paseo por el exterior hasta la proximidad de la entrada a dicho foyer, el usuario realiza el acercamiento al espectáculo a partir del acontecimiento del paseo. En el vestíbulo, aseos, guardarropa y zonas de descanso facilitan la estancia del usuario; en el foyer, el paisaje de escaleras que unen los distintos niveles, ofrece el espectáculo del público que discurre por ellas como preludio al verdadero que se desarrollará en la sala [92].

En el interior de la sala [93] las localidades se disponen para que la vista de los espectadores converja sobre el escenario de la verdadera representación. La formalización del techo viene dada por la acústica, techo que se pliega y se escalona tratando de recoger el sonido y no producir reverberaciones.

El edificio se completa con la pieza baja, alargada, que recoge las estancias dedicadas a vestuarios, administración y otros servicios necesarios para el buen funcionamiento del teatro [94], rematando la secuencia longitudinal que se había iniciado en la entrada más extrema del conjunto.

El edificio se abre, con los grandes ventanales del vestíbulo, sobre la ciudad, y, frente al discurrir longitudinal y de poca altura de todas las dependencias, se alza el volumen rotundo y cerrado donde se encuentra la sala; sala a la que antecede un foyer profusamente iluminado con la luz natural que penetra por un amplio ventanal orientado al sureste. El conjunto edificado destaca sobre el verde del arbolado de la colina sobre la que se asienta [95].

---

30 Citado en Göran Schildt, *Alvar Aalto. Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1966, p. 96.

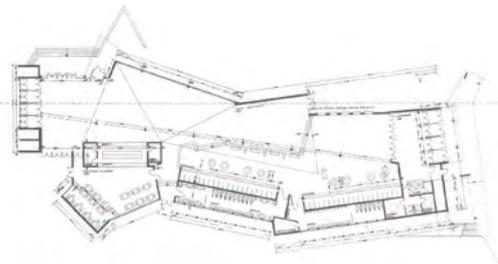
31 Scharoun, 21.9.1965, "Theater Wolfsburg, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf", en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 327 - 335.



88. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, plano de situación.



89. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, maqueta.



90. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, planta del vestíbulo.



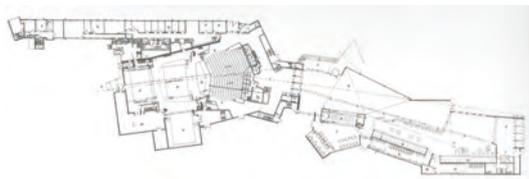
91. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, vista exterior.



92. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, foyer.



93. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, interior de la sala.



94. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, planta del edificio.



95. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, 1966/73, vista exterior.

“Hormigón, granito y cobre son los materiales de construcción en el exterior”<sup>32</sup>, dice Scharoun. Madera, planchas metálicas perforadas y enlucido de yeso recubren los paramentos de la sala, mientras el suelo es de linóleoum y terciopelo, el resto del pavimento del edificio es de cuarcita.

Vinculados al mundo de la interpretación, pero a la musical, Scharoun había proyectado, con anterioridad al teatro de Kassel, un *Liederhalle* (*Sala de Recitales*) para Stuttgart, en 1949, un concurso de proyectos en el que obtiene el primer premio. Según cuenta el propio arquitecto en la memoria del concurso<sup>33</sup>, su intención fue integrar el edificio en el entorno natural [96] en que se inserta la ciudad de Stuttgart, un edificio con un programa complejo, con tres salas de conciertos [97], áreas anexas a las mismas y espacios de relación que se abren a las vistas exteriores. En la gran sala [98] ya se observa la intención de abrazar la escena con los espectadores, de integrar a oyentes con concertistas. Los grandes espacios permitirían ser reducidos mediante la utilización de elementos móviles. Las terrazas serían utilizadas como restaurantes, un medio más de atraer a los visitantes. La intención es que en todos los espacios primara la iluminación, tanto la natural durante el día, conseguida mediante grandes ventanales y claraboyas en las cubiertas, como la artificial en el uso nocturno del edificio. En este edificio se encuentra, ya, la secuencia que, a modo de paseo, de recorrido de interrelación entre los asistentes a los actos, aparecerá en sucesivos proyectos del mismo uso.

Las imágenes del edificio, tanto del exterior [99] como del interior [100], traen a la memoria algunas de aquellas con las que había cubierto las horas de agonía de la contienda, dibujos y acuarelas donde la cubiertas se ondulan cual olas y los interiores se iluminan a través de grandes ventanales que se inclinan en su deseo de atrapar la mayor cantidad de luz posible y de ofrecer al espectador la visión del cielo.

En 1950 el concurso para el *Teatro de la Ópera* de Leipzig [101, 102] contará, también, con la participación de Scharoun, que diseña un edificio de amplias cristaleras que se abren sobre la plaza que lo antecede, y que se escalona, en su volumen, en consonancia con los distintos espacios que configuran el programa funcional. La *Sala de Conciertos* para Saarbrücken [103, 104, 105] la diseña Scharoun en 1959, por tanto, es posterior a la Filarmónica de Berlín; el proyecto presentado al concurso sería merecedor del tercer premio; aquí la sala presenta una forma totalmente irregular, pudiendo ser ampliada o reducida, según las necesidades de los eventos que tienen lugar, mediante la utilización de elementos móviles. En un nivel más elevado que el vestíbulo se sitúa un restaurante que permite disfrutar de las vistas del río, en cuyo costado se ubica el edificio, edificio que se expande en el borde con la colocación de una serie de salas de exposición que permiten, también, la visión del paisaje fluvial.

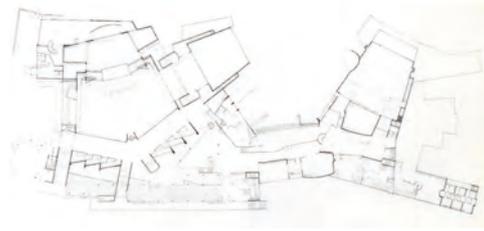
---

32 Íbidem, p. 335.

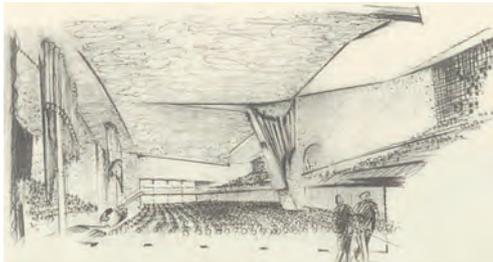
33 Hans Scharoun, “Scharoun 1949, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf Liederhalle Stuttgart”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 189 - 191.



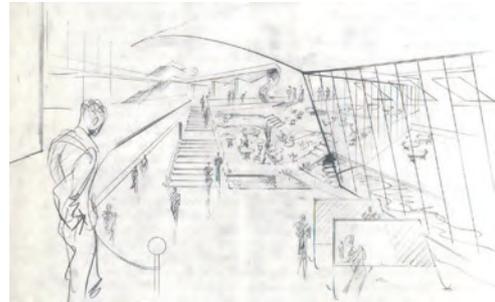
96. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, concurso de proyectos, el edificio y su entorno, 1949.



97. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, concurso de proyectos, planta, 1949.



98. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, concurso de proyectos, vista de la sala grande, 1949.



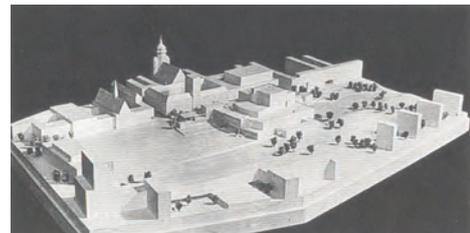
100. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, concurso de proyectos, vestíbulo, 1949.



99. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, concurso de proyectos, alzado 1949.



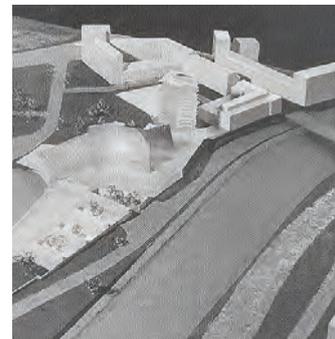
101. Hans Scharoun, *Teatro de la Ópera*, Leipzig, concurso de proyectos, 1950, perspectiva.



102. Hans Scharoun, *Teatro de la Ópera*, Leipzig, concurso de proyectos, 1950, maqueta.



103 / 104 / 105. Hans Scharoun, Sala de Conciertos, Saarbrücken, 1959, concurso de proyectos, planta de acceso, planta de la sala y maqueta.



En la *Sala de la Ciudad* de Pforzheim [106], concurso en el que participa Scharoun en 1963, la sala puede ampliarse según las necesidades; así como en Saarbrücken las butacas se disponían en ángulo aquí se encuentran encerradas por un muro curvo que recuerda la forma en herradura de los teatros tradicionales; el programa se completa con un restaurante y una sala de conferencias.

En 1964, el diseño para el *Schauspielhaus (Teatro de la Comedia)* de Zürich quedará, también, sobre el plano; Scharoun se presenta al concurso de proyectos bajo el lema “Zange” (“Alicates”), y dos son las premisas a partir de las cuales formaliza su propuesta: “Escena y sala para los espectadores como núcleo que condiciona la forma”, y “La adecuación de la construcción al entorno”, nada nuevo en el proceder de Scharoun cuando se enfrenta a la formalización de un edificio; un edificio que se inserta en un medio urbano construido [107, 108], en un cruce de viales que el arquitecto trata de ordenar canalizando el tránsito tanto de vehículos como de personas y acercando, a estos últimos, de la forma más natural posible al lugar del espectáculo, un edificio que trata de armonizar con los circundantes.

En este *Teatro de la Comedia* [109, 110] de Zürich la sala se presenta simétrica respecto al eje del escenario, un escenario que se proyecta, tras su estudio, con un espacio pentagonal con tres lados iguales, tras los cuales se despliegan las áreas de bastidores cual tridente de apoyo incondicional; el vértice conformado por los otros dos lados penetra como una cuña en la sala acercando la representación a los espectadores que se despliegan cercando el escenario según una secuencia de dos conjuntos de filas paralelas a sus lados y otro perpendicular al eje, “el grupo rodea la acción escénica como unos >alicates<”<sup>34</sup>, dice Scharoun, dando la clave del porqué del lema del concurso.

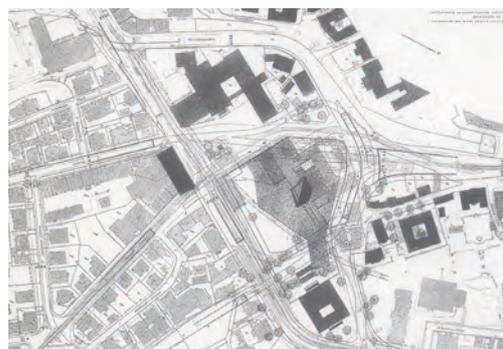
La gran cantidad de edificios dedicados a las representaciones teatrales, de comedia y musicales que se encuentran en todo el país, cuyo reflejo queda patente por el número de concursos que se celebran en las diferentes ciudades después de la guerra, en el período de reconstrucción o cuando las posibilidades económicas lo hacían posible, es derivada de una cultura ampliamente enraizada en el pueblo alemán, conservador de sus tradiciones y amante de sus compositores e intérpretes, por tanto no es extraña la amplia dedicación de Scharoun a este tipo de construcciones, en las que, dentro de un espíritu de conciencia social y democrática, rompe con una tradición de siglos de configuración de las salas con forma de herradura para reunir a intérpretes y público huyendo de jerarquías y prelación. El disfrute del espectáculo, sea visual o auditivo, debe realizarse en las mejores condiciones acústica y de visualización, para ello no duda a la hora de realizar esquemas donde estudia las mejores condiciones en que ello puede producirse. La formalización exterior de estos edificios será producto de la conformación de los espacios interiores de acuerdo a la obtención de las condiciones óptimas de su uso, sin perder de vista el entorno en que se ubica la construcción, permitiendo a quien los disfruta gozar, también, del espectáculo natural o urbano que se desarrolla fuera de ellos. Scharoun no reniega de sus ideales, para él sigue estando presente la concienciación de que es posible unir arte y vida.

---

34 Hans Scharoun, “Scharoun 1964, Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf Schauspielhaus Zürich”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 300. En el original: “Die Gruppen umgeben das Bühnengeschehen >zangenartig<”.



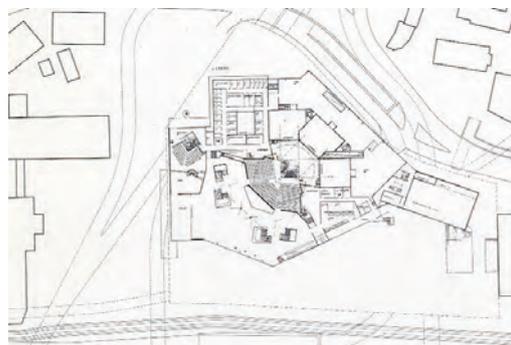
106. Hans Scharoun, *Sala de la ciudad*, Pforzheim, 1963, concurso de proyectos, planta de acceso.



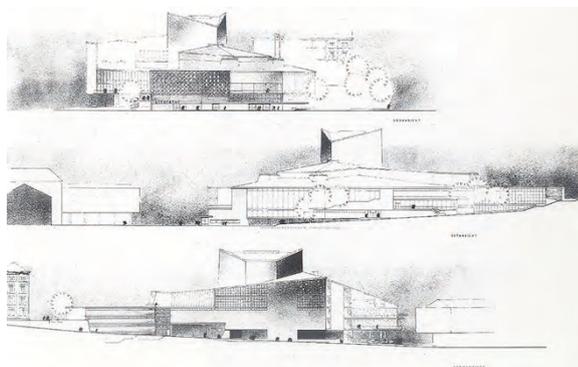
107. Hans Scharoun, *Teatro de la Comedia*, Zurich, concurso de proyectos, 1964, plano de situación.



108. Hans Scharoun, *Teatro de la Comedia*, Zurich, concurso de proyectos, 1964, maqueta.



109. Hans Scharoun, *Teatro de la Comedia*, Zurich, concurso de proyectos, 1964, planta del foyer.



110. Hans Scharoun, *Teatro de la Comedia*, Zurich, concurso de proyectos, 1964, alzados.

Si los teatros habían llamado la atención de Scharoun desde su juventud, las iglesias también constituían un referente para él desde el principio, aunque edificios de culto, no dejan de ser lugar de reunión social, y la sociedad, como colectividad, como comunidad, era para el arquitecto donde se desarrollaba la vida del hombre, aunque éste, en ningún momento, perdiera sus características individuales. *Iglesia como una roca*, *Iglesia en Bremerhaven*, *Iglesia en Breslau*, son propuestas que realiza desde la juventud hasta la madurez, una madurez que se ve acrecentada por los años de la Segunda Guerra Mundial, en los que, a través de sus dibujos muestra que siguen fluyendo en su mente ideas relacionadas con edificios dedicados a esta

función. La simbología es clara con el referente de la cruz que aparece en dibujos y acuarelas, altas torres que se inclinan conteniéndola entre ellas [111], estilizadas piezas verticales que la elevan hacia el cielo [112], construcciones masivas que la integran en su conjunto [113] u otros elementos que se vinculan con las tipologías de los edificios de culto, campanas que tañen convocando a los feligreses [114]. En “Häuser der Passion” (“Casa de la Pasión”) [115], acuarela fechada el 25.4.45, la referencia está clara al ponerle título el propio Hans Scharoun. Si bien, la mayoría de estos dibujos y acuarelas presentan una conformación de líneas predominantemente curvas, los proyectos que realiza en el año 1966 con esta función, Capilla de San Juan de la Comunidad de Cristo en Glockengarten, Bochum, Iglesia de la Transfiguración de Cristo en Berlín-Schöneberg e Iglesia y Centro Comunitario para la Comunidad Evangélica en Wolfsburg-Rabenberg, están prácticamente exentos de las mismas.

Tanto la de Berlín como la de Wolfsburg no llegan a construirse, la primera, marcada por una fuerte direccionalidad en su formalización, estaba diseñada para plaza Viktoria-Luise en Berlín-Schöneberg. Scharoun proyecta las iglesias como si de un teatro se tratase, los fieles deben estar próximos al lugar de celebración de la liturgia. La *Iglesia de la Transfiguración de Cristo* [116, 117] se estructura en tres niveles, en la planta baja se encuentra la cripta, una sala comunitaria y el área de servicios; a la planta principal se accede desde la plaza mediante una escalinata que conduce a un vestíbulo con una pequeña zona de estancia y una doble escalera de caracol que pone en comunicación con la planta inferior y con una pequeña área de servicio en la superior. La nave, en su formalización, focaliza toda la atención en el presbiterio, aunque las bancadas del balcón superior se sitúan en escorzo respecto a la dirección principal, accediéndose a ellas a través de sendas escaleras lineales que se desarrollan en los costados de la sala.

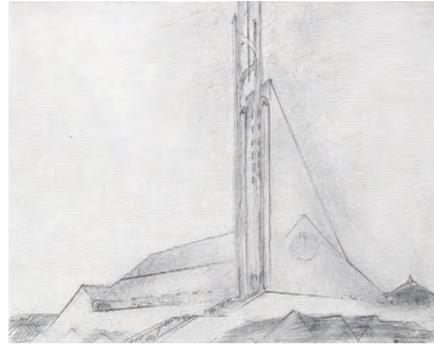
El interior [118] se singulariza con la sujeción de toda la estructura de cubierta a partir de un pilar central que se ramifica en varias direcciones, como un “Árbol de la Vida”, símbolo de la “Creación” pero también de cobijo, conexión de la tierra y el cielo.

Para la Comunidad Evangélica en Wolfsburg-Rabenberg realiza un centro en el que se integra la iglesia, un proyecto al que Scharoun pone un título significativo, “Haus der offenen Tür” (“Casa de puertas abiertas”) [119, 120]; el acceso al edificio, significado mediante una torre de planta triangular que constituye el campanario, se produce a través de un patio en el que se integra la vegetación, y una de cuyas esquinas se ve interrumpida por la presencia de una pequeña capilla circular, el baptisterio, que emerge como confluencia de la nave de la iglesia y las dependencias anexas, sobre ella gravita el desarrollo de todo el proyecto, permitiendo establecer los giros mediante los cuales se inserta el edificio en una parcela irregular.

En el este se sitúa la vivienda del vicario, con conexión directa con las calles a partir de un camino que recorre el fondo norte de la parcela. La vivienda está, igualmente, en conexión directa con la iglesia y con el patio a través de distintos vestíbulos que la independizan de dichos espacios. Las dependencias del centro comunitario se localizan en el suroeste. La iglesia ocupa el fondo noroeste, sobre el altar un cuerpo hexagonal con lucernarios da constancia de su posición desde el exterior al mismo tiempo que ilumina el interior.



111. Hans Scharoun, dibujo a pluma, zF2, 1939/45.



112. Hans Scharoun, dibujo a lápiz, zB47, 1939/45.



113. Hans Scharoun, acuarela, zA112, 1939/45.



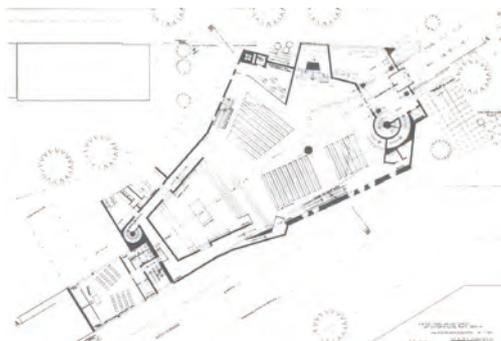
114. Hans Scharoun, dibujo a lápiz, zB60, 1939/45.



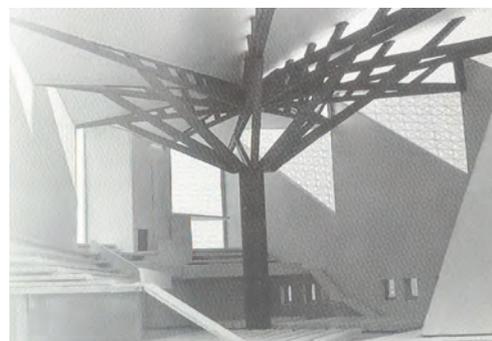
115. Hans Scharoun, acuarela, zA46, "Casa de la Pasión", 25.4.1945.



116. Hans Scharoun, *Iglesia de la Transfiguración de Cristo*, Berlín-Schöneberg, proyecto, 1966, maqueta.



117. Hans Scharoun, *Iglesia de la Transfiguración de Cristo*, Berlín-Schöneberg, proyecto, 1966, planta principal.

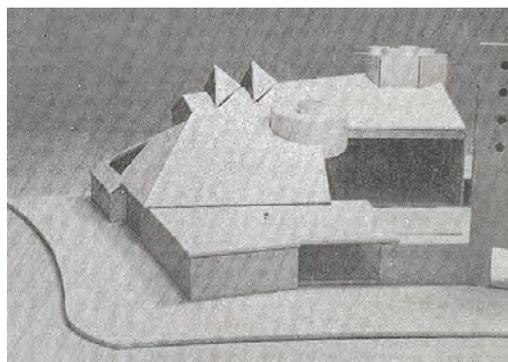


118. Hans Scharoun, *Iglesia de la Transfiguración de Cristo*, Berlín-Schöneberg, proyecto, 1966, vista interior de la maqueta.

La *Capilla de San Juan* de Bochum fue un encargo de la hija de Fritz Schminke, fiel cliente de Scharoun tras la satisfacción obtenida con la realización de su casa en Löbau y el diseño posterior, tras la guerra, de la pequeña vivienda en Celle, aunque ésta se quedara en proyecto. La capilla [121] es una pequeña construcción a la que se accede a través de un vestíbulo que conecta, también con un edificio neoclásico ocupado por la rectoría. La aparente simetría interior se rompe con los quiebros de los paramentos laterales y con la ubicación de la sacristía y una pequeña sala de música en sus diagonales. Scharoun utiliza como materiales para la edificación ladrillo vitrificado, procedente de una fábrica de la zona, madera en el revestimiento interior del techo y cuarcita como pavimento. Como en muchos otros edificios del arquitecto, el exterior es el resultado de la conformación del espacio interior, interior iluminado mediante una vidriera triangular situada en un costado, pequeñas ventanas, también triangulares, situadas en diversos paramentos y una entrada de luz cenital que confiere al espacio gran recogimiento [122].



119. Hans Scharoun, *Iglesia y Centro Comunitario Evangélico*, Wolfsburg-Rabenberg, 1966, proyecto, bocetos previos.



120. Hans Scharoun, *Iglesia y Centro Comunitario Evangélico*, Wolfsburg-Rabenberg, 1966, proyecto, maqueta.



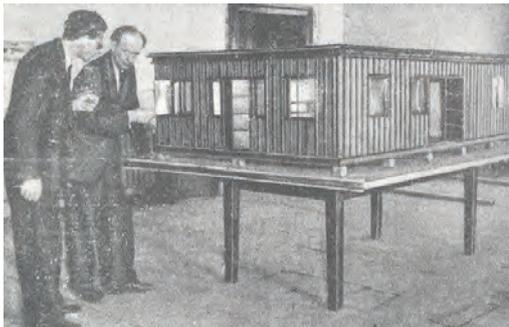
121. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochum, 1966, exterior.



122. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochum, 1966, interior.

### I.5.4 La morada de una nueva ciudadanía

En Alemania, al igual que en los países que la rodeaban y, sobre todo, los que habían sufrido en su territorio los desastres de la guerra, se hizo necesaria la construcción de viviendas, edificios que surgieron en el entorno de los centros de las ciudades conformando barrios periféricos que, en muchas ocasiones, dada la premura con la que se ejecutaban no disponían, precisamente, de una gran calidad constructiva ni estética. Algunos historiadores consideran que los años cincuenta y sesenta del siglo veinte son un período nefasto de configuración urbanística debido a este auge constructivo. Las actuaciones de Scharoun no pueden ser vistas bajo este punto de vista pues, en sus proyectos, seguirá en el empeño de integrar sus edificaciones en el medio ambiente, estudiando las condiciones de orientación más favorables para lograr un soleamiento adecuado; su interés en el tema de la vivienda, que había surgido ya a finales de los años veinte en plena discusión en los CIAM sobre los mínimos necesarios para vivir dignamente, lo retoma en la inmediata postguerra con un diseño adaptado al momento que tocaba vivir, momento de escasez y necesidad, presentado en la exposición “Berlin plant-Erster Bericht”, la casa sintética “Tipo de Alemania” [123], realizada en colaboración con Karl Böttcher; se trata de un prototipo sencillo y fácil de llevar a la práctica.

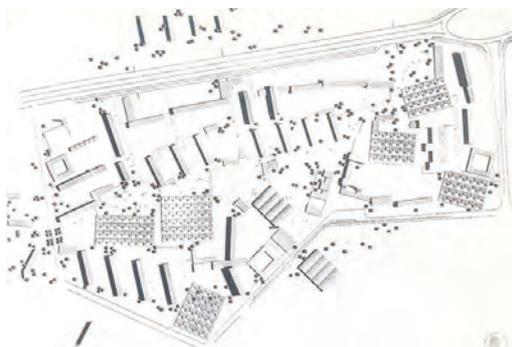


123. Hans Scharoun/Karl Böttcher, casa. “Tipo Alemania”, 1946.



124. Hans Scharoun, estudio de disposición de viviendas, 1947.

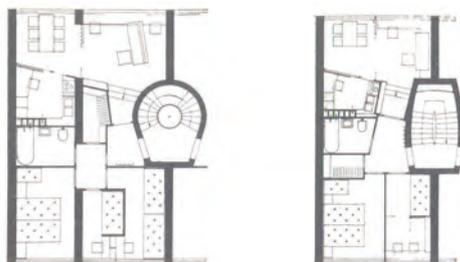
En los años inmediatos al fin de la guerra Scharoun llevará a cabo toda una serie de proyectos que no irán más allá del papel, un *polígono residencial en Rüdersdorf*, cerca de Berlín, la *planificación de Niederbarnim Sudeste*, con diseños de nuevos tipos de casas, asentamientos rurales en la región berlinesa, la planificación de la estructura de ubicación sobre el territorio, en forma de árbol [124], y el diseño de variados tipos de viviendas y células habitacionales, estudios de distintos tipos de casas para los programas de viviendas que se llevan a cabo en estos años centrados en la reconstrucción. Uno de estos proyectos es el que realiza para el barrio de *Friedrichshain* [125, 126], en Berlín, que había quedado arrasado por los bombardeos y que estaba en la zona de control soviético, cuyas autoridades recabarán la colaboración profesional de Scharoun para llevar a cabo la actuación al mismo tiempo que lo nombran director del nuevo Instituto de Construcción perteneciente a la Academia de Ciencias. El vial principal del área es la Frankfurter Allee y, a partir de él y hacia uno de sus lados, Scharoun diseña una unidad con diferentes tipos de edificios de viviendas, tanto en altura [127] como unifamiliares [128]; unas y otras, de pequeñas dimensiones, pero donde aparecen reflejadas todas las funciones susceptibles de realizar en las mismas; el barrio dispondría también de centros comerciales y culturales, mercado y edificios de oficinas. Los diferentes edificios se



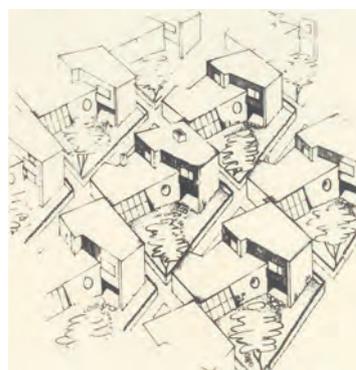
125. Hans Scharoun, *Friedrichshain*, Berlín, 1949/50, vista de la maqueta.



126. Hans Scharoun, *Friedrichshain*, Berlín, 1949/50, perspectiva.



127. Hans Scharoun, *Friedrichshain*, Berlín, 1949/50, edificios en altura, tipos de viviendas.



128. Hans Scharoun, *Friedrichshain*, Berlín, 1949/50, viviendas unifamiliares, perspectiva.

integrarían en un conjunto de viales, plazas y zonas verdes. La propuesta, aceptada en un primer momento, es, finalmente, rechazada, considerando que no se atendía al principio de monumentalidad requerido por las estructuras de poder.

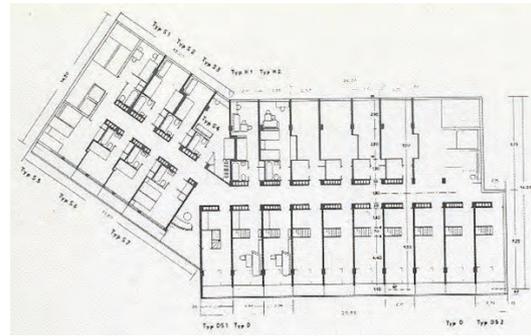
Scharoun introduce en este proyecto el concepto de “Wohnzelle” (“Célula habitacional”), que debe cumplir con las siguientes características, “ser económicamente viables, satisfacer las demandas sociales y servir al desarrollo cultural con eficacia”<sup>35</sup>, cada célula debía ser portadora de todos aquellos servicios que pudieran demandar las personas que habitaban las viviendas, unas viviendas que debían estar en conjunción con la naturaleza del lugar y cuyos espacios interiores tuvieran las características adecuadas para vivir dignamente.

En 1952 diseñará el proyecto *Casa Olivia* [129, 130], para la esquina de Kurfürstendamm con Ecke Olivaer Platz, en Berlín-Charlottenburg, se trata de un edificio residencia que puede funcionar como hotel o como viviendas familiares, en función de la planta y el equipamiento del que dispongan, pudiendo estar las estancias totalmente amuebladas, incluso con diferente tipo de mobiliario; las plantas superiores están ocupadas por los apartamentos duplex. El edificio disponía de cafetería y restaurante centralizados, de forma que pueda servir tanto a

35 Hans Scharoun, “Scharoun 7.11.49, unveröffentlichtes Manuskript”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 184. En el original: “...sie soll wirtschaftlich gesund sein, sozialen Forderungen entsprechen und der kulturellen Entwicklung wirksam dienen ...”.



129. Hans Scharoun, *Edificio de apartamento "Casa Olivia"*, 1951, proyecto, perspectiva.

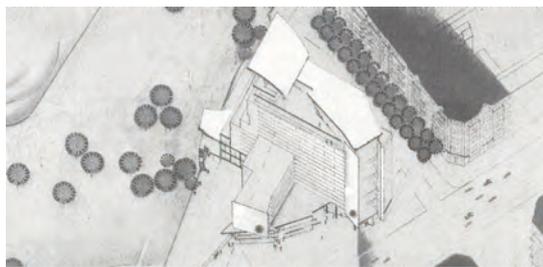


130. Hans Scharoun, *Edificio de apartamento "Casa Olivia"*, 1951, proyecto, planta tipo.

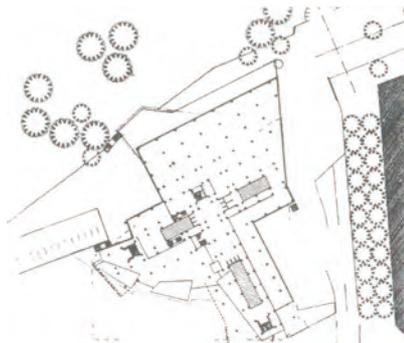
las estancias utilizadas como hotel como a aquellos apartamentos familiares que deseen hacer uso de los mismos. Una edificación ambivalente como la que ya había ideado Scharoun, en los años veinte, para Kaiserdamm.

Ese mismo año participará en el concurso de proyectos para el *Rascacielos Heinrich-Mendelssohn*, en la esquina de Kaiserdamm con Lietzensee, Berlín-Charlottenburg, promovido por dicho constructor, interesado en llevar a la práctica un edificio de oficinas y locales comerciales; al concurso concurrirán 133 propuestas, prueba evidente del interés que había despertado.

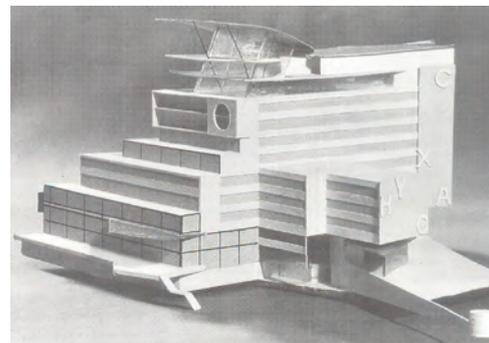
Scharoun proyecta un edificio [131, 132, 133] que no colmata la parcela sino que juega con las formas, enlazando diversos cuerpos con distintos volúmenes tratando de aprovechar de la mejor manera posible las orientaciones y la relación visual con el parque hacia el cual escalona la edificación. La cubierta se alza cual vela rememorando imágenes de sus dibujos y "acuarelas de la resistencia".



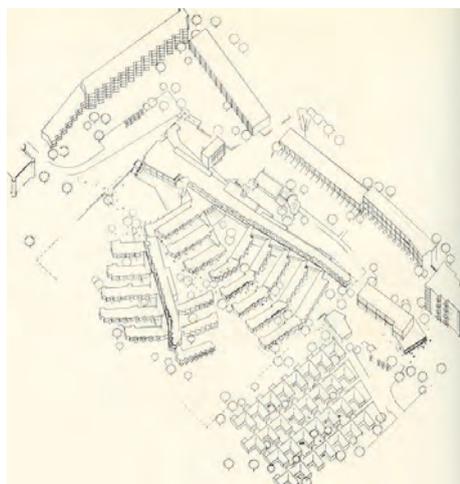
131. Hans Scharoun, *Rascacielos Heinrich-Mendelssohn*, 1951, concurso de proyectos, perspectiva.



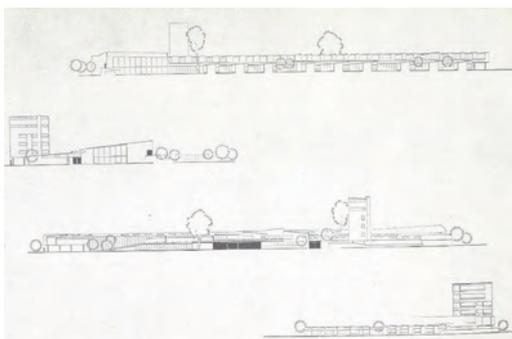
132. Hans Scharoun, *Rascacielos Heinrich-Mendelssohn*, 1951, concurso de proyectos, planta.



133. Hans Scharoun, *Rascacielos Heinrich-Mendelssohn*, 1951, concurso de proyectos, maqueta.



134. Hans Scharoun, *Hogar de ancianos*, Berlín-Tiergarten, 1952, proyecto, perspectiva.



135. Hans Scharoun, *Hogar de ancianos*, Berlín-Tiergarten, 1952, proyecto, alzados.



136. Hans Scharoun, *Hogar de ancianos*, Berlín-Tiergarten, 1952, proyecto, perspectiva interior.

Al año siguiente presentará una propuesta para un *Hogar de ancianos* en Berlín-Tiergarten [134, 135, 136], un concurso de proyectos en el que obtendrá el primer premio. Estructura el proyecto como si se tratara de un pequeño barrio con un conjunto de viviendas apartamento, en las que se distinguen cuatro tipos, para cuatro, tres, dos o un ocupantes, tratando de conseguir, de esta manera, una variedad que permita la elección de los posibles usuarios según el nivel de intimidad que quieran conseguir. Los distintos “apartamentos” se distribuyen en una secuencia de “calles” que acometen a un cuerpo lineal que recoge los servicios centralizados, en planta baja, y que dispone, en planta segunda, de otro grupo de estas unidades de habitación. Los apartamentos aparecen integrados en la naturaleza de forma que los usuarios pueden desarrollar actividades al aire libre. En la memoria del proyecto, Scharoun dice que “el principio ordenador no es el «Geométrico», teniendo en mente las proporciones de las masas, sino el «Orgánico», que se basa en la esencia de las tareas”<sup>36</sup>.

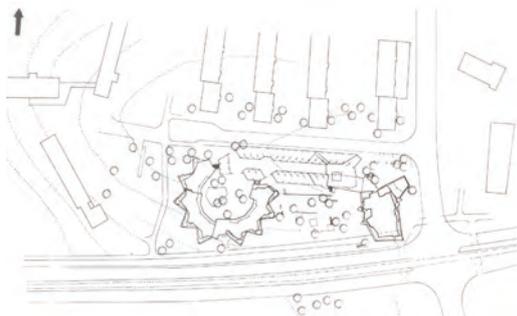
36 Scharoun, memorando al proyecto de Hogar de Ancianos Tiergarten, 28/07/1952, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 219. En el original: “Das ordnende Prinzip ist also nicht das >Geometrische< das die Proportionen der Massen im Auge hat, sondern das >Organische<, das auf der Wesenheit der Aufgaben beruht”.

Los años cincuenta y sesenta del siglo XX representan una etapa de desarrollo y crecimiento que no se recordaba desde hacía mucho tiempo, el pesimismo reinante antes de la Segunda Guerra Mundial se transforma en un optimismo esperanzado; los avances que se habían producido durante el período de la contienda tanto en las ciencias como en la técnica se ponen no sólo al servicio de una industria armamentística en constante crecimiento, dadas las condiciones de la “guerra fría” entre los dos grandes bloques encabezados por los Estados Unidos y la Unión Soviética, sino que también repercuten en la sociedad en general aumentando el bienestar de la gente, incidiendo directamente en las condiciones de las viviendas. Unas viviendas que se diseñan para conseguir la mayor comodidad para sus habitantes.

El primer complejo de viviendas que construye Scharoun después de la guerra es el “Romeo y Julieta”, en Stuttgart-Zuffenhausen-Rot, cuyos estudios inicia en 1954; el proyecto surge a través del pintor y paisajista Manfred Pahl, antiguo conocido de Scharoun, que lo pone en contacto con el director de la constructora “Universum Treubau Wohnungs-GmbH”, interesado en encontrar un arquitecto con prestigio para la realización de una cooperativa de viviendas. Scharoun realizará la cooperativa en colaboración con el arquitecto Wilhelm Frank, de quien había partido la idea de llevarla a efecto. Sobre un solar sensiblemente rectangular, situado en una de las esquinas de un cruce de viales, se levantan dos edificaciones singulares unidas mediante una pieza de planta baja donde se disponen los aparcamientos y toda una serie de equipamientos comerciales [137, 138], aunque con una concepción formal totalmente diferente, los dos edificios establecen una relación visual de continuidad jugando con las alturas [139]. El edificio “Romeo” [140] es una torre de diez y nueve plantas en cada una de las cuales se desarrollan seis viviendas, accediendo a las mismas mediante un núcleo de comunicaciones en forma de “L”. Las viviendas presentan un programa diverso, desde un pequeño apartamento con una estancia única, cocina y baño hasta una vivienda de tres dormitorios con salón comedor, cocina y dos baños; la imagen exterior [141] se caracteriza por los balcones puntiagudos, donde se encuentran la recta y la curva, que, con pequeñas diferencias en su formalización, serán característicos de los edificios de Scharoun que se edificarán en años sucesivos.

El edificio “Julieta” [142] se estructura como si de una hélice se tratara, creciendo en el número de plantas según se produce su giro; se establece el escalonamiento en tres fases de forma que el número de plantas va desde cinco a doce pasando por un bloque intermedio de ocho [143]. El sol determina la orientación de unas viviendas a las que se accede a través de una galería curva y que presentan variedad en cuanto a sus dimensiones y distribución para que sirvan al mayor número de unidades familiares en función de las características de éstas. También aquí, los balcones volados dan movimiento al volumen del conjunto mientras cumplen una función de establecer contacto del ambiente interior con el exterior.

A partir de este momento, los edificios de viviendas se suceden, el mismo año que inicia el proyecto para Stuttgart-Zuffenhausen comenzará, también, la planificación para la urbanización Charlottenburg-Nord en terrenos que lindan al oeste con la Siemensstadt, que había realizado con gran éxito a finales de los años veinte. Ya en 1950 había hecho una propuesta de edificios residenciales y comerciales, “Tor Siemensstadt” (“Puerta Siemensstadt”) [144], vinculada a los construidos en los años 20, estableciendo un centro de referencia para la zona oeste de Berlín.



137. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, planta del conjunto.



138. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, vista aérea del conjunto.



139. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, vista de los dos edificios.



140. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, planta de "Romeo".



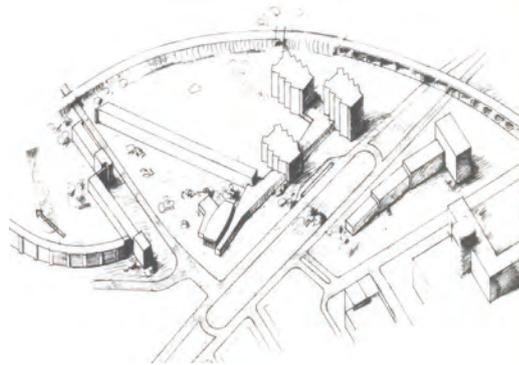
141. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, vista de "Romeo".



142. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, planta de "Julietta".



143. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59, "Julietta", vista desde el sur.



144. Hans Scharoun, "Tor Siemensstadt", 1950, perspectiva.

*Charlottenburg-Nord* era la tercera urbanización en una zona que había iniciado su proceso de cambio con el inicio del siglo XX, cuando la empresa Siemens construye diversas edificaciones industriales a las que se vinculan otras residenciales. La segunda urbanización será la *Siedlung Siemensstadt*, diseñada por Scharoun que dirá, refiriéndose a Charlottenburg-Nord, que si en 1930 "la idea clave" era "la construcción en línea", ahora lo que trataba era de crear "un nueva zona residencial con «casas rurales residenciales»"<sup>37</sup>.

La primera intención fue realizar una "célula habitacional" [145] con un concepto similar a la que había propuesto cinco años antes para Friedrichshain, y que había sido rechazado por las autoridades del Este, donde se incluían no solo edificios de viviendas de distintas alturas, sino también toda una serie de equipamientos que permitieran conformar un barrio con todas las infraestructuras necesarias; esta planificación ideal no será llevada a cabo y Scharoun construirá, solamente, una parte de la propuesta [146]. Los edificios en su disposición, y de acuerdo a su formalización, generan, cada dos, salvo los de los extremos, una especie de jardín interior privado, un reducto de calma protegido por lo construido; en los situados al norte de la Heilmannring se aprecia mejor la conformación de este espacio que queda un poco diluido en los ubicados al sur de la calle. Frente a urbanizaciones de geometría estricta, con bloques paralelepípedicos regulares, Scharoun opta por un tipo de edificio que se quiebra, se pliega, en busca de las mejores orientaciones, y que se integre en un paisaje amable para sus habitantes. Scharoun habla de "Wohngehöfte" ("casas rurales residenciales"), un concepto de modo de vida que trae el campo a la ciudad, una ciudad constituida por barrios con todos los servicios necesarios, una ciudad creada por y para el hombre, siempre su referente.

El objetivo a partir del cual Scharoun realiza su diseño es que "El hombre en su existencia urbana debe recibir el lugar apropiado para vivir y trabajar. Sus necesidades biológicas, sociales, profesionales y culturales deben ser tenidas en cuenta. Su implicación en la ciudad, el condado, se basa en encontrar la forma adecuada de su lugar especial"<sup>38</sup>. Una adecuada estructuración

37 "Scharoun 1962, in Neue Heimat, Hamburg 1962, Nr. 2", en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 244.

38 *Ibidem*. En el original: "Der mensch in seinem großstädtischen Dasein soll den ihm angemessenen Ort des Wohnens und des Arbeitens erhalten. Seinen biologischen, sozialen, beruflichen und kulturellen Bedürfnissen muß Rechnung getragen werden. Seine Einbindung in die Stadt, den Bezirk, den speziellen Ort soll die ihm gemäße Gestalt finden".

de la ciudad en su conjunto y del barrio en particular será determinante en la forma en que “el individuo permanece en una relación viva e intrínseca con la trama urbana. De este modo «apariciencia» permanente es superada por «ser»<sup>39</sup>.

Scharoun establece de esta forma una relación con la “Ciudad del Ser” de Erich Fromm, una ciudad que debía reunir “Disponibilidad a renunciar a todas las formas de tener, para ser sin fisuras. Seguridad, sentimiento de identidad y de confianza, fundadas en la fe en aquello que se es, en la necesidad de relaciones, intereses, amor, solidaridad con el mundo circundante, y no en el deseo de tener, de poseer, de controlar el mundo, haciéndose así esclavo de nuestros propios intereses”<sup>40</sup>, una ciudad que represente una sociedad “organizada de manera que la naturaleza social y amante del hombre no queda separada de su existencia social, sino que se convierte en una sola cosa, junto con ella”<sup>41</sup>, se está ante la sociedad, la ciudad democrática, a la que aspiraba el arquitecto, abiertamente estructurada en contraposición a la ciudad del poder que pretendía el gobierno dictatorial del nazismo.

Fromm formaba parte de la llamada “Escuela de Frankfurt”, que surge a partir del *Instituto para la investigación social*, creado a principios de la década de 1920 y cuya dirección recaerá en Max Horkheimer, en 1931, quién potenciará su actividad haciéndolo el centro de una escuela de pensamiento generadora de una “teoría crítica de la sociedad”. Entre los miembros de la Escuela de Frankfurt se cuentan pensadores de variada formación, además de los ya citados, el filósofo Horkheimer y el sociólogo y psicoanalista Fromm, el filósofo, sociólogo y musicólogo Theodor W. Adorno, el filósofo Herbert Marcuse, el crítico literario Walter Benjamin, los economistas Friedrich Pollock y Henryk Grossmann, el historiador Franz Borkenau o el politólogo Franz Neumann. Adorno y Horkheimer publicarán, en 1947, *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*, donde efectúan un análisis de la sociedad contemporánea. Tanto uno como otro serán críticos con la sociedad en la que les tocaba vivir y clarividentes en lo por venir, “El aumento de la productividad económica, por una parte, genera las condiciones de un mundo más justo, pero por otro lado otorga al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una superioridad inmensa sobre el resto de la población. Ante las potencias económicas, el individuo se ve reducido a cero. Al mismo tiempo, dichos poderes llevan a un nivel jamás alcanzado antes el dominio de la sociedad sobre la naturaleza. El individuo desaparece ante el aparato al cual sirve, y éste le reabastece mejor que en ningún momento anterior. En el estado injusto, la impotencia y la dirigibilidad de las masas crece al mismo tiempo que la cantidad de bienes que se le asignan”<sup>42</sup>, dicen los autores, reflejando el momento pasado, su momento presente y el porvenir.

---

39 *Idem*, p.249. En el original: “Das Individuum bleibt dabei in einer lebendigen und wesenhaften Beziehung zum Stadtgefüge. So wird >Schein< ständing durch >Sein< überwunden”.

40 Citado en Giovanni Reale / Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico. III Del romanticismo hasta hoy*, Editorial Herder, Barcelona 1988, p. 754.

41 Citado en *ibidem*, p. 755.

42 Citado en *ibidem*, p. 742.



145. Hans Scharoun, *Ordenación urbanística para Charlottenburg-Nord*, 1955.



146. Hans Scharoun, Charlottenburg-Nord, 1954/61, plano de la zona realizada.



147. Hans Scharoun, Charlottenburg-Nord, 1954/61.



148. Hans Scharoun, Goebelstraße, Charlottenburg-Nord, 1956.

En *Charlottenburg-Nord* la estructuración volumétrica de los diferentes bloques [147], con distintas alturas, permite gran variedad de tipología de viviendas, generadas a partir de estadística y estudios sobre las necesidades familiares, al mismo tiempo que posibilita que, un mayor número de ellas, tengan una fachada orientada al sur, garantizando de esta forma un buen soleamiento. La configuración de los balcones imprime al conjunto el sello de su autor.

Dentro de esta intervención, Scharoun llevará a cabo la continuación del edificio que había realizado Otto Bartning en la Siedlung Siemensstadt, el volumen curvo que separaba el grueso de la urbanización de la vía del ferrocarril. Scharoun diseña una pieza que enlaza directamente con la construcción anterior mediante el núcleo de comunicación vertical que conduce a las galerías de las diferentes plantas a través de las cuales se accede a las viviendas [148].

En la década de los sesenta, cuatro serán las obras de referencia de Scharoun en lo que se refiere a edificios de viviendas, la primera es el edificio “Salute”, situado en Stuttgart-Fasanenhof, realizado para la misma promotora que el complejo “Romeo y Julieta”, tras el éxito obtenido por dicha actuación. El edificio “Salute” reportará a Scharoun el premio “Paul-Bonatz” de la ciudad de Stuttgart en el año 1967. Se trata de un rascacielos en el cual, desde un núcleo central se accede a las viviendas que se disponen, a modo de abanico, a ambos lados del mismo [149], cuatro en cada lado, con variados programas que van desde estudios con una sola estancia de dormitorio-salón-comedor, cocina y baño hasta viviendas de tres dormitorios, disminuyendo, progresivamente, en las planta superiores, el número de viviendas, ligadas éstas a amplias terrazas; en la planta baja [150] aparecen los servicios centralizados, en



149. Hans Scharoun, *edificio de viviendas "Salute"*, Stuttgart-Fasanenhof, 1961/63, planta de un nivel intermedio.



150. Hans Scharoun, *edificio de viviendas "Salute"*, Stuttgart-Fasanenhof, 1961/63, planta baja.



151. Hans Scharoun, *edificio de viviendas "Salute"*, Stuttgart-Fasanenhof, 1961/63, vista exterior.

esa idea de que el edificio constituya una comunidad donde se facilite, lo más posible, la vida a sus moradores. Unos moradores que con su forma de habitar, de utilizar el edificio, crearan la propia esencia formal del mismo, según las palabras pronunciadas por Scharoun<sup>43</sup> con motivo de su inauguración, haciendo referencia tanto a éste como al complejo "Romeo y Julieta".

Las fachadas [151] presentan los característicos balcones scharounianos, y los elementos que recuerdan el mundo marítimo son constantes, los ojos de buey que iluminan las escaleras y la formalización a modo de puentes de barco de las terrazas superiores dan constancia de ello.

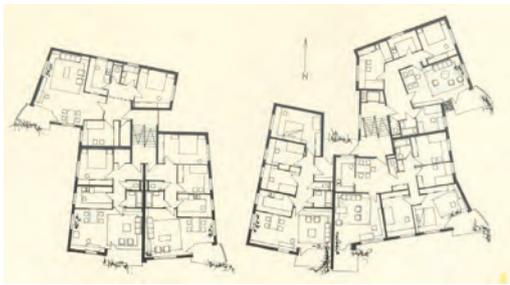
En Böblingen, cerca de Stuttgart, llevará a cabo dos actuaciones residenciales, el barrio de viviendas "Rauher Kapf", con Philipp Plötz, y el complejo residencial "Orplid", en colaboración con Kurt Storm, con quien había realizado, también, el edificio "Salute". En "Rauher Kapf" distribuye siete edificaciones en una parcela ovoidal [152], con una idea de jardín arbolado en medio del cual se ubican éstas; la orientación prima en la distribución dentro de la parcela, hacía el sur se sitúan los edificios de menor número de plantas y, dentro de cada uno de ellos, las viviendas abren el salón comedor a dicha orientación [153]. Son viviendas amplias, incluso las que disponen de un solo dormitorio. Los balcones [154] vuelven a aparecer aquí como elementos significativos de la actuación, convirtiéndose, claramente, en la firma del arquitecto.

---

43 Scharoun, Stuttgart, 11.11.1963, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 2270-71.



152. Hans Scharoun, urbanización "Rauher Kapf", Böblingen, 1963/65, planta general.

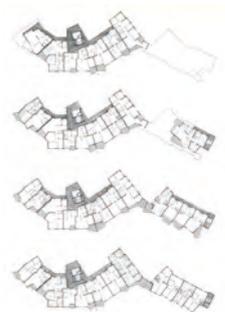


153. Hans Scharoun, urbanización "Rauher Kapf", Böblingen, 1963/65, plantas.



154. Hans Scharoun, urbanización "Rauher Kapf", Böblingen, 1963/65, vista de uno de los bloques.

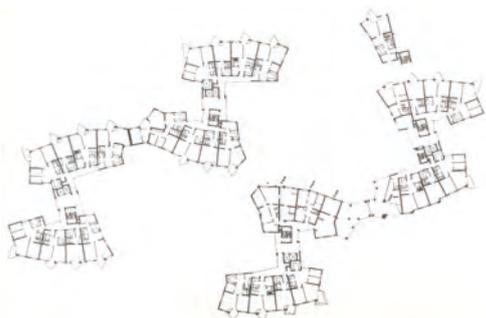
El complejo residencial "Orplid", realizado entre 1966 y 1971, está situado en Böblingen-Steidach. Se trata de una edificación compuesta por dos piezas con un estrecho nexo de unión [155], una conformando un arco de círculo con distintos niveles según los tramos, y otra lineal, con cinco plantas, que se enlazan mediante balcones. Al igual que en los otros edificios de viviendas de Scharoun, el programa de las mismas es variado, apareciendo tipología de dúplex en el tramo lineal. El juego de volúmenes es muy acusado, existiendo importantes variaciones de altura entre unas zonas y otras [156]. El acceso a las viviendas se efectúa mediante un corredor, todas disponen de algún tipo de balcón o terraza que les permite una relación estrecha con el ambiente exterior, con formalizaciones, rectas, puntiagudas o circulares, rompiendo con el juego de sus disposiciones cualquier posible atisbo de monotonía en las fachadas.



155. Hans Scharoun, edificio de viviendas "Orplid", Böblingen, 1966/71, plantas.



156. Hans Scharoun, edificio de viviendas "Orplid", Böblingen, 1966/71, vista exterior.



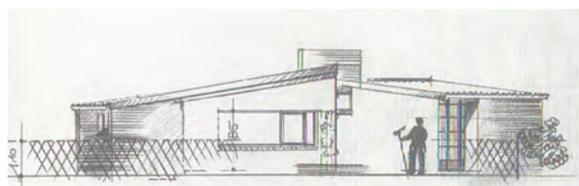
157. Hans Scharoun, *complejo de viviendas el Zabel-Krüger-Damm*, Berlín-Reinickendorf, 1966/70, plantas.



158. Hans Scharoun, *complejo de viviendas en Zabel-Krüger-Damm*, Berlín-Reinickendorf, 1966/70, en la actualidad.



159. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Celle, proyecto, 1950, planta.



160. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Celle, proyecto, 1950, alzado.



161. Hans Scharoun, *Casa Köpke*, Berlín-Dahlem, 1959/68, vista exterior.



162. Hans Scharoun, *Casa Köpke*, Berlín-Dahlem, 1959/68, vista del interior.

El otro gran complejo residencial que construye Scharoun es el de Zabel-Krüger-Damm, en Berlín-Reinickendorf, una zona de expansión de la ciudad hacia el norte; realizado entre 1966 y 1970, se trata de una actuación en la que la pieza que constituye el rascacielos “Salute” se encuentra aquí duplicada [157], uniéndose por uno de sus brazos, lo que obliga a un replanteamiento de las dos viviendas que convergen en la zona, los demás apartamentos presentan sólo ligeras modificaciones respecto a los de Stuttgart. Los abanicos se entrelazan y despliegan en el territorio de la parcela rodeándose de verde [158]. Frente a los volúmenes cúbicos de los fieles seguidores del Movimiento Moderno, Scharoun hace uso de todas sus habilidades en la consecución de edificios que se entremezclan con el paisaje, queriendo ser una parte más de él, sin renunciar a la función de habitar que deben tener como base.

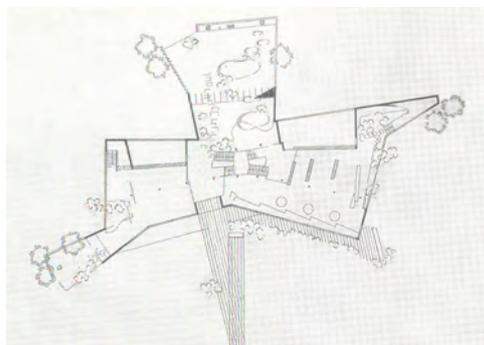
En esta etapa de su carrera profesional, Scharoun, que había subsistido durante la guerra con la ejecución de viviendas unifamiliares, parece abandonar este tipo de edificación, aunque realiza algunos proyectos para este uso analizando distintos tipos y posibilidades de distribución en el territorio. Proyecta, también, viviendas para familias concretas, como la *casa Esser* en Berlín-Frohnau (1947), la *casa Wilhelm* en Berlín-Kladow (1948), la *casa Schminke* en Celle (1950), la *casa Stroeher* en Darmstadt (1955), con Chen Kuan Lee, la reforma de la *casa von Rothenburg* en Berlín-Dahlem (1958) y la *casa Neven DuMont* en Colonia (1964), diseños que no llega a construir. La *casa Schminke en Celle* [159, 160] es un proyecto que realiza para la misma familia para la que había construido la vivienda en Löbau, bajo el lema “Vivir en el lado soleado” Scharoun diseña una vivienda de pequeñas dimensiones pero que recoge todas las características de aquellas realizadas en el periodo nazi en lo que se refiere a la conformación de las distintas estancias, la relación entre ellas y con el exterior. Los espacios de la zona de estar se articulan buscando la mejor luz y soleamiento mirando hacia el sur, mientras que baños y cocina se sitúan en el lado norte.

Se llegarán a construir solamente dos de sus proyectos de viviendas unifamiliares, una será la *casa* para el empresario Hans *Köpke*, en Berlín-Dahlem, cuyos primeros bocetos datan de 1959, interrumpiendo el trabajo hasta 1965, año en que realiza el proyecto, finalizándose la construcción en 1968; se trata de una vivienda de amplias proporciones con grandes ventanales que aúnan el interior con el exterior [161, 162], un jardín diseñado por Hermann Mattern; la otra será la *casa* que diseña para el director de banco *Tormann* en Bad Homburg vor der Höhe, realizada entre 1965 y 1966.

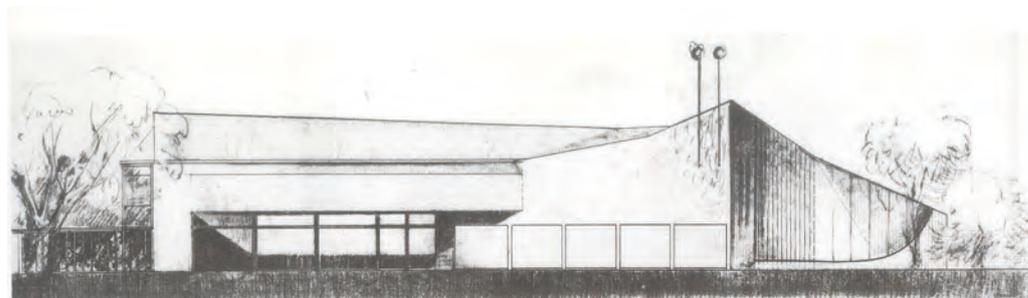
### I.5.5 Para el arte desde el arte

Aunque pudiera parecer que Scharoun se centraba en la proyectación de edificios de ciertos usos determinados, lo cierto es que su trabajo abarca todos los campos, aunque algunos trabajos resultan singulares dentro de su trayectoria, no así dentro de sus intereses personales; el mundo artístico ligado a las exposiciones había formado parte de sus inquietudes desde su descubrimiento de la galería “Der Sturm” en el Berlín anterior a la Primera Guerra Mundial; un pabellón de exposiciones será, precisamente, uno de los primeros proyectos que realice tras la segunda contienda, lo diseña para el librero y galerista Gerd Rosen, quién había abierto en Berlín, en agosto de 1945, la primera galería de arte tras la guerra, sólo tres meses después de finalizada ésta, en Kurfürstendamm 215, en el sector americano; La galería Rosen exponía obras de artistas vanguardistas, aquellos cuyas obras habían sido consideradas por los nacionalsocialistas “arte degenerado”. Uno de estos artistas era Alexander Camaro, pseudónimo de Bernhard Alphons Kamarofski, nacido en Breslau en 1901 y que había estudiado en la Escuela de Arte de ésta ciudad entre 1920 y 1925, con Otto Mueller como uno de sus maestros; artista polifacético, equilibrista, bailarín, mimo, pintor, sus intereses artísticos eran múltiples, recalca en el Berlín de la posguerra y obtiene un gran éxito con su “teatro de madera”, compuesto por 19 cajas en homenaje al espacio teatral, en 1951 recibe el Premio de Arte de Berlín y más tarde es nombrado profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes; amigo de Scharoun, colaborará con él con la creación de las vidrieras de vidrios de colores incrustadas en hormigón del foyer de la *Filarmonía*, así como en la *Biblioteca* y en el *Museo de Instrumentos Musicales*.

El *pabellón de exposiciones Gerd Rosen*, diseñado en principio para la Feria de Hannover, no llegará a construirse; en él el foco de atención se sitúa sobre la escalera central a partir de la cual gravita todo el espacio, Scharoun parece ensayar aquí los recorridos que luego aparecerán de forma recurrente en sus distintas obras. La planta [163] se presenta fluida, no hay que olvidar que una galería de arte es un espacio para ser recorrido, paseado, un paseo lento, en el que las obras expuestas den lugar a la reflexión. La sensación de tránsito comienza incluso antes de entrar en el edificio, el arquitecto muestra en sus dibujos un trazado de pavimento, anterior al ingreso que invita a ello; ya en el interior no deja de percibirse el exterior [164] con la disposición de grandes ventanales que permiten la entrada de luz natural y que sirven, también, para invitar al espectador a visitar los patios ajardinados que se integran en la propia edificación como prolongación de ésta.

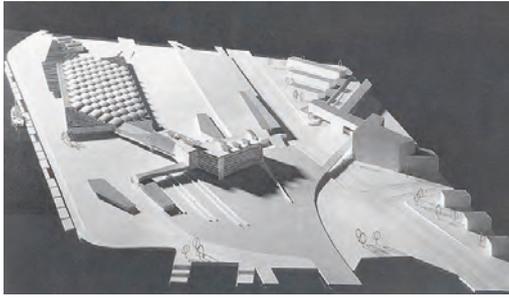


163. Hans Scharoun, *Pabellón de exposiciones de la Galería Gerd Rosen*, proyecto, 1948, planta baja.

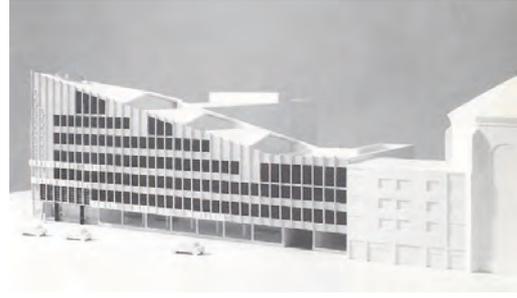


164. Hans Scharoun, *Pabellón de exposiciones de la Galería Gerd Rosen*, proyecto, 1948, alzado.

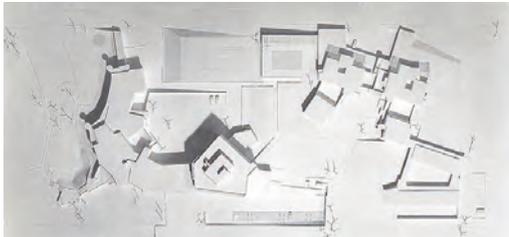
Un diseño singular, por el uso al que está dedicado, totalmente diferente a los demás que había realizado, y que realizará en toda su trayectoria profesional, será la propuesta para el concurso del *Mercado Central de la ciudad de Hamburgo*, realizado en 1955, un proyecto que no contará con el beneplácito del jurado, presidido por Otto Bartning, para obtener uno de los premios. La propuesta de Scharoun aúna la gran nave, colocada ligeramente inclinada en relación con la lámina de agua que bordea la parcela, con una serie de edificaciones de servicios. La nave se caracteriza por el juego estructural que dispone la cubierta con pequeñas bóvedas en diagonal respecto a la planta rectangular de la misma [165]; como suele ser característico del arquitecto, su propuesta plantea toda una operación urbanística de la zona, estableciendo una conexión entre la rada al lado del agua, en la que se sitúa el grueso de las edificaciones, con otras construcciones ubicadas al otro lado de la línea de ferrocarril y del amplio vial que la delimita por el noreste.



165. Hans Scharoun, *Mercado Central*, Hamburgo, 1955, concurso de proyectos, maqueta.



166. Hans Scharoun, *Editorial DuMont Schauberg*, Colonia, 1962, proyecto, vista de la maqueta.



167. Hans Scharoun, *Embajada Alemana en Brasilia*, 1963/71, maqueta.



168. Hans Scharoun, *Embajada Alemana en Brasilia*, 1963/71, planta.

Si en Hamburgo una parcela limpia permitía la ubicación de lo construido de una forma totalmente libre, en 1962 realizará, en Colonia, un proyecto para la editorial DuMont Schauberg, casa de amplia tradición en el campo de la impresión desde el siglo XVII, donde la situación, dentro de una parcela urbana, en esquina, condicionará su propuesta. Scharoun realizará un sencillo esquema en planta y en las fachadas pondrá a prueba su ingenio con un juego de volúmenes, de forma que el edificio guarde relación en altura con sus vecinos en las dos calles mientras enfatiza la esquina dotándola de aquellos elementos significativos que conducen la vista hacia ella [166]. La cubierta, con sus escalonamientos y formalización específica, trae a la memoria imágenes de la época expresionista.

Scharoun desarrolla toda su obra profesional en Alemania salvo la *Embajada* de este país en Brasil; el complejo está situado en Brasilia, la nueva capital del país sudamericano, proyectada por el arquitecto Lucio Costa tras resultar ganador en un concurso con un jurado internacional, con un planteamiento de monumentalidad con la creación de un gran eje en el que se levantan todos los edificios institucionales; la formalización en planta recuerda un pájaro con las alas extendidas. El conjunto proyectado por Scharoun [167, 168] se sitúa en el barrio de embajadas ubicado en el “ala” sur, el propio arquitecto expone la concepción de la obra: “residencia y cancillería están unificadas, como baricentro de toda la composición, en un único cuerpo, su conformación sigue la del paisaje. De aquí se deriva el propio orden interno de secuencia de las funciones; vivienda, trabajo, representación; de este flujo de relaciones que afectan a los espacios de tránsito y al aire libre, las cuales tienen competencias tanto figurativas como sociales. Y en base a esta concepción se debe entender el animado juego

de volúmenes escalonados y encastrados unos en otros. Queda, de esta forma, satisfecha la necesidad de representación sin recurrir a configuraciones tradicionales. / Una secuencia de plataformas altimétricamente crecientes sobrepasando vías de acceso a la residencia y a la Cancillería, canalizando y distribuyendo el flujo de visitantes. De la misma manera, en el jardín, diseñado por el arquitecto Burle Marx, las áreas aterrazadas “reciben” a los visitantes, evitando la interferencia con la esfera privada; de esta diferenciación de funciones y “tiempos”, la embajada recibe su forma expresiva y su cualificación estética<sup>44</sup>.

En el año 1969, pasada ya la barrera de los setenta y cinco años, Scharoun sigue activo e inicia dos grandes proyectos, el del *Instituto Estatal de Investigación Musical con el Museo de Instrumentos Musicales*, dentro del conjunto del Kulturforum, y el *Museo Marítimo Alemán* en Bremerhaven. La idea inicial de un Museo en Bremerhaven, ligado al mundo marino, surgió de la iniciativa privada con la intención de exponer una embarcación característica de la Hansa, una *Kogge*, buque de vela de gran capacidad del siglo XIV, cuyos restos habían sido encontrados en el río Wesser, en la ciudad de Bremen, en 1962. Scharoun realiza el proyecto en colaboración con el arquitecto de Bremerhaven Helmut Bohnsack, y en la memoria explicativa del mismo dirá: “...Supone para mí un placer particular poder planificar el Museo Marítimo Alemán de Bremerhaven, el lugar de origen de las experiencias creativas que me han movido toda la vida”<sup>45</sup>.

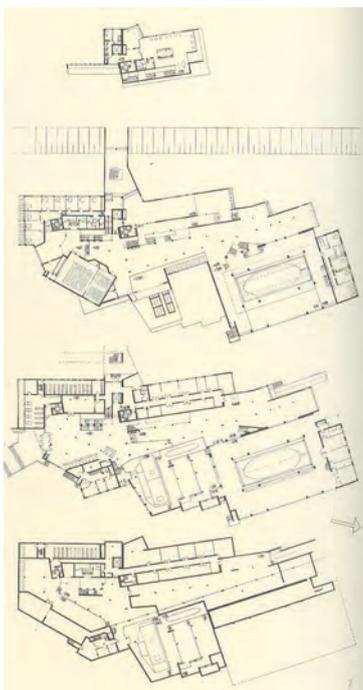
Para Scharoun<sup>46</sup>, la resolución del problema estaba en conseguir un equilibrio entre el edificio y su entorno, entre el dique del río Weser y el puerto antiguo, entre la zona este y la oeste, entre el área de oficinas, más privada, y las salas de exposición y el auditorium; una escalera lineal permite ir dando acceso a distintos niveles, a modo de puentes de barco, que permiten ver los materiales expuestos [169]. El dibujo en sección [170] del edificio refuerza esta idea de barco, que se ve coronado por un “puente de mando” que sobresale sobre la cubierta [171]. El edificio se finalizará en 1975, tres años después de la muerte de Scharoun, bajo la dirección de Peter Fromlowitz.

---

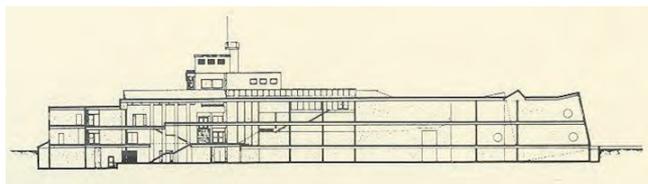
44 Citado en Ada Francesca Marcianò, *Hans Scharoun 1893-1972*, Officina Edizioni, Roma 1992, p. 116. En el original: “residenza e cancelleria sono unificate, come baricentro dell’intera composizione, in un unico corpo, la cui conformazione segue quella del paesaggio. Da qui trae il proprio ordine interno la sequenza delle funzioni; alloggi, lavoro, rappresentanza; da qui scaturiscono le relazioni che investono il traffico e gli spazi esterni, i quali hanno compiti, oltreché figurativi, social. Ed è in base a questa concezione che si deve intendere il vivace gioco dei volumi scaglionati in altezza e incastrati l’uno nell’altro. Viene poi soddisfatta l’esigenza della rappresentanza senza tuttavia ricorrere a configurazioni tradizionali. / Una sequenza di piattaforme altimétricamente crescenti sovrappassano gli accessi viari alla residenza a alla cancelleria, convogliando e distribuendo il flusso degli ospiti. Nella stessa maniera il giardino, modellato dall’architetto Burle Marx, e le zone tarrazate “ricevono” i visitatori evitando le interferenze con gli ambiti privati; da questa differenziazione di funzioni e di “momento”, l’ambasciata riceve la sua forma espressiva a la sua qualificazione estetica”.

45 Citado en J. Christoph Bürkle, *Hans Scharoun*, Artemis Verlags-AG, studiopaperback, Zurich 1993, p. 152. En el original: “... So ist es mir eine besondere Freude, das Deutsche Schiffahrtsmuseum in Bremerhaven planen zu dürfen-am Ursprungsort eben jener gestalterischen Absichten, die mich ein Leben lang bewegt haben”.

46 Scharoun, Juni 1970, Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 317.



169. Hans Scharoun, *Museo Marítimo Alemán*, Bremerhaven, 1969/75, plantas.



170. Hans Scharoun, *Museo Marítimo Alemán*, Bremerhaven, 1969/75, sección.



171. Hans Scharoun, *Museo Marítimo Alemán*, Bremerhaven, 1969/75, vista exterior.

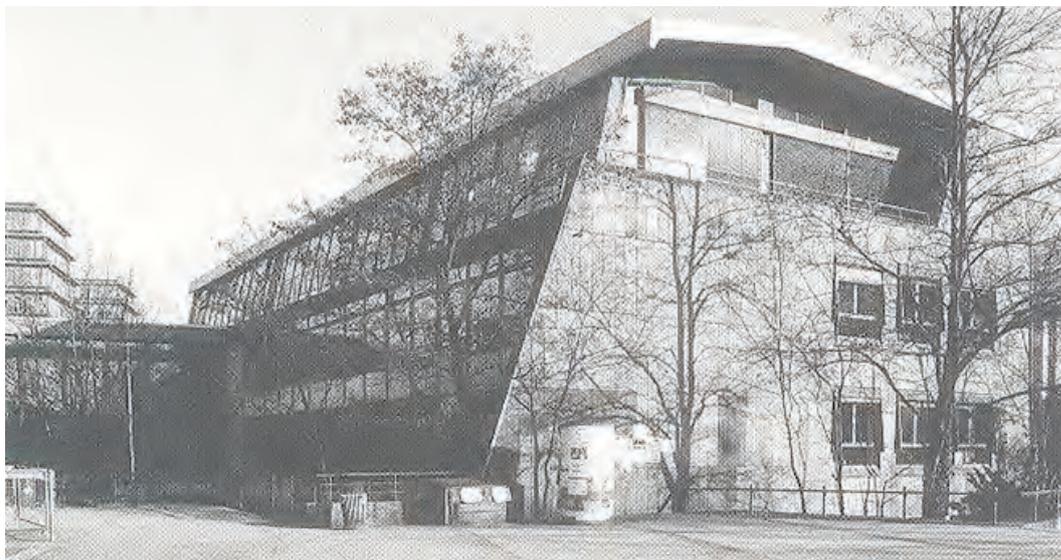
Con este proyecto se cerraba el círculo en la vida de Scharoun, había vuelto a la ciudad donde pasará su niñez y juventud, sus primeros anhelos y sus primeros diseños; el mundo de los barcos y el puerto con sus formas características, con sus elementos singulares, había quedado plasmado en muchas de sus obras y, una vez más, aparecería reflejado en este museo sobre un puerto que había contemplado sus primeros años.

Scharoun, después de la guerra, no sólo realiza una intensa labor profesional de desarrollo de proyectos y ejecución de obras, que conllevarán la adjudicación de diversos premios, sino que también reanuda su labor docente. En agosto de 1945, tres meses después de finalizada la contienda, el Decano de la Facultad de Arquitectura de la Escuela Técnica Superior Berlín-Charlottenburg<sup>47</sup> se dirigirá a Scharoun solicitándole su participación en un par de clases, dentro del plan de estudios, para que los estudiantes conocieran su trabajo, haciendo mención de unas palabras que el arquitecto habría pronunciado expresando su interés en reanudar sus actividades docentes, interrumpidas con el cierre de la Escuela de Arte de Breslau por las autoridades nacionalsocialista.

Scharoun realizará una propuesta de organización del Instituto de Urbanismo y un plan de estudios<sup>48</sup> partiendo de lo que debe ser la institución, la situación del Urbanismo, el estado de

47 “Der Dekan der Fakultät Architektur, Technische Hochschule Berli-Charlottenburg, 25.8.1945 “Auszug”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 172.

48 “Scharoun 1945/46, Manuskript: Organisation und Lehrplan des Instituts für Städtebau an der TU”, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 172.



172. Hans Scharoun /Bernhard Hermkes, *Instituto de la Facultad de Arquitectura* TU Berlín-Charlottenburg, 1962/70.

los centros dedicados a su enseñanza y su conexión con el exterior; pretende que sea un centro tanto de enseñanza como de investigación en el que confluyan las Facultades de Arquitectura y de Ingeniería Civil y que cuente con la participación de otras instituciones y centros de enseñanza. Scharoun concebía unos estudios integradores, donde disciplinas como historia, sociología, estudio de infraestructuras, reconstrucción y conservación, economía, legislación o salubridad forman parte del bagaje a partir del cual surgiera la planificación urbanística.

En 1946 aceptará un puesto de profesor en la Universidad Técnica de Berlín-Charlottenburg en el sector británico. Realizará labores docentes hasta 1958, año de su sexagésimo quinto aniversario; en 1962 será nombrado senador honorario de la Universidad Técnica de Berlín, y en este mismo año iniciará los trabajos de diseño del Instituto de la Facultad de Arquitectura [172] en la Ernst-Reuter-Platz, conjuntamente con Bernhard Hermkes, arquitecto a quién se debía la urbanización de la plaza, una gran área circular que, con sus ciento ochenta metros de diámetro, era la plaza redonda más grande de Berlín; la construcción del Instituto finalizará en 1970.

El reconocimiento a su labor arquitectónica queda patente por la cantidad de premios y menciones honoríficas que se le otorgan: en 1954, el Premio Fritz-Schumaker en Hamburgo, es nombrado Doctor Honoris Causa por la Escuela Técnica Superior de Stuttgart y recibe el Premio de Arte de Berlín. En 1964 se le concede el Gran Premio de la Asociación de Arquitectos Alemanes y, al año siguiente, el Premio Auguste Perret de la Unión Internacional de Arquitectos, en París, otorgado por la tecnología aplicada a la arquitectura, siendo nombrado, este mismo año, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Roma. En 1968 recibirá el Gran Premio de Arquitectura del estado federal Renania de Norte-Wesfalia.

En las palabras de agradecimiento en la entrega del Premio Auguste Perret hará mención de la época de transición en la que se vive: “Estamos en el comienzo de una nueva etapa estilística y en medio de la elaboración de un nuevo arte./Todavía no estamos en posesión de

un nuevo estilo uniforme - nuestra época o un paisaje. Pero lo que se crea a nuestro alrededor da lugar a la variación de las formas de funcionamiento en el material, el sentido psicológico y espiritual<sup>49</sup>; y en el nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Roma hablará de dos de sus obras emblemáticas, “la construcción de un rascacielos residencial «Julieta» en Stuttgart y -en el ámbito cultural- la “Filarmónica en Berlín. / En ambos edificios, al igual que en cualquier tipo de trabajo, la intención que subyace es concebir un objeto «puro». «Limpiar», aquí radica, en primer lugar, la solución esencial del problema. Lo funcional y lo técnico se abordan de forma secundaria. Función y técnica están asociadas al diseño<sup>50</sup>. Scharoun expresa con estas palabras el fundamento base de su forma de enfrentarse al proyecto.

La ciudad de Berlín, a la que estuvo ligado intensamente a lo largo de su vida, le nombrará Hijo Predilecto en 1969. En 1970 le fue concedido el Praemium Erasmianum, instituido en 1958 en Holanda para el reconocimiento de figuras destacadas de la cultura europea en el campo de las humanidades, las ciencias sociales o las artes. En 1971 será nombrado miembro de la Academia de Arquitectura de París y miembro honorario del Colegio de Arquitectos de Perú; el conocimiento de su obra se iba expandiendo poco a poco fuera de las fronteras de su Alemania natal y en la que residió toda su vida.

Hans Scharoun muere en Berlín el 25 de noviembre de 1972, legando todos sus planos, acuarelas, manuscritos y demás documentos a la Akademie der Künste, de la que entró a formar parte en el año 1955, siendo nombrado Presidente, cargo que ostentaría hasta 1968, pasando entonces a ser Presidente Honorario de la misma; casi setenta y nueve años de una vida intensa dedicada a la arquitectura, o quizás, mejor, denominándola de acuerdo a sus ideas, a la “Baukunst”.

---

49 Scharoun am 9.7.1965-Dankesworte anlässlich der Verleihung des Auguste-Perret- Preises der UIA in Paris, en Peter Pfankuch, *op. cit.*, p. 136. En el original: “Wir stehen am Anfang einer neuen Stilperiode und mitten in der Entwicklung einer neuen Kunst. / Wir sind noch nicht im Besitz des neuen einheitlichen Stils-unseres Zeitalters oder einer Landschaft. Das aber, was vielfältig um uns entsteht, sind Leistungsformen in materieller, psychischer und geistiger Hinsicht”.

50 Scharoun am 21.6.1965-Anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Rom, *ibidem*, p. 139-142. En el original: “als Wohnhaus das Hochhaus >Julia< in Stuttgart und-auf kulturellem Gebiet-die Philharmonie in Berlin. / Bei beidem Bauwerken liegt, wie bei jeder Aufgabe, die Absicht zugrunde, den Gegenstand aus seiner Wesenheit >rein< aufzufassen. >Rein< bedeutet also hier die wesentliche Lösung der Aufgabe in erster Linie. Das Funktionelle und das Technische werden erst in zweiter Linie angesprochen. Funktion und Technik dienen so in Partnerschaft der Gestaltung”.



## **II. WASSILY KANDINSKY Y HANS SCHAROUN:**

Resonancias, vibraciones y silencios



Amadas voces ideales  
de aquellos que han muerto, o de aquellos  
perdidos como si hubiesen muerto.

Algunas veces en el sueño nos hablan;  
algunas veces la imaginación las escucha.

Y con el suyo otros ecos regresan  
desde la poesía primera de nuestra vida -  
como una música nocturna perdida en la distancia

Konstantino Kavafis, *Voces* (1904)



## II.1 Del color a la línea. La arquitectura del color y los colores de la arquitectura

### II.1.1 El color del cristal con que se mira

Bruno Taut se despedía de sus compañeros de “La cadena de cristal” con la frase: “Saludos con color y cristal”, el eslabón Hannes quería ser fiel a este principio en sus obras y, no sólo en sus acuarelas visionarias, sino también en sus proyectos utilizaba profusamente el color. Las acuarelas son una explosión de formas cristalinas y colores prácticamente puros, colores primarios, rojo, azul y amarillo que conforman edificios cristalográficos que surgen de la tierra cual lava incandescente, como en “Nacimiento de la Arquitectura” [01], en la que se pierde cualquier connotación de edificación real convirtiéndose en una sucesión de niveles en los cuales es difícil percibir un atisbo de interior a escala humana. Edificios que, cual “Corona de la ciudad”, surgen en mitad de ésta, no se trata de destruir la ciudad sino de enriquecerla, de generar nuevas referencias; si en la Edad Media, como recordaría Scharoun en su escrito de 1947, “Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt”<sup>1</sup> (“Ideas sobre la nueva forma de la ciudad”), son las torres de las iglesias las que resaltan sobre el tejido urbano y en la ciudad industrial las chimeneas de las fábricas, en la nueva ciudad los edificios culturales serían el punto de referencia, la “corona” que, con su brillante colorido, atraería hacia sí las miradas y los pasos de la población, edificios que en nada se parecen a los ya existentes, representados como una sucesión asoportada en la que destaca alguna buhardilla sobre las cubiertas a dos aguas [02]; la nueva arquitectura, de grandes dimensiones, se alza en una superposición de pisos donde el color establece la diferenciación, rojo en la planta inferior, azul a continuación, para rematar con la cúpula dorada; algunos soportales anteceden a las edificaciones creándose terrazas desde las que se divisa el nuevo referente [03], aquí la base se representa en azul, se establece un escalonamiento de las plantas con una escala menor, más humana, la cúpula se abre para recogerse súbitamente y alzarse orgullosa hacia el cielo.

También Kandinsky, en las representaciones de los edificios munienses que lo rodean, emplea profusamente una paleta de colores primarios que le acarrearía la denominación de “colorista” por parte de sus colegas; la ciudad se muestra en tonos brillantes, las fachadas refulgen en rojos, amarillos y naranjas en *Häuser in München (Casas en Munich)* (1908) [04], una composición en la que se establecen diferentes planos, en el primero dos grupos de personas, unas sentadas, el otro que parece caminar en pos del primero, se hallan sobre un campo, una farola delimita su separación con la carretera, recorrida por pinceladas blanco azuladas sobre las que se arrastra un carro de ruedas rojas; en un segundo plano, tres edificios, dos de ellos compiten en altura, el amarillo se muestra erguido, no hay nada que rompa su verticalidad, su vecino presenta una imposta intermedia y la fachada aparece pintada en dos colores, abajo el naranja, arriba el rojo y, a su lado, como escondido en el borde de la imagen, el amarillo vuelve a recubrir el frente de otro edificio más bajo, en la planta baja el amarillo se mancha de azul, arriba parece producirse un juego de niveles, uno y medio, dos, uno no sabe

1 Hans Scharoun, “Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt”, en *bildende Kunst*, nº 6, pp. 10-15, Berlin 1947.

a qué carta quedarse, las alturas interiores no parecen querer decidirse, la cubierta se pinta con trazos horizontales de un violeta, lo mismo que en el edificio amarillo, y se remata en azul, que también aparece en el naranja rojo; el tercer plano no resulta tan nítido, las construcciones se amalgaman con los árboles en una combinación de verdes, azules, ocre, marrones, sólo destaca una construcción en rojo, y, al fondo de todo, el cielo del atardecer refulge en naranjas que se van aclarando hasta fundirse con un azul tenue.

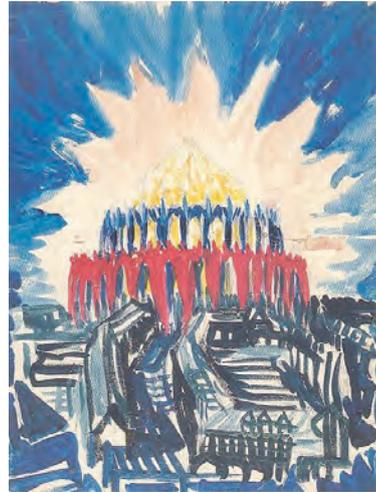
Los colores se potencian en el cielo, representado en azul profundo y amarillo brillante, en *München-Schwabing mit Ursulakirche* (*Munich-Schwabing con la iglesia de Santa Úrsula*) (1908) [05], donde los terrenos que rodean la ciudad se muestran igual de coloristas; Kandinsky vuelve a mostrar a un grupo de personajes que charlan amigablemente sentados en la hierba en el primer plano de la imagen; si en *Casas en Munich* estas parecían ser el motivo principal del cuadro, aquí, pese al título, gana preponderancia la naturaleza adyacente a la ciudad, que ocupa las dos terceras partes de la composición, una naturaleza que se muestra exuberante en la combinación de las pequeñas pinceladas de color, donde el naranja abraza la parte derecha en un deseo de avance sobre los prados amarillo verdosos con zonas en las que destaca el azul; la ciudad se muestra a lo lejos, en un segundo plano, donde se alternan construcciones de distintas alturas en las que predominan las fachadas amarillas, atenuadas por las sombras, naranjas y rojos que se disponen mayoritariamente en las cubiertas, incluyendo la cúpula y la torre de la iglesia; se establece una secuencia en diagonal que lleva la vista desde el grupo de personas del primer plano a la torre, elemento vertical que se compensa con el edificio alto situado a la izquierda de la imagen y la potente mancha amarilla del cielo; una vez más, en esta composición destaca el uso de los colores primarios aunque estos aparezcan matizados.

En todas las formalizaciones que establece Scharoun para sus edificios comunitarios como “corona de la ciudad” hay una tendencia a la configuración triangular, una base potente, que se ancla a la tierra, y que va progresivamente aligerándose hasta llegar a la cúspide; un triángulo que remite al que Kandinsky considera representación de “la vida espiritual”, en la cual la incompreensión del artista se halla en el vértice superior y la comunión con la masa en el estadio inferior. Scharoun combina forma triangular con la tríada de colores primarios y aquí, de nuevo, presenta coincidencias con el Kandinsky de algunas de sus obras. El triángulo será referente en sus representaciones de montañas, aparezcan estas como motivo principal del cuadro o como fondo de los mismos, montañas que también tienen una representación en el conjunto de las ideas místicas que acompaña a mucha de la obra del pintor.

En *Der blaue Berg* (*La montaña azul*) (1908/09) [06] la composición es triangular, tanto en la formalización como en la tríada de colores primarios utilizados, la montaña azul se erige como centro del cuadro, por delante de ella cabalgan jinetes con turbantes, dos grandes árboles, que se inclinan hacia el centro, sobre todo el de la derecha, orlan el motivo principal, a un lado el rojo, queriendo ocupar el mayor espacio posible, a la izquierda el amarillo se muestra más sobrio; los colores se matizan en diversos tonos consiguiéndose la sensación de volumen con la introducción de pinceladas en negro y, ocasionalmente, blancas, las mantas que protegen las caballerías refulgen en rojo y, sobre ellas, los jinetes lucen casacas amarilla, rosa y roja; de la montaña, entre los árboles, surge una potente luz, como si la tierra despertase, el amarillo,



01. Hans Scharoun, "Nacimiento de la Arquitectura", acuarela pA21, 1919/1921.



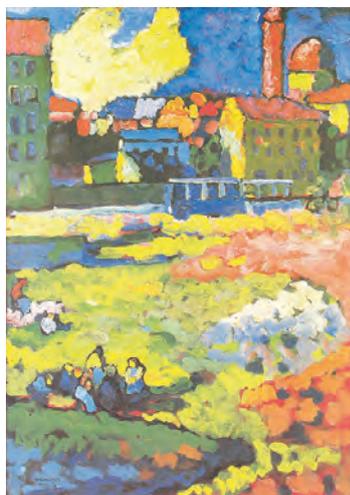
02. Hans Scharoun, acuarela pA4, 1919/1921.



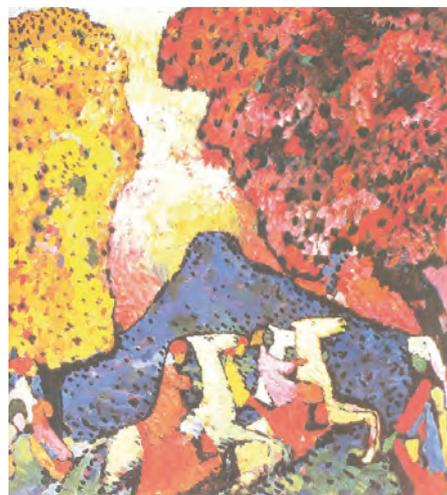
03. Hans Scharoun, acuarela pA19, 1919/1921.



04. Wassily Kandinsky, Casas en Munich, 1908.



05. Wassily Kandinsky, Munich-Schwabing con la iglesia de Santa Úrsula, 1908.



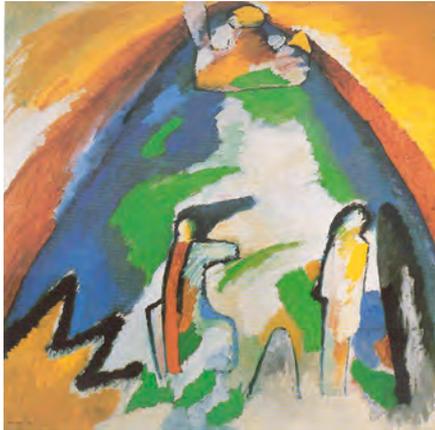
06. Wassily Kandinsky, La montaña azul, 1908.

el blanco y ligeras pinceladas en verde se funden en una nube ascensional; el cuadro mantiene el equilibrio entre los tres colores primarios y el blanco y el negro los acompañan. La imagen resulta más evanescente en *Berg (Montaña)* (1909) [07], lo figurativo se desvanece mostrando el sentimiento, las figuras se diluyen en color, aún así se puede reconocer la cabeza de un caballo con un jinete vestido de rojo, la montaña se formaliza mediante el color, el blanco gana el centro orlado de verde, los colores primarios pierden fuerza, sólo el azul parece conservar su preponderancia, el rojo y un amarillo casi naranja se asoman por detrás en una representación de un cielo que arde; el amarillo quiere ganar protagonismo irrumpiendo en la zona inferior del cuadro precedido por los zigzags negros y blancos imprimiendo un poco de fuerza a lo representado. La montaña aparece en la imagen casi como cueva, como lugar de refugio, en sintonía con las ideas expresionistas arquitectónicas.

Triángulos y colores primarios se aúnan en *Kochel-Gerade Strasse (Kochel-Calle recta)* (1909) [08] donde un Kandinsky figurativo deriva hacia la abstracción, una abstracción geométrica donde, a partir de los colores primarios y formas elementales, se remite a un paisaje de casas y montañas que es atravesado por un vial recto; el azul se matiza, en primer término, un tono claro, la montaña se oscurece por el lado donde no incide el sol mientras el blanco resplandece en la ladera iluminada, amarillo y rojo se funden entre el prado y la suave colina, una mancha oscura marca el lateral del camino a la derecha, la ligereza del follaje de la arboleda no parece ser el motivo de esa sombra, quizás la casa de muro amarillo naranja y cubierta azul sea la causa, el pintor subvierte los colores en aras de una cierta expresividad. En *Impresión V* (1911) [09], subtitulada *Park (Parque)*, los colores se liberan de las formas, un gran triángulo rojo establece su supremacía en el centro del cuadro y, sobre él, las líneas negras evocan las figuras de caballos que pasean o galopan, aunque rojo y azul resultan los colores predominantes, los trazos y manchas de amarillo dan al cuadro una luminosidad de la que carecería sin su presencia, el tocado del jinete central remite al mundo tradicional del norte de África, imagen a la que Kandinsky recurrirá en algunos de sus cuadros en los años posteriores a su visita a Túnez.

Los colores primarios se diluyen unos en otros, salvo el amarillo, que aparece brillante en el primer plano, en una imagen que representa las montañas próximas a Murnau, con su pico más alto, el *Ettaler Mandl* (1909) [10], nombre que da título al cuadro, en una composición cargada de poesía que deja traslucir un tiempo que amenaza lluvias con la representación sobre un cielo luminoso de potentes nubes marrones.

Los concursos de proyectos, tarea fundamental en la que centra Hans Scharoun sus afanes arquitectónicos en los primeros años profesionales, plasman una mente en constante ebullición donde no se quiere renunciar ni al color ni a la forma. El año 1919 será particularmente activo en propuestas de concursos donde el color juega un papel fundamental frente a formalizaciones totalmente clásicas donde solamente ciertos elementos dejan sentir sus querencias “cristalinas”; en marzo gana el primer premio del concurso para la *Ordenación de la plaza de la catedral de Prenzlau* [11, 12] con una propuesta colorista donde los tonos fríos, azules, con los que pinta los soportales que anteceden a las edificaciones que rodean el edificio, contrastan con la calidez de los naranjas amarillos con los que representa la iglesia que sobresale, rotunda, entre ellas; un



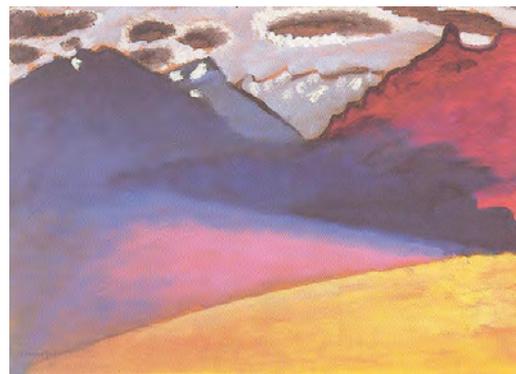
07. Wassily Kandinsky, *Montaña*, 1909.



08. Wassily Kandinsky, *Kochel-Calle recta*, 1909.



09. Wassily Kandinsky, *Impresión V (Parque)*, 1911.



10. Wassily Kandinsky, *Ettaler Mandl*, 1909.



11 / 12 . Hans Scharoun, *Ordenación de la plaza de la catedral de Prenzlau*, concurso de proyectos, 1919.

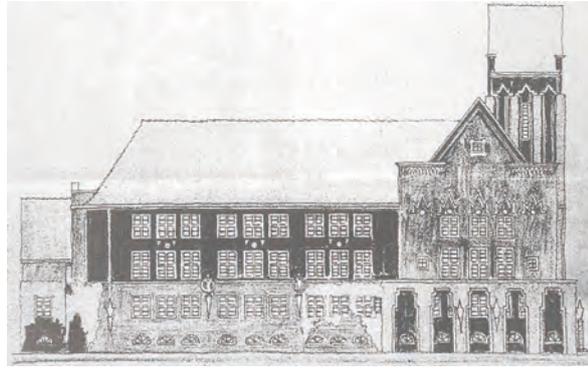
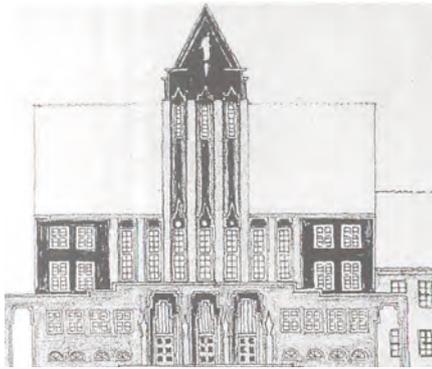
proyecto que no pasa desapercibido para los críticos y así, Adolf Behne, en un artículo titulado “Farbfreudigkeit” (“La alegría del color”), expresará su alegría porque “un joven arquitecto de nuevo utiliza el color como medio de expresión e incluso gana un premio”; sus palabras dejaban translucir la carencia del uso del color en la arquitectura de la época.

En el concurso para el *Ayuntamiento de la ciudad de Emmerich* [13, 14] también el color juega un papel fundamental, los contrastes se reflejan en los alzados de forma clara y contundente; frente a unas plantas simétricas y rigurosas, el color del exterior crea una clara diferenciación y denota un intento de singularidad frente a cualquier monotonía, P.B. Jones en su análisis del proyecto dice que “este edificio está relativamente desornamentado y vigorosamente coloreado”. Scharoun plantea una fachada frontal en la que la torre, situada en el eje de simetría, se alza, continuando los pilares que generan el pórtico central en las plantas superiores, dando una sensación de gran verticalidad, apoyado por los distintos colores con los que pinta los tramos de fachada; los pórticos recogen, tanto en el cuerpo superior como en el inferior, dos niveles, pórticos que dan la vuelta al edificio en el cuerpo inferior estableciendo el diálogo con las fachadas laterales, en las que, sobre este porticado, sitúa un cuerpo rematado en el centro por un frontón que lo asemeja a la solución que había presentado, anteriormente, para los edificios que rodeaban la iglesia en Prenzlau.

La propuesta para el *cementerio de Dortmund*, bajo el lema “Erhebung” (“Encuesta”), muestra una planta en la que juega con simetrías y asimetrías y, en las representaciones perspectivas, tanto en la exterior [15] como en la interior, de nuevo el color muestra su contundencia, el vestíbulo [16] se magnifica tanto por sus dimensiones como por su brillante colorido, un colorido que se aúna con las formalizaciones facetadas que retoman, de forma evidente, lo expresado por Scharoun en sus acuarelas de estructuras cristalográficas.

En el año 1920 las propuestas de Scharoun para diferentes proyectos recogen todavía la influencia de las ideas de “La cadena de cristal”, tanto en las formalizaciones como en el uso del color; su propuesta para la *ampliación de la firma Matheus Müller*, en Eltville, situada en la orilla norte del Rin, es un fiel reflejo de ello, explosión de color y formas cristalinas que parecen retomar de manera casi literal sus acuarelas visionarias con los elementos a modo de arcadas que anteceden y rodean a la pieza sublime que atrae las miradas, desde la lejanía, en su verticalidad. La planta [17] presenta dos alas y un cuerpo que las remata, y que sobresale hacia el río, combinando formas estrelladas y ángulos redondeados; en este cuerpo sitúa Scharoun los espacios representativos de la empresa; el ala este, que enlaza con el área representativa mediante una sala con forma curva, está dedicada a las oficinas, mientras, el ala oeste dispone de diversos salones con función de restaurante; la visión del alzado [18] hacia el río presenta una formalización clásica, de brillante colorido, pero tras ella se divisa, a la derecha, la torre expresionista [19] con las terrazas que la anteceden en su zona inferior y que sirven de mirador; en los alzados, con reminiscencias totalmente clásicas, el color subvierte esta visión.

En el concurso para Gelsenkirchen, bajo el lema “Der Mensch ist gut” (“El hombre es bueno”), que comprende *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto*, realiza una verdadera ordenación urbanística [20] situando cada una de las piezas y articulando éstas mediante la colocación de diversos elementos secundarios, entre los cuales, por la forma en que los



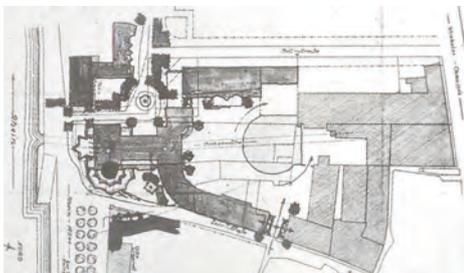
13 / 14. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Emmerich*, concurso de proyectos, alzados, 1919.



15. Hans Scharoun, *Cementerio de Dortmund*, concurso de proyectos, vista de la fachada principal, 1919.



16. Hans Scharoun, *Cementerio de Dortmund*, vestíbulo, 1919.



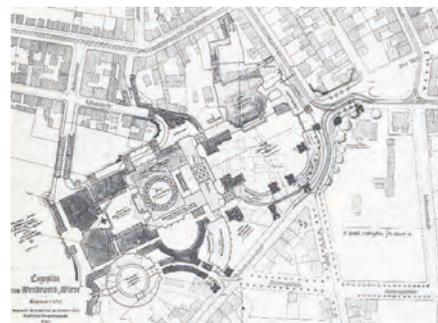
17. Hans Scharoun, *Ampliación de la firma Müller*, Eltville, concurso de proyectos, plano de situación, 1920.



18. Hans Scharoun, *Ampliación de la firma Müller*, Eltville, concurso de proyectos, alzado al río, 1920.



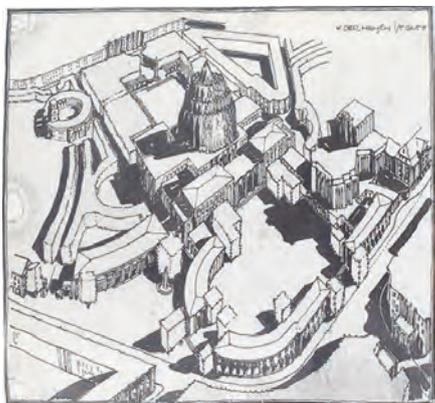
19. Hans Scharoun, *Ampliación de la firma Müller*, Eltville, concurso de proyectos, perspectiva, 1920.



20. Hans Scharoun, *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto*, Gelsenkirchen, concurso de proyectos, ordenación urbanística, 1920.

representa en la perspectiva [21] y por la mención, en las reflexiones sobre el proyecto que realiza Scharoun<sup>2</sup>, hablando de “las olas verdes”, parece incluir setos de vegetación que configura como verdaderas edificaciones. Estructura el conjunto de acuerdo a una intención de generar un tejido urbano comunitario donde ciertos edificios actúen como focos de referencia, constituyan el verdadero centro de la ciudad y sean reflejo de la “espiritualidad” y de la “alegría de los sentidos”. La “Kulthaus” [22], que destaca como “corona de la ciudad”, recuerda, de nuevo, a sus acuarelas visionarias [23]; la “Volkshaus” “pretende ser una síntesis de cristal y hierro, con formalización variada, irregular y colorista”<sup>3</sup>. Frente a la cúpula “expresiva” de la “Casa de culto”, el teatro presenta una formalización mucho más contenida con una planta simétrica clásica en el cuerpo que comprende la escena y el patio de butacas, Scharoun dice que “la forma del teatro se fortalece con el uso del hormigón”<sup>4</sup>; la representación perspectiva [24] lo rodea de una explosión de color expresionista.

“Kultur und Zivilisation” (“Cultura y civilización”) es el lema elegido por Scharoun para el concurso de proyectos para el *Museo Alemán de Higiene* en Dresde [25]; en una planta que aúna una simetría casi rigurosa con una zona de acceso de conformación barroca, “la corona” [26, 27], rodeada por el resto de la edificación, se sitúa en el centro y se alza desde una base en forma de estrella irradiando sus haces refulgentes de color hacía el infinito cielo [28]. La perspectiva [29] sitúa la edificación en la prolongación del eje del Zwinger, el palacio barroco, lugar de celebración de grandes fiestas cortesanas; frente al edificio aristocrático, el edificio para el pueblo, lugar de cultura y acogimiento.



21. Hans Scharoun, *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto*, Gelsenkirchen, concurso de proyectos, perspectiva, 1920.



22. Hans Scharoun, *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto*, Gelsenkirchen, concurso de proyectos, *Casa de culto*, perspectiva, 1920.

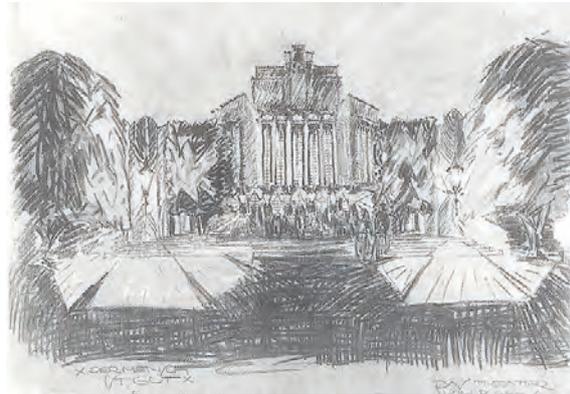
2 Scharoun, “Gedanken zum Wettbewerb zur Erlangung von Plänen für die Bebauung der Wiese in Gelsenkirchen”, 1920, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, pp. 26-27.

3 *Ibidem*, p. 27. En el original: “... - als Synthese von Kristall und Eisen gedacht - mannigfach geformt, gezackt und gefärbt”.

4 *Ibidem*, p. 27. En el original: “Die Form des Theaters wirkt am nachdrücklichsten in Beton”.



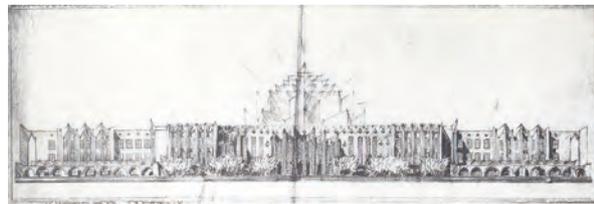
23. Hans Scharoun, *acuarela pA40*, 1919/1921.



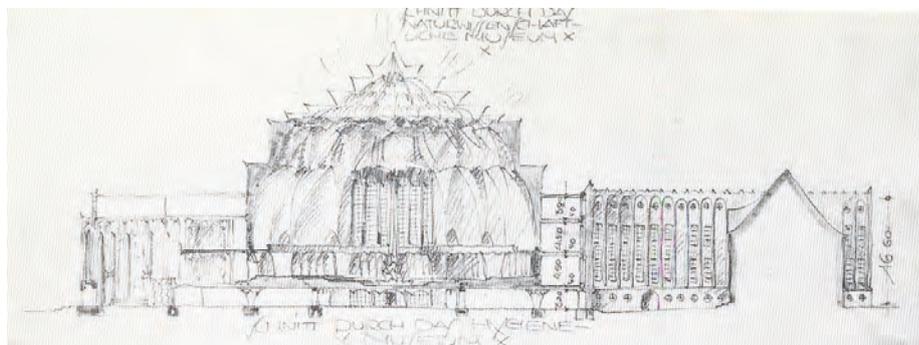
24. Hans Scharoun, *Teatro, Casa del Pueblo y Casa de Culto, Gelsenkirchen*, concurso de proyectos, *Teatro*, perspectiva, 1920.



25. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene, Dresde*, perspectiva, 1920.



26. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene, Dresde*, alzado, 1920.



27. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene, Dresde*, concurso de proyectos, sección de la "corona", 1920.



28. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene*, perspectiva, 1920.



29. Hans Scharoun, *Museo Alemán de Higiene*, perspectiva con el Zwinger al fondo, 1920.

Aunque no se ha tenido acceso a los dibujos originales realizados por Scharoun para sus proyectos, en sus acuarelas deja traslucir el empleo de colores primarios como eje fundamental sobre el que gravita la coloración de sus propuestas al igual que sucede con Kandinsky en su etapa ligada al expresionismo e independientemente de la temática que represente en sus cuadros. De su viaje al norte de África conserva imágenes que aparecerán más adelante reflejadas en sus obras, en *Orientalisches (Oriental)* (1909) [30] tanto los personajes, situados en primer plano, como las arquitecturas que aparecen sintetizadas detrás, reflejan el rojo, azul y amarillo en tonos brillantes, aunque, en recuerdo de la atmósfera llena de luz, el blanco juega, también, un papel fundamental. La temática del mundo árabe vuelve a aparecer en *Improvisación 6* (1909) [31], subtitulada *Africana*, las dos figuras situadas en primer término parecen corresponder a un hombre y una mujer, la túnica del primero recoge los colores primarios, el azul y amarillo, el turbante es amarillo con pinceladas anaranjadas; aquí Kandinsky se deja llevar por unas sensaciones de colorido que no es el normal en los países árabes, donde el color blanco predomina en verano y los colores oscuros en invierno; la mujer cubre su cuerpo con una chilaba informe de color blanco matizado con pinceladas amarillas y rojas, uno de sus brazos aparece cogiendo la tela, en color azul, que parece dispuesta a colocar velando su rostro, un velo que se presenta en color verde sobre su cabeza; el fondo, tras la figura masculina, combina manchas en rojo, amarillo, azul, naranja, verde, mientras, tras la femenina, se alza un muro blanco estableciendo una cierta simbología de los papeles sociales de cada uno de los sexos.

Los colores primarios siguen presentes, pero se oscurecen, en *Murnau-Landschaft mit Kirche I (Murnau-Paisaje con iglesia I)* (1909) [32], los campos combinan el amarillo, azul y rojo que se matizan unos a otros, el efecto perspectivo todavía no se ha perdido y los tonos van cargándose de negro en la lejanía donde destaca el cuerpo de la iglesia con su estrecha torre rematada por una cúpula roja; en el cielo, pinceladas de amarillo en las nubes reflejan un sol que todavía no se ha puesto de todo. Los tonos oscuros de los colores primarios aparecen, también, en *Häuser in Murnau (Casas en Murnau)* (1933) [34], donde las edificaciones se amontonan y no conservan la verticalidad, dando a entender las pendientes que presentan las calles del pueblo, los contornos se delimitan mediante una línea negra y las casas presentan diferente colorido pero sin alejarse del amarillo, rojo y azul.

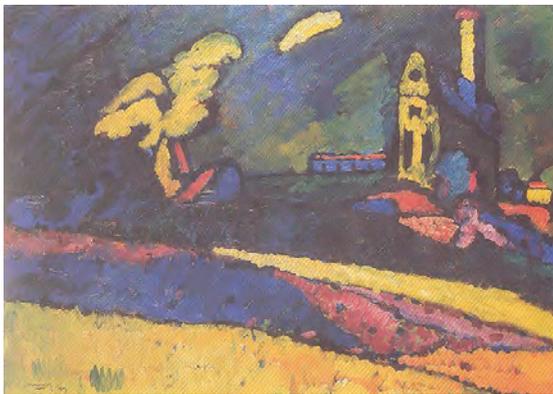
El color aparece de forma profusa en los edificios proyectados por Scharoun para concursos, donde la imaginación fértil puede sentirse más libre, sin embargo, no lo abandonará en aquellos que sí llega a construir; en “Die bunte Reihe” (“La hilera multicolor”), la *Siedlung Kamswyken*, en las afueras de Insterburg, en Prusia Oriental, la actual Chermnyakhovsk perteneciente a Rusia, el propio sobrenombre de la misma da idea de lo que resulta más significativo en su diseño, el variado colorido con que el arquitecto remata su obra; las distintas viviendas que configuran la hilera se van diferenciando por sus diferentes colores. Paramentos y carpinterías son los elementos significativos de un conjunto de viviendas con una formalización tradicional, edificios de apartamentos de tres plantas que se desarrollan a lo largo de la Kamswyker Allee, casas de dos plantas sobre rasante y una planta semisótano que se deja translucir al exterior por los huecos que aparecen casi a ras de suelo, y viviendas adosadas, todas ellas con cubiertas en pendiente que, de vez en cuando, se elevan ligeramente con la introducción de buhardillas, constituyen la urbanización, que presenta, como nota significativa, una zona en forma de



30. Wassily Kandinsky, *Oriental*, 1909.



31. Wassily Kandinsky, *Improvisación 6*, 1909.



32. Wassily Kandinsky, *Murnau-Paisaje con iglesia I*, 1909.



33. Wassily Kandinsky, *Casas en Murnau*, 1909.



34. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe", *Siedlung Kamswyken*, Insterburg, 1920/1921.

herradura [35], y que Scharoun representa en una acuarela a color [36], en tonos amarillo ocre, resplandeciente en un día luminoso. En algunas fachadas [37] el paramento se pliega de forma que los huecos, coincidentes con la línea de plegamiento, sobresalen de forma puntiaguda creando un juego de sombras, un movimiento que introduce una nota discordante en la forma y cuya imagen trae a la memoria los decorados de calles de películas expresionistas; los portales de acceso y las escaleras aparecen significadas por el tratamiento singular de los huecos [38] remarcados con bandas de color, y por el diseño diferenciador de las distintas puertas que se presentan tanto en un mismo tono, pero con un dibujo de casetones diverso, como en una combinación de formas y colores [39].



35. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe".



36. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe".



37. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe".



38. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe".



39. Hans Scharoun, "Die bunte Reihe".

En la propuesta para el concurso de la *Oficina de Correos* cerca de la estación de Bremen, realizada en 1922, se vuelve a encontrar la brillantez de colores primarios de anteriores proyectos, pero, en esta ocasión, no se observan formalizaciones cristalográficas, sino volúmenes fluidos donde la línea curva hace acto de presencia, esa línea curva en la que persistirá en los siguientes dos concursos de proyectos de ese mismo año, el de *Edificio Comercial, de Oficinas y Hotel* en Königsberg y el *Rascacielos para la esquina de la Friedrichstraße* en Berlín-Mitte. En la acuarela de la *Oficina de Correos* [40] se aprecian dos cuerpos diferenciados, en primer término uno bajo, circular, con predominio de colores rojo y azul, y otro con formalización tumultuosa de cascada en color amarillo que se despeña entre dos cuerpos de bordes curvos. Los colores de esta acuarela son más tenues, no tienen la fuerza de las visiones cristalinas, al contacto con la realidad el color se difumina. También Kandinsky suaviza los tonos en *Studie zu Winter II (Estudio para Invierno II)* (1910/11) [41], un paisaje que ha llegado a un alto grado de abstracción, una ladera en primer término, donde el azul marca zonas más delimitadas en oposición al rojo y amarillo que se entremezclan, deja ver un conjunto de viviendas que se alinean siguiendo un vial que sólo se intuye en el conglomerado de tonos amarillos que se vuelven ocre, cubiertas rojas dejan paso a otras azules y negras mientras nubes blancas introducen el frío del invierno



40. Hans Scharoun, *Oficina de Correos*, Bremen, 1922.



41. Wassily Kandinsky, *Estudio para Invierno II*, 1910/11.

*Herbst II (Otoño II)* (1912) [42] representa un día sereno de otoño en el que las aguas tranquilas del Staffelsee reflejan una arboleda en su entorno, tonos suaves de rojos, amarillos y azules que se funden, manchas de color que no se atienen a formas; a la izquierda de la imagen se representa una forma más hierática que remite a una construcción con un torreón adosado que también se refleja en el agua; la ondeante línea negra establece la separación entre los dos mundos, el real y el del espejo. Y los colores vuelven a fundirse en *Improvisación 26* (1912) [43], subtitulada *Rudern (Remando)*, donde Kandinsky representa un tema muy querido, el bote con remeros, y que se significa por las líneas de las palas, líneas en general rotundas pero que, aquí, también, pierden su consistencia y la pintura se expande ligeramente en sus bordes, rojo, amarillo y azul establecen una secuencia que introduce una cierta perspectiva en la imagen; las figuras se representan con líneas negras, la curvada línea roja marca el contorno de la barca, todo se balancea al ritmo del color.



42. Wassily Kandinsky, *Otoño II*, 1912.



43. Wassily Kandinsky, *Improvisación 26 (Remando)*, 1912.

La línea curva y el color se aúnan, también, en el edificio de viviendas que Scharoun realiza en Parkring, Insterburg, denominado “Germaniagarten”, donde los alzados enfoscados y pintados se levantan sobre una base de ladrillo cara vista que les sirve de zócalo; los balcones curvos sobresalen del plano de fachada diferenciándose las distintas zonas con el empleo de diferentes colores. La similitud de formas con alguno de los proyectos de Mendelshon da idea del cambio que se estaba operando en la forma de proyección de Scharoun, las “utopías expresionistas” de forma cristalográfica y vibrante colorido dejaban paso a la inmersión en el mundo de la función y a la forma en función de ésta.

El joven Scharoun se había dejado seducir por las ideas cristalinas de Taut pero las imágenes de Mendelshon ofrecieron una mayor atracción para el arquitecto totalmente formado profesionalmente, y las líneas fluidas se apoderan de sus proyectos, el color deja paso a la línea, pero sin dejar en el olvido al primero. Para Kandinsky los primeros catorce años del siglo XX serán aquellos en los que, poco a poco, se va liberando de lo que él consideraba los tres grandes obstáculos que podría encontrar en su camino, “la forma estilizada”, “la forma ornamental” y la “forma experimental”<sup>5</sup>, consiguiendo que formas abstractas, colores y líneas pueblen sus cuadros.

### II.1.2 Blanco que te quiero blanco, pero no pálido

Si en una primera etapa, ligada al mundo expresionista, Hans Scharoun se dejaba seducir por las formas cristalográficas que se unían a unos colores primarios refulgentes, su arquitectura, al contacto con las ideas que en ese momento se estaban produciendo a nivel internacional, donde se buscaba una forma prístina, despojada de cualquier ornamentación, se hace con muros blancos, como decía Léger, “el muro blanco con todas las consecuencias que ese muro podía generar: nuevo rectángulo habitable o partida del punto cero”<sup>6</sup>; Fernand Léger expresaba la misma idea que Aalto establecía sobre la “mesa blanca”, “plano neutro,

5 Wassily Kandinsky, “Conférence de Cologne, 1914”, en *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Collection Savoir, Paris 1974, p. 208.

6 Fernand Léger, “Un nuevo espacio en arquitectura”, en Ariel Jiménez, *La primacía del color*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1991, pp. 120-121.

que puede decir lo que sea, dependiendo de la fantasía y capacidad del hombre. Es el blanco de los blancos. No contiene ninguna receta; nada obliga al hombre a hacer esto o aquello. Es una circunstancia extraña y única<sup>7</sup>. También eran blancas las catedrales de Le Corbusier, el paradigma de la nueva arquitectura, “comenzaba un mundo nuevo. Blanco, límpido, alegre, aseado, neto y sin retornos, el mundo nuevo se abría como una flor sobre las ruinas”<sup>8</sup>.

Los edificios eran blancos, exteriormente, en la Exposición del Werkbund “Die Wohnung”, en Stuttgart-Weissenhof, pero Scharoun no se resigna a abandonar sus líneas y la curvatura del volumen de la escalera lo delata, blanca sí, pero no pálida, una nueva forma de habitar quería mostrarse, de espacios diáfanos, con la luz y el sol entrado por los amplios ventanales, de fachadas blancas símbolo de lo nuevo, de lo por venir, de pureza, pero de interiores acogedores donde no se le negase la entrada al color.

Un color blanco que no fuese, simplemente, el blanco “no-color” sino “el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio (...) el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un «no sonido» (...). Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse”, palabras de Kandinsky, a veces contradictorias, pero que, en el fondo, expresan el mismo sentir que el de los arquitectos que se enfrentaban a unas teorías, que habían de llevarse a la práctica, en las que el hombre se convirtiera en el verdadero centro del espacio que había de habitar. Scharoun no olvida a ese hombre, elemento central de toda su arquitectura, para él diseña sus espacios.

Los blancos de Kandinsky se tiñen de múltiples matices en sus representaciones de *Schwabing en invierno* en las que la nieve muestra todos los reflejos de su entorno, como en *Bei Starnberg-Winter (Alrededores de Starnberg-Invierno)* (1901) [44] donde el azul se mezcla con el blanco, primando en algunas zonas sobre él, pero donde la nieve es el tema central, apoyada, por contraste, en la lejanía, con el amarillo dorado de las edificaciones con sus tejados cargando con el peso de la misma. Las nubes blancas destacan en *Landschaft bei Murnau mit Lokomotive (Paisaje cerca de Murnau con locomotora)* (1909) [45] cubriendo un cielo que se vislumbra tras ellas en un intenso azul, nubes blancas de niebla baja transitan entre la montaña y los prados, símbolos de regueros de agua que discurren en su fluir constante, nube blanca de humo que sigue, sin interrupción, tras la chimenea de la locomotora que conduce de un lugar a otro, caminos de hierro y de hollín purificados saludando el paisaje; el cielo envuelve el paisaje en *Murnau mit Kirche I (Murnau con Iglesia I)* (1910) [46], donde la torre destaca, con su pequeña cúpula abullonada en color azul, sobre una inmensa nube blanca con toques dorados, mientras casas, prados floridos y arboles funden sus colores matizados, aquí y allá, de notas blancas.

7 Alvar Aalto, “La mesa blanca”, en Göran Schildt, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial (Madrid) 2000, p. 16.

8 Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, Editorial Poseidón, Barcelona 1979, p. 18.

Animal y campesina se funden en el blanco en *Die Kuh* (La vaca) (1910) [47], la vaca inmensa en su color blanco, moteada en amarillo y naranja, parece unirse con el blanco de la colina ribeteada en azul, edificios blancos, praderas blancas que se pierden en la lejanía; se produce un fuerte contraste entre las dos partes de la imagen, a la derecha predomina el blanco, mientras que, a la izquierda, es el amarillo del prado donde pace el animal el que resalta en la zona inferior, a lo lejos el azul gana terreno y se vuelve verde en la lontananza para dejar paso, de nuevo, a un cielo blanco que progresivamente se vuelve dorado; el cuadro muestra una temática extraña en el artista, la influencia de su amigo Marc puede haberle llevado a su realización, aunque la factura de esta obra está totalmente alejada de *La vaca amarilla* realizada por Franz Marc un año después; imagen bucólica y casi poética de un tema cotidiano donde el paisaje de fondo pesa sobre la figura del animal y la ordeñadora .

El blanco predomina en *Pferde* (Caballos) (1909) [48], animales con los que Kandinsky homenajea a su amigo Marc, ferviente admirador de los mismos, de su pureza, su ingenuidad, su mansedumbre; en primer plano sitúa al personaje, cuidadora que tiñe de amarillo, rojo, azul y verde y lo rodea de los caballos, destacando el central, caballo blanco, como ejecutando un paso de desfile, silueteado en trazos rojos, líneas y manchas amarillas lo rodean mientras un potro en tonos azul, malva, busca el cariño de la mujer. Mientras en *Caballos* parece predominar un cierto estatismo, el tema de estos animales vuelve a aparecer en *Improvisación 20* (1911) [49], también titulada *Zwei Pferde* (Dos caballos), pero aquí las líneas negras que se arremolinan en distintas zonas de la imagen, simbolizando crines al viento, dan idea de movimientos encabritados, de caballos que galopan uno en pos del otro, manchas verdes y amarillas matizadas con marrones sirven de base a la representación del animal situado en segundo plano, diluyendo su forma. El blanco aparecerá, también, como si de una representación de montañas nevadas se tratase, en *Romantische Landschaft* (Paisaje romántico) (1911) [50], donde los jinetes galopan colina abajo tratando de alcanzar lo más rápidamente posible la torre marrón que les espera al final de su recorrido; Kandinsky emplea pinceladas en diagonal pretendiendo “enfaticar el movimiento ladera abajo y crear una sensación de proximidad dinámica”<sup>9</sup>. El color blanco y el caballo son, de nuevo, lo destacado en *Lyrishes* (Lírico) (1911) [51], un blanco que se ilumina con los toques de amarillo y sobre el que cabalga el jinete, las figuras son representadas por líneas fluidas que transmiten movimiento; el blanco aparece puro en el grabado en madera que, sobre el mismo tema y con el mismo título, realiza el artista unos meses después del cuadro al óleo, y donde los colores se modifican, de acuerdo, también, con la técnica utilizada; el verde del jinete se vuelve rojo y los del paisaje del entorno se oscurecen ganando preeminencia el marrón, el violeta y el negro.

Otro animal, el perro, que aparece pintado de blanco en *Impresión VI (Sonntag)* (*Impresión VI (Domingo)*) (1911) [52], corretea alegre queriendo salir del cuadro, sus dueños se pasean orgullosos en un día de fiesta donde todo es posible, donde la calma impera, donde el sol ilumina sus figuras cubriendo de luz blanca sus ropajes, la pareja resalta sobre un fondo en que se funden el azul, el verde y el amarillo, mientras, otros personajes parecen disfrutar del agua con sus canoas.

---

9 Bekah O'Neill, *La vida y obras de Kandinsky*, El Sello Editorial / Librería Técnica CP67 / A Asppan, Madrid 1998, p. 40.



44. Wassily Kandinsky, *Alrededores de Starnberg-Invierno*, 1901.



45. Wassily Kandinsky, *Paisaje de Murnau con locomotora*, 1909.



46. Wassily Kandinsky, *Murnau -con Iglesia I*, 1910.



47. Wassily Kandinsky, *La vaca*, 1910.



48. Wassily Kandinsky, *Caballos*, 1909.



49. Wassily Kandinsky, *Improvisación 20*, 1911.



50. Wassily Kandinsky, *Paisaje romántico*, 1911.



51. Wassily Kandinsky, *Lírico*, 1911.

El blanco vuelve a ser centro de la composición en *Arabisches III (mit Krug)* (*Árabes II (con cántaro)*) (1911) [53], quizás un recuerdo de la arquitectura blanca de su viaje a Túnez y que había representado Kandinsky en otros cuadros, blancos matizados por las sombras, formas blancas que se difuminan pero en las que pueden percibirse dos combatientes sobre corceles encabritados, el “no-color” se ha liberado, solamente el cántaro permanece erguido, apoyado en la base de la imagen junto a una figura cuyos rasgos nos desvelan a la joven que debe ser portadora del mismo, un rostro de ojos negros profundos con las mejillas doradas, personaje de cuentos orientales. Antes, el blanco había ocupado buena parte de la imagen en *Araber II* (*Árabes II*) (1911) [54], aunque aquí los jinetes blancos destacan por sus gorros rojos y cabalgan al compás de briosos corceles azules alejándose de los extraños personajes en color fucsia que son interpelados por el que va vestido de amarillo; los caballos de crines negras corren veloces entre las vaguadas azules y negras en pos de la lejana ciudad, líneas negras cual lanzas de armados guerreros se aprestan en manos de los jinetes.

También los blancos de las fachadas de los edificios de Scharoun en la *Siedlung Siemensstadt* se matizan con las sombras producidas en ellas por los distintos cuerpos de balcones que avanzan, combinando antepechos rectos protegidos por una envolvente curva que consigue que gocen de una cierta intimidad [55], o por las piezas que, en el edificio curvo, conforman la caja de escaleras [56], que se ve acompañada por balcones a ambos lados, componiendo una sucesión de balanzas que se mantienen en equilibrio parapetadas en sus extremos por un elemento rotundo que se separa del plano de fachada creando el efecto de que, en cualquier momento, el fiel puede inclinarse a uno u otro lado

Blanco es también el exterior de la *Casa 33 en la Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, donde la escalera interior se trasluce en la forma helicoidal que la encierra, mientras el blanco se colorea con las sombras que arrojan unos volúmenes sobre otros, singularmente los vuelos que, arriba y abajo, resguardan las salidas a la terraza y al jardín desde los dormitorios y el comedor, un comedor que ve señalizada su área de estancia en el dibujo que, mediante el color, se establece en el techo [57] y que avanza, en una línea que se rompe a mitad del recorrido, en la zona del salón; un fino pilar actúa como punto donde se establecen los cambios de dirección, donde pivotan los juegos de color.

Era la época de una arquitectura blanca que se mostraba a la ciudadanía en exposiciones donde se conjugan diferentes tipologías, y Scharoun se ciñe al blanco en el exterior de la *Residencia para solteros y parejas sin hijos en Breslau*, pero no de forma total, siente la necesidad de introducir pinceladas de color, y, así, la pérgola de la terraza superior aparece como un entramado de líneas naranjas [58], el mismo color que utiliza en las lonetas que, tensadas, sirven de separación a los tramos adjudicados a los distintos departamentos en el balcón corrido que sirve de expansión hacia el exterior en el cuerpo mixtilíneo que alberga los apartamentos para parejas; ya en el interior, los colores juegan en los paramentos, pero no se ciñen solamente a ellos, introduciéndose, también, en el mobiliario, “una mesa de fumar de



52. Wassily Kandinsky, *Impresión VI (Domingo)*, 1911.



53. Wassily Kandinsky, *Árabes III (Con cántaro)*, 1911.



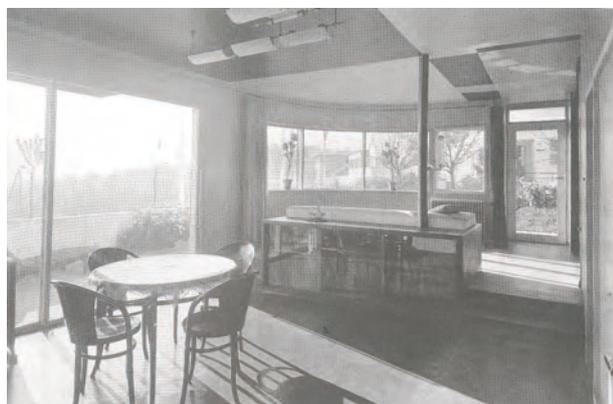
54. Wassily Kandinsky, *Árabes II (Con entrada)*, 1911.



55. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, 1929/30.



56. Hans Scharoun, *Siedlung Siemensstadt*, 1929/30.



57. Hans Scharoun, *Casa 33, Wesissenhofsiedlung*, 1927.



58 / 59. Hans Scharoun, *Residencia*, Breslau, 1928/29, dibujos realizados para la restauración de la edificación.

crystal opaco amarillo con las patas negras da una impresión de serena armonía”<sup>10</sup>, dice Edith Rischowski en un artículo que le dedica a la exposición en la revista *Innen-Dekoration* el mismo año en que se celebra la misma. Scharoun trabaja con el color como manera de diferenciar diferentes zonas en un mismo espacio y, en otros, toda la potencia del mismo ayuda a crear un ambiente vivo y dinámico, mostrándose atrevido en la elección de tonos y en la combinación de colores, como puede verse en la reproducción [59] que, para su restauración, se efectúa del restaurante a partir de las trazas existentes de la coloración primitiva; aquí se juega con el rojo y el azul, el suelo continuo en rojo, en los paramentos, la banda inferior de las ventanas en azul, la superior en rojo, en el lado opuesto, paramento en azul y viga superior en rojo; en la foto de la época, rieles que van desde los pilares a los paramentos llevan colgadas una secuencia de cortinas que permiten obtener privacidad en cada uno de los tramos, también entre paramentos opuestos tubos eléctricos penden del techo mediante cables y sobre ellos se disponen las luminarias lineales.

Rojo y azul son los colores que predominan en *Kuppeln (Cúpulas)* (1909) [60], subtítulo por Kandinsky *Rote Mauer (Muro rojo)*, el rojo “color ilimitado y cálido” que posee “una nota fuerte de gran potencia y tenacidad”<sup>11</sup>, rojo “que se apaga con el azul, como el hierro incandescente con el agua”<sup>12</sup>; el cuadro representa una ciudad llena de edificios caracterizados por sus cúpulas, encerrada tras una muralla roja y situada sobre una colina que aparece representada delante de ella, la ladera está definida con un fondo azul sobre el que se apresuran un conjunto de pinceladas en distintos tonos de verde entremezcladas con alguna rosa; en primer término dos personajes, uno de pie, con los brazos extendidos, a la izquierda, el otro a la derecha, sentado, con las piernas recogidas y apoyando la cabeza en las rodillas parece meditar sobre lo que le expone el primero, o, quizás, despertarse de un largo sueño; esta representación

10 Edith Rischowski, “Das Wohnhaus als Einheit, Häuser und Räume des Versuchs-Diedlung Breslau 1929”, *Innen-Dekoration*, nº 11, pp. 400-410, Darmstadt 1929.  
<https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=urn:nbn:de:bsz:16-diglit-107018|log00205&physid=phys00424#navi>

11 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 87.

12 Íbidem, p. 88.

de alguna alegoría no quita fuerza al rotundo muro rojo que deja sentir su presencia con intensidad, como el rojo de suelo, techo y paramento del interior del restaurante de Scharoun, que no se achica ante la presencia del azul aunque éste lo dulcifica.

En *Improvisación 19* [61], titulada también por Kandinsky como *Sonido azul*, es este color el que se apodera del cuadro dejando los tonos más cálidos del rojo, el amarillo, y un toque de verde, arriba y a la izquierda y donde se configuran las figuras que transitan, enormes, a la derecha, más pequeñas a la izquierda, como si fueran en procesión, con resueltas líneas negras, mientras, una gruesa línea negra, curva, penetra de derecha a izquierda, arriba, en el centro del cuadro, cual meteorito cayendo sobre la tierra. Los personajes de la izquierda traen a la memoria aquellos que aparecían en el dibujo que realiza para *Improvisación I*, aunque en esta primera *Improvisación* se representaban mucho menos estilizados en su conformación. El azul era para Kandinsky el color que “desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se esconde en su concha) que se aleja del espectador”<sup>13</sup>, un color que tiende hacia la profundidad, “cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad”<sup>14</sup>.



60. Wassily Kandinsky, *Cúpulas*, 1909.



61. Wassily Kandinsky, *Improvisación 19*, 1911.

El blanco del exterior se matiza en la *casa Schminke*, en Löbau, con la introducción de franjas naranjas en el dintel de la secuencia de ventanas de la fachada de acceso [62], y el silencio del blanco se rompe, también, en el interior y, así, en la descripción de las imágenes del artículo que la revista *Innen-Dekoration* dedica a la *casa Schminke*, firmado por Adolf Behne<sup>15</sup>, el color aparece de forma reiterada: “techo superior naranja” [63], en la sala, en la zona donde el eje se gira, donde el cristal es el filtro entre el interior y el exterior, donde la vegetación se introduce en la conformación de un jardín de paramento inclinado, de forma que incida mejor el sol; el techo juega con vacíos y llenos, espacios cóncavos y convexos, el naranja deja su impronta circular; “piezas de hierro blanco o rojo”, “escalones de goma negra y azul”, “pared del pasillo plata y negro”, “cuarto de juegos de colores” [64]; el cuarto de juegos se presenta como un espacio abierto, entre el gran vestíbulo, punto de encuentro de

13 Íbidem, p. 78.

14 Íbidem, p. 82.

15 Adolf Behne, “Haus Schminke in Löbau”, en *Innen-Dekoration* n° 45, Darmstadt 1934, pp. 84-89.



62. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, 1930/33.



63. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, 1930/33.



64. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, 1930/33.



65. Wassily Kandinsky, "Negro y Blanco", cuadro I, *Blanco*, 1909.

comedor, salón y escalera, y el espacio exterior al que se abre a través de un gran ventanal que ocupa todo su frente, un armario estantería separa la estancia del zaguán, Scharoun diseña un paramento mueble, juego de llenos y vacíos, estanterías pintadas de blanco y de negro, a continuación un bloque de cajones en los que se alternan el amarillo, blanco, rojo y azul y, para terminar, un elemento cerrado en negro; se conjugan aquí los colores primarios y el contrapunto entre el blanco y el negro, lo claro y lo oscuro, “la nada anterior al comienzo, al nacimiento”<sup>16</sup> y “la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol”<sup>17</sup>, el silencio sonoro y “el color más insonoro, sobre el que cualquier otro color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión”<sup>18</sup>; el blanco primaba en el exterior pero el interior era el reino del color.

Dentro de sus “composiciones escénicas”, Kandinsky dedicará una a la que él consideraba la “segunda gran antinomia”, basada en la diferencia entre el blanco y el negro, entre “la tendencia del color a la claridad o a la oscuridad”<sup>19</sup>; “Negro y blanco” se estructura en cuatro cuadros, uno dedicado a cada color por separado, otro a una conjunción de ambos y el cuarto en el que la música y los sonidos fuertes dan intensidad a la escena. En el primero, “Blanco” [65], este color

16 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 86.

17 *Íbidem*.

18 *Íbidem*.

19 *Íbidem*, p. 78.

domina la escena, las nubes blancas tienen una presencia significativa, una figura imponente, blanca, que sobrepasa el telón, se sitúa a la derecha de la imagen, sobre sus rodilla se despliega una tela blanca que cae sobre un suelo blanco con matices rosas, contrapuesta a ella, una figura negra, pequeña; en el segundo acto, “Negro”, una montaña negra será la gran protagonista del fondo mientras viejos personajes de negro recorren el escenario, y a ellos se impondrá un joven de blanco; en la tercera escena, negras colinas y una mujer de grandes dimensiones que se sobrepone a ellas cubierta de blanco mientras variados personajes entonan un cántico. En el cuadro final, caballo blanco y jinete negro, tres personajes envueltos en velos de distintos tonos de verde, cielo blanco con bandas negras, antorchas de llamas blancas, oscurecimiento mientras el ambiente deriva hacia el azul que acaba envolviendo todo.

Más tarde la arquitectura blanca se volverá gris, un “gris insonoro e inmóvil”<sup>20</sup>, de una “inmovilidad desconsolada”, en el que “predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia”<sup>21</sup>, pero no se trataba de un color gris real, sino psicológico, que atenazaba el alma y la creación, la uniformidad cubrirá con un velo toda una arquitectura que ha de seguir los dictados de los dirigentes políticos, hasta que los colores pudieron adueñarse de nuevo del exterior en algunos de los edificios que Scharoun construirá después de la Segunda Guerra Mundial, el primero de ellos será el complejo residencial “Romeo y Julieta”, en Stuttgart.

### II.1.3 Colores y líneas

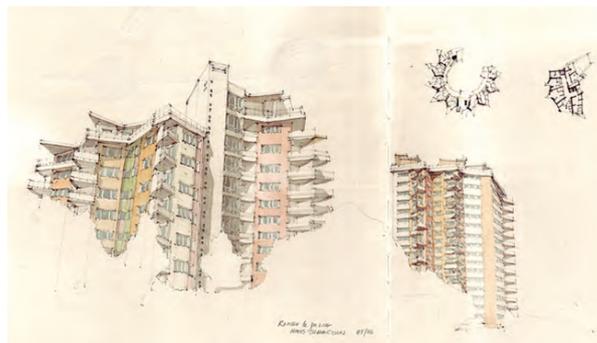
Scharoun realiza un boceto [66] para el grupo “Romeo y Julieta” en el que establece los colores para los distintos paramentos. “Romeo” [67], la torre-atalaya, se sitúa en la esquina, en el cruce de viales, funciona como foco de atracción desde la lejanía, en él las unidades residenciales van desde pequeños estudios, para personas que viven solas, hasta viviendas de mayores dimensiones para familias de variadas conformaciones. El edificio mira hacia lo alto pero en su planta baja se desarrollan una serie de servicios que sirven a sus habitantes. “Julieta” busca el sol en su configuración curva, sus viviendas se aúnan con la tierra, se acercan al jardín que lo rodea, en el escalonamiento de sus grupos de plantas genera movimiento. La forma exterior de los dos edificios surge de su interior, la función genera la forma.

“Romeo” tiene un único núcleo de comunicación vertical y, en cada planta, el pasillo que da acceso a las diferentes viviendas, se estrecha o se hace más ancho según el número de ellas a las que da acceso, volvemos a encontrar aquí, aunque simplificados, los corredores del *Börsenhof* de Königsberg, recogiendo el flujo más o menos importante de los que por ellos transitan. Las viviendas tratan de mantener el máximo contacto con el exterior, sus estancias se pliegan para conseguirlo y los balcones, jugando con la recta y la curva, vuelan para aumentar ese contacto. Recogido sobre sí mismo, el edificio avanza sobre el aire con sus balcones puntiagudos en un juego que delimita paramentos y que sirven para variar el color, colores que mantienen un pulso a partir de un tono rojo apagado que va diluyéndose en su composición consiguiendo

---

20 *Ibidem*, p. 87.

21 *Ibidem*.



66. Hans Scharoun, "Romeo y Julieta", Stuttgart- Zuffenhausen, estudios de color, 1954/59.



67. Hans Scharoun, "Romeo".



68. Hans Scharoun, "Julieta".

un equilibrio con el amarillo, mostrando un tono salmón. Los balcones inferiores y superiores sirven de tránsito, de elemento de conexión que vincula los colores de los paramentos; en las esquinas, las líneas verticales que unen los laterales de los huecos de las distintas plantas actúan como delimitadoras aunque no se produzca en ellas ningún plegamiento ni discontinuidad en el plano de fachada.

En la fachada norte, el rojo apagado con el que se pinta la franja vertical del núcleo de escaleras se percibe como línea de división clara entre los dos colores que revisten los paños a izquierda y derecha. En las esquinas, el paño de color no gira sino que la arista sirve de frontera entre colores. En la fachada sur, el color salmón se impone y el rojo sólo queda patente en la parte inferior de los balcones que conforman la esquina sureste, de éstos, el inferior conserva el color del paramento introduciendo, en su giro, el mismo tono en el paño adyacente de la fachada este.

El núcleo de comunicación principal de "Julieta" se significa no solo por su altura sino también por los "ojos de buey" que iluminan los diversos tramos de escalera y que configuran una línea vertical de círculos que se elevan hacia el cielo hasta rematar en un mirador rectangular que pone límite a la mirada; en contraposición a esta torre cerrada, amplios ventanales, orientados al norte y al sur, iluminan y ofrecen posibilidad de vistas infinitas a este amplio vestíbulo principal que, en cada planta, comunica los corredores a través de los cuales se accede a las viviendas. Unas viviendas que, como en el edificio "Romeo", tienen sus estancias de servicio hacia el

interior dejando vía libre a dormitorios y salones para que se abran al exterior mediante amplios ventanales. En los puntos más extremos, los balcones-terrazas avanzan sobre el espacio vacío formando las puntas de la estrella que da singularidad al edificio en su conjunto.

En la planta superior, tanto de “Romeo” como de “Julieta”, los talleres-estudio se protegen del sol con amplios voladizos, mientras, algunos de los paños de fachada se inclinan rindiendo tributo a ese mismo sol. Sol que se refleja en los colores que delimitan los pliegues que configuran unas fachadas que se estructuran al ritmo que marcan las estancias interiores, “la forma es”, también aquí, “la expresión del contenido interno”<sup>22</sup>. El color que recubre los distintos paños de fachada [68], en toda su altura, diversifica todavía más, si cabe, un conjunto ya de por sí heterogéneo pero cuya totalidad constituye una unidad en la que es difícil disociar unas partes de otras, sólo el núcleo de comunicación aparece como un elemento neutro. La paleta recorre colores y tonos, rojos, violeta, ocre, azules, verdes, van componiendo un arcóiris que se ve interrumpido por las protecciones de los balcones en blanco y gris; con el color, Scharoun rompe la monotonía del paisaje; una paleta de colores que se encuentra representada en la trama que Kandinsky realiza en *Offenes grün (Verde abierto)* (1923) [69], rojos y naranjas en distintos tonos, que se acercan a ocre y tierra y el color verde estableciendo el equilibrio, actuando de llamada al orden, está bien la alegría, pero contenida.

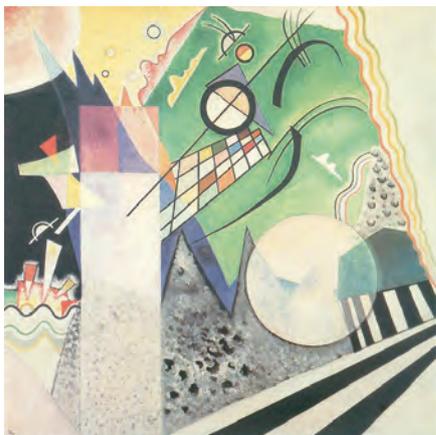
Forma y color se aúnan en unas fachadas en las que se recoge “la vida interior” del edificio, y donde el segundo actúa como elemento vivificador de la primera, el arquitecto trataba de aunar “el misterio de la forma y la búsqueda de la que es la unidad espiritual, la energía espiritual y artística”<sup>23</sup>. Coloreando cada plano, Scharoun actúa bajo las premisas establecidas por el neoplasticismo, de forma que la fachada no aparece como una secuencia continua, sino que se concibe como un conjunto de elementos delimitadores diferentes rompiendo el volumen cerrado que contiene las distintas viviendas, que aquí aparecen claramente diferenciadas a través de los distintos recursos que emplea el arquitecto en su diseño y donde, la configuración exterior del edificio es, como pretende en sus distintas obras, el resultado de la conformación interior del mismo. Se está ante “la arquitectura como una multiplicidad de planos”<sup>24</sup> como establecía Mondrian. La luz aparece, también, como una componente más de la configuración volumétrica al incidir de forma diversa en los distintos planos revestidos de heterogéneos colores; la sombra oscurece los tonos en la zona norte, parte interior de la corona circular, y el sol ilumina los del sur, que se despliegan en el abanico que se va acrecentado en altura.

La forma diseñada por Scharoun, con su colorido, remite al cuadro de Kandinsky *Deux rayons (Dos rayos)* (1943) [70], donde una serie de planos, con formas rectangulares que se deforman, se yuxtaponen, establecen una secuencia de superposiciones dando idea de

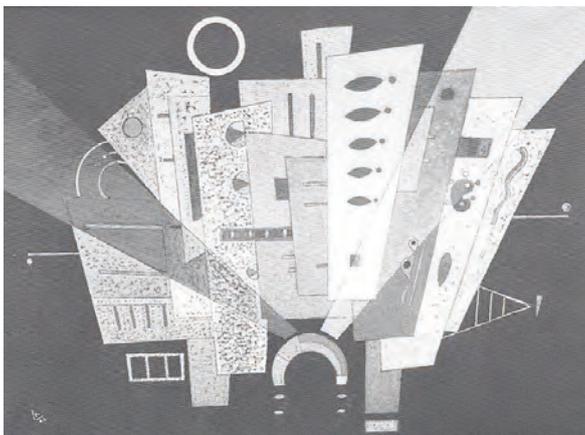
22 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 64.

23 Scharoun, “Vortrag anlässlich der Einweihung der Häuser «Romeo und Julia»”, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, p. 236. En el original: “..., das Geheimnis der Gestalt und das Bemühen um sie ist der geistige Antrieb, die geistig-künstlerische Energie”.

24 Citado en Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*, Ediciones Akal, Madrid 1997, p. 158.



69. Wassily Kandinsky, *Verde abierto*, 1923.



70. Wassily Kandinsky, *Dos rayos*, 1943.



71. Hans Scharoun, *Charlottenburg-Nord*,  
Berlín-Charlottenburg, 1954/61.



72. Hans Scharoun, *Edificio en Goebelstrasse*,  
Charlottenburg-Nord, 1955/56.



73. Hans Scharoun, *Edificio en Goebelstrasse*,  
Charlottenburg-Nord, 1955/56.



74. Wassily Kandinsky, *Puntas*, 1920.

profundidad, frente a ellas, una corona semicircular, de la que se desgajan diversos trozos, emite dos potentes rayos cuya luminosidad se proyecta sobre las formas que parecen afanarse en recibirla. Planos que se pliegan, que recogen en su interior el devenir de la vida, y rayos solares que permiten el desarrollo de ésta; una misma idea primigenia alienta las obras de Scharoun y de Kandinsky, la creación de un interior confortable, que sus moradores personalizan, lo hacen suyo, viviendas y residentes que se funden en un todo único, formas y colores que buscan al observador capaz de interpretarlos, que establezcan una conexión íntima con la obra creada.

El color aparece también en Charlottenburg-Nord, donde los bloques establecen una conexión espacial dos a dos creando entre ambos un espacio cóncavo, lugar de encuentro y relación, bloques en los que Scharoun trabaja con distintas alturas. La mayoría de las viviendas se orientan al este o al oeste, o bien reciben soleamiento por ambas fachadas en aquellas servidas por núcleos de comunicación a partir de los cuales se da acceso a dos viviendas por planta. El acceso a las viviendas situadas en la parte central de los bloques se efectúa mediante un corredor. Los extremos orientados al sur se singularizan por la apertura de las piezas en abanico para conseguir una mayor superficie de fachada y, por tanto, consiguiendo el mayor aprovechamiento solar. Los quiebros, los balcones volados, son, también aquí, igual que en Stuttgart, los elementos que caracterizan unas viviendas que pretenden ser, en su variedad, lugar de cobijo de distintos tipos de unidades familiares, singularizándose, casi, como si de viviendas unifamiliares se tratase. Los diversos tonos de gris que se aprecian en las fachadas en las fotografías en blanco y negro de la época dan idea del revestimiento colorido que presentaban [71]. Un colorido que queda patente en el edificio de la Goebelsstrasse, que remata la actuación llevada a cabo por Bartning en 1929/31 correspondiente a la *Siedlung Siemensstadt*.

Scharoun plantea un edificio en el que utiliza el núcleo de comunicación vertical como enlace con el de Otto Bartning, una pieza acristalada pero con un paramento ciego en el extremo de conexión con el edificio precedente que enlaza con el paño acristalado en una secuencia triangular, queriendo eliminar, de esta forma, una línea vertical límite entre lo nuevo y lo antiguo; la línea horizontal prima en la fachada a la Goebelstrasse [72] debido a los corredores que dan acceso a las diferentes viviendas, y que se acentúa con el uso del color con el que se pintan los forjados, actualmente en color rosa, que destaca sobre el fondo blanco, verdadera fachada de las viviendas cuyas puertas de acceso aparecen en diferentes colores y en la que se establece un ritmo con los rectángulos, horizontales de las ventanas y verticales de las puertas, acompañados de los círculos de los “ojos de buey”. En la fachada al jardín posterior [73] se impone el juego de colores en los distintos paños que sobresalen, como dientes de sierra, confiriendo un gran dinamismo a todo el conjunto; Scharoun utiliza el amarillo, el naranja, el rojo, colores que “despiertan y representan las ideas de alegría y riqueza”<sup>25</sup>, acompañándolos del verde, los mismos colores que aparecen en el elemento central de *Spitzen (Puntas)* (1920) [74], una composición en la que todo gira, formas informes, líneas, círculos, aparecen en movimiento sobre un fondo amarillo que pierde su alegría y adquiere tonalidades verdosas que priman en los distintos componentes de la imagen; la banda central,

---

25 Palabras de Delacroix que cita Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, p. 61.

desplegada, focaliza la atención con su colorido, la secuencia va del negro, situado en la parte inferior, pasando por el amarillo, un rojo brillante, el verde, el naranja, para volver al amarillo y acabar, en la parte superior, en un rojo oscuro, granate. En las seis piezas verticales que sobresalen en el edificio, Scharoun establece distintas secuencias en la aparición de los colores, el amarillo inicia la secuencia en la parte superior en tres de ellos, el verde en dos y el rojo en uno, en la primera el verde no está presente, mientras en la segunda y en la cuarta aparece dos veces, en esta última es el amarillo el que falta, el juego da variedad y movimiento al conjunto.

Los distintos volúmenes que configuran la esquina van rotando para enlazar las dos fachadas y, en ellos, son los balcones, característicos de Scharoun, los que, con sus vuelos, atraen la atención llevando la vista de una a otra fachada encadenando horizontales con verticales.

El concepto de viviendas aplicado en los dos casos anteriores aparecerá de nuevo en el rascacielos “Salute” [75] y en el imponente bloque que construye Scharoun en Zabel-Krügerdamm [76], al norte de Berlín. En el primero, una pintura de colores amarillos y morados establece la diferenciación entre las dos alas del edificio, donde el núcleo de comunicación aparece rehundido como una grieta de grandes proporciones que las separa y, a la vez, las une, no dejando que cada una vaya por su lado, mientras que, el segundo, se muestra majestuoso en la puesta de sol refulgiendo en tonos grises y dorados por el efecto producido por sus placas de revestimiento.

Hay en todas estas obras de Scharoun para edificios de viviendas una constante que remite al tema del pliegue, que Deleuze establece como propio del Barroco, en un infinito despliegue que difumina las líneas melódicas pero que vuelve a encontrar sus acordes en la armonía, una armonía que “atraviesa a su vez una crisis, en beneficio de un cromatismo ampliado, de una emancipación de la disonancia o de acordes no resueltos, no relacionados con una tonalidad”<sup>26</sup> y que devuelve al tiempo de principios del siglo XX, el tiempo de la música atonal de Schönberg.

Figuras plegadas que se despliegan aparecen en la obra de Kandinsky desde 1932 cuando realiza un aguafuerte [77] para Editions Cahiers d'Art, en el que los planos se desdobl原因 en una secuencia desde arriba y hacia abajo a la derecha, en un movimiento de acordeón que se desparrama sin control; otro despliegue de planos, pero esta vez de izquierda a derecha, se encuentra en un grabado, sin título [78], realizado en color sobre papel en el año 1935, en él, sobre el fondo blanco, líneas y formas en azul, amarillo y rojo juegan con planos en negro y una línea envolvente en el mismo color que matiza los motivos a la derecha de la imagen. Los planos se dispersan, sobre un fondo de rayas, en *Nach rechts-Nach links (Hacia la derecha-Hacia la izquierda)* (1932) [79], pero esta vez con precisión, su desarrollo genera espacios, establece límites, el pintor parece querer crear una estancia donde se desarrolla la vida, donde el sol entra por la ventana, ese cuadrado que sitúa en medio de uno de los planos, donde una pequeña figura espera su tiempo, su espacio. Un motivo similar se encuentra en *Pointes (Puntas)* (1935) [80], aunque

---

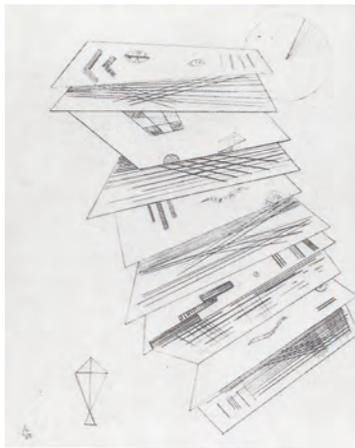
26 Gilles Deleuze, *El pliegue*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1988, p. 108.



75. Hans Scharoun, "Salute", Stuttgart-Fasanenhof, 1959/63.



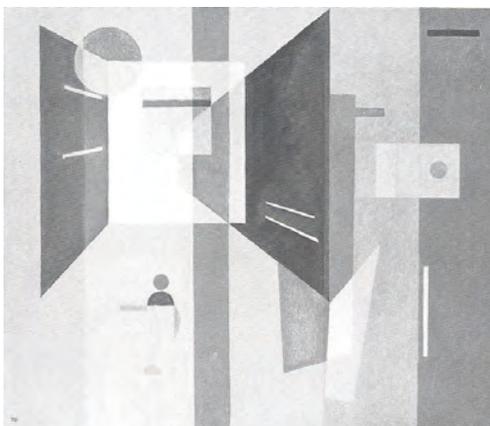
76. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Zabel-Krügerdamm*, Berlín-Reinickendorf, 1966/70.



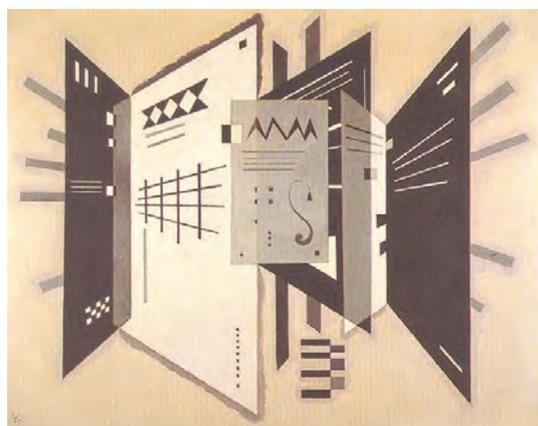
77. Wassily Kandinsky, *Aguafuerte*, 1932.



78. Wassily Kandinsky, *S/T*, grabado, 1935.



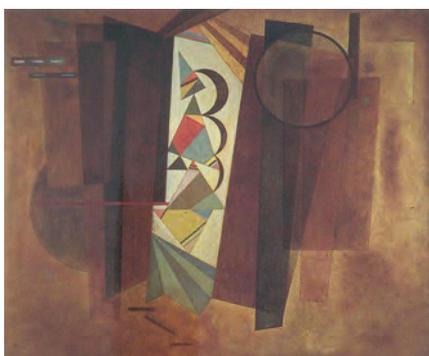
79. Wassily Kandinsky, *Hacia la derecha-Hacia la izquierda*, 1932.



80. Wassily Kandinsky, *Puntas*, 1935.

aquí el interés se focaliza en las aristas que conforman los planos en sus encuentros, formas geométricas que generan sensación de profundidad y que producen un dinamismo que se ve contrarrestado por la disposición, casi centrada, del rectángulo que se visualiza en primer plano.

El abanico aparece de forma más sutil en *Entwicklung in Braun (Desarrollo en marrón)* (1933) [81], donde recoge, en la parte inferior del cuadro, la sucesión de triángulos que, en la banda central, se deslizan unos sobre otros; el abanico inferior, en tonos verdosos, y el superior, en marrones, acotan la franja central mientras mantienen separados los diversos planos que se disputan la primacía a izquierda y derecha en una secuencia de profundidades que se acota, en primer término, por el círculo situado arriba, a la derecha, y al fondo por el ubicado hacia abajo, a la izquierda, escondido tras los últimos trapecios marrones; el marrón, “color chato y duro, capaz de poco movimiento”, color de “sonido exteriormente flojo” pero con un “sonido interior poderoso”<sup>27</sup>.



81. Wassily Kandinsky, *Desarrollo en marrón*, 1933.



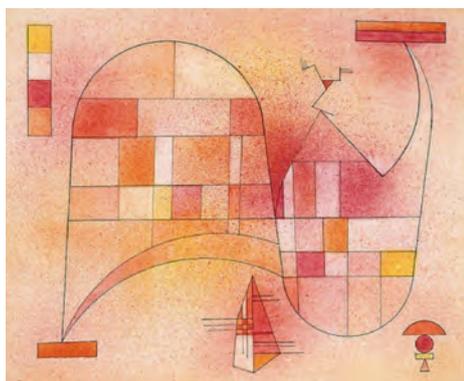
82. Hans Scharoun, *Urbanización “Rauher Kapf”*, Böblingen, edificios de viviendas, 1963/66.

Amarillos y rosas se alternan como colores de fachada en los bloques de viviendas que constituyen la urbanización “Rauher Kapf” [82], construida al sureste de Böblingen; seis bloques, tres de cuatro plantas y otros tres de seis, acompañados de un edificio bajo que integra los servicios y garajes, constituyen un conjunto con una ubicación en la parcela teniendo en cuenta el soleamiento, situando los más altos al norte, evitando, de esta manera, proyecciones de sombras que pudieran incidir en unos sobre otros. También aquí, los balcones, en gris y blanco, sirven de contrapunto a los colores de las fachadas, aunque aparecen claramente singularizados en sus formas características. El color rojo tiende a una gran claridad hasta convertirse en rosa, el amarillo se deja seducir, también, por el blanco en un movimiento de acercamiento al espectador.

Los dos colores que revisten los edificios de Scharoun aparecen unidos en *Gelb-Rosa (Amarillo-Rosa)* [83], una acuarela que Kandinsky pinta en diciembre de 1929, sobre un fondo en el que se funden tonos de ambos colores dos rectángulos, uno situado abajo a la izquierda, el otro arriba a la derecha, este último dividido en dos por una línea horizontal que establece tonos diferentes de rojo, a cada uno de estos rectángulos acomete el vértice que produce una línea que se desliza sobre el cuadro conformando dos campos que encierran sendos dameros irregulares en

---

27 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 89.

83. Wassily Kandinsky, *Amarillo-Rosa*, 1929.84. Wassily Kandinsky, *Rosa determinante*, 1932.

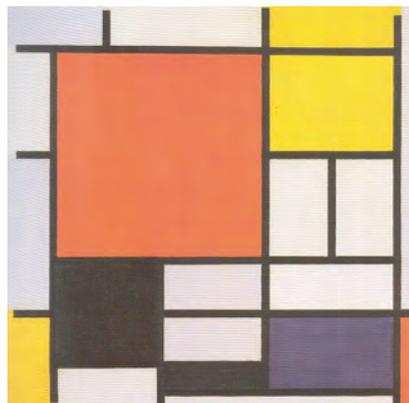
los que se alternan cuadrados y rectángulos en colores rojos, rosas, naranjas, amarillos; un prisma, situado cerca del margen inferior, parece señalar el centro de la imagen, triángulo rectángulo, círculo y semicírculo juegan en la esquina inferior derecha; contraponiéndose en diagonal a este juego de equilibrios se impone una secuencia de cuadrados y colores, naranja, rojo, rosa y amarillo.

Los mismos colores se aúnan en *Entscheidendes rosa (Rosa determinante)* (1932) [84], donde un amarillo muy tenue, casi beis, sirve de fondo a un muestrario de formas que se remarca, cada una de forma individual, mediante un halo de amarillo más oscuro; el contrapunto rosa viene dado por un gran cuadrado en una de cuyas esquinas un círculo del mismo color llama la atención, el cuadrado sirve de fondo, en su parte intermedia, a una cadena de formas triangulares que se interrumpe con un rectángulo que se divide, según sus diagonales, en cuatro triángulos, dos grises y dos negros, la cadena se inicia con un triángulo equilátero y termina con otro, un triángulo rectángulo negro se mantiene en equilibrio, en su vértice recto, sobre el equilátero inferior, con el rectángulo intermedio enlaza, en uno de sus vértices, un triángulo rayado con fondo blanco y cuyo vértice superior, el más agudo, sobrepasado ya el cuadrado rosa, se vuelve totalmente negro manteniendo en equilibrio, sobre él, un triángulo equilátero del mismo color. Las distintas formas, rectas horizontales, verticales, círculos, semicírculos, medias lunas, triángulos, casi todos irregulares, un cuadrado y un rectángulo aparecen pintadas en distintos tonos de gris y, en negro, la mayoría de ellas.

Los tres colores primarios, rojo, amarillo y azul aparecen en el edificio de servicios [85] donde se aúnan distintas funciones que sirven, de forma comunitaria a los habitantes de la urbanización; Scharoun establece una clara diferenciación entre este edificio, de geometría más sobria, de líneas rectas, y donde el color acompaña en un guiño que remite a los cuadros de Mondrian, en contraposición con las formas más fluidas de los edificios de viviendas, de colores más delicados. El color se integra en los edificios como una parte más de su arquitectura, en consonancia con los principios neoplasticistas, cualifican el espacio y no tienen, simplemente, una función decorativa. Varios son los cuadros de Mondrian cuyos títulos recogen los nombres de los tres colores primarios, composiciones con rojo, amarillo y azul, realizadas entre 1920 y 1921, en los cuales se establecen rígidas tramas de rectángulos y cuadrados separados por estrictas líneas negras, en los que, a veces, se matiza alguno de los tonos de color, como en *Composición con rojo, azul y amarillo verdoso* (1920), o se introduce el negro como un componente más y no sólo como elemento de separación *Composición con rojo, amarillo, azul y negro* (1921) [86].



85. Hans Scharoun, Urbanización "Rauher Kapf", Böblingen, edificio de servicios, 1963/66.



86. Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo, azul y negro*, 1921.



87. Wassily Kandinsky, *Rojo, amarillo y azul*, 1925.

También Kandinsky recurrirá a esta denominación en *Amarillo, rojo y azul* (1925) [87], pero no seguirá los estrictos presupuestos de los holandeses, su lienzo remite al establecimiento de correspondencia entre formas elementales y colores primarios, triángulo amarillo, cuadrado rojo y círculo azul; el amarillo se sitúa a la izquierda de la composición, entre líneas paralelas, líneas convergentes, líneas en zigzag, arcos de círculo, el siempre presente arco con tres líneas, barco con remos, casi la firma del artista, que parecen configurar un rostro en el que destaca un círculo rojo aureolado de negro, un ojo que inquieta, que escudriña desde su impenetrabilidad; el amarillo ocupa casi la mitad del cuadro, apareciendo, de nuevo, muy diluido, a la derecha del mismo, el rojo y el azul pugnan por llamar la atención, el primero formando una cruz sobre la que flotan tres tableros, uno en negro y blanco, los otros dos multicolores, diluyéndose en los extremos de sus brazos en rosas de nubes, el segundo encerrado en su círculo; una recta inclinada, con acompañamiento de manchas oscuras triangulares, y una curva serpenteante se superponen a círculo y cruz en un movimiento de vibrante látigo. Tonos rosas y amarillos se funden aquí como en los edificios de viviendas en "Rauher Kapf".

#### II.1.4 Dorados amaneceres

Tras toda la serie de acuarelas realizadas durante su etapa de permanencia a “La cadena de cristal”, Scharoun va, progresivamente, madurando en la representación de sus edificios, estos aparecen con unas proporciones, aunque megalómanas, a juzgar por el tamaño de las personas que aparecen, dibujadas como pequeños puntos negros, más adecuadas a una realidad constructiva, los colores disminuyen de intensidad, los rojos son utilizados en menores ocasiones y surgen mezclados con tonos siena, la tierra se hace presente, las cúpulas [88] se muestran más contenidas, de formas semiesférica, aunque siguen siendo un referente, envueltas por piezas acogedoras que reflejan los tonos dorados de amaneceres o atardeceres.

El arquitecto trataba de encontrar la relación con el entorno más inmediato y, pasado el tiempo, incidirá en esta idea, en la *Embajada de Alemania en Brasilia* el color de la edificación se funde con el ambiente en un rojo tierra, mientras que, el exterior de la *Filarmonica* [89], en su parte superior, y el volumen del depósito de libros en la *Biblioteca Nacional* [90] de Berlín se singularizan con un revestimiento de aluminio dorado que, en el caso de la primera edificación, fue añadido veinte años después de su construcción ya que, por motivos económicos, en su momento, la superficie de hormigón fue pintada en blanco y ocre [91], Sassu lo describe así: “... yeso blanco de los cuerpos inferiores, hormigón visto para el preeminente cuerpo central de color ocre”<sup>28</sup>.

Ocre que se volverá dorado, color amarillo que trae a la memoria *Der gelbe Klang (El sonido amarillo)*<sup>29</sup> de Wassily Kandinsky, “gigantes (...) de un amarillo brillante (es como si flotaran directamente sobre el suelo) / ..., con extrañas caras amarillas que son indefinibles”, que destacan sobre paisaje y cielo, entre hombres de todos los colores, menos el amarillo, “gran flor amarilla” que destaca cuando todo se vuelve gris, “¡Sólo la flor amarilla brilla con mayor fuerza!”, y cuando todo se vuelve negro “emana del escenario una débil luz amarilla, que paulatinamente se vuelve cada vez más intensa, hasta que todo el escenario queda sumergido en un amarillo-limón brillante”. Los “gigantes permanecen inmóviles” en un mundo cambiante de colores irisados, “gigantes amarillos, que muy lentamente son deglutidos por la oscuridad”, solo uno de ellos se alza hacia el cielo, rodeado de negro.

Un sonido amarillo que se transforma en una llamada, un referente en la ciudad; un amarillo inquietante es el de *Impresión III (Concierto)* [92], que muestra un gran triángulo negro, representación del piano, del que surge la música, representada por una gran mancha amarilla que desde la derecha inunda el cuadro y parece arrastrar a los demás componentes de la orquesta, explosión de color que retumba en los oídos, que “suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono agudo de clarín”<sup>30</sup>; el vibrante colorido de *Concierto*

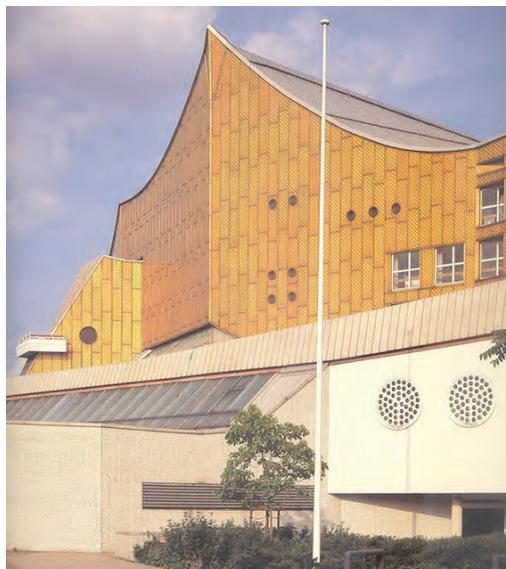
28 Alessandro Sassu, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, Dedalo Libri, Bari 1980, p. 20. En el original: “... intonaco bianco per i corpi bassi, cemento a vista per il preminente corpo centrale di color ocra”.

29 Wassily Kandinsky, “Sonoridad amarilla. Una composición escénica, por Kandinsky”, en Vasily Kandinsky / Franz Marc, *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1989, pp. 195-213.

30 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, op. cit., p. 81.



88. Hans Scharoun, *acuarela*, 1921/1922.



89. Hans Scharoun, *Edificio de la Filarmónica*, Berlín, 1957/63, con el revestimiento dorado.



90. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, 1966/78.



92. Wassily Kandinsky, *Impresión III (Concierto)*, 1911.



91. Hans Scharoun, *Filarmónica de Berlín*, 1957/63.



93. Wassily Kandinsky, *Improvisación 8*, 1909.



94. Wassily Kandinsky, *Improvisación 10*, 1910.



95. Wassily Kandinsky, *Improvisación 11*, 1910.

resume las sensaciones de Kandinsky ante la música y el gran triángulo negro demuestra el impacto que sus notas ocasionaban en él, en este concierto de Schönberg el piano lleva la voz cantante en la interpretación; el propio Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, especifica lo que significan para él los colores: “El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado (...) Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión”<sup>31</sup>, a pesar de estas palabras, la mancha negra de *Impresión III* resulta contundente en medio del cuadro y no deja indiferente, resuena tanto como el amarillo que la acompaña, un amarillo que, en palabras del propio artista, “contemplado directamente (en cualquier forma geométrica) inquieta al espectador, le molesta y le excita y descubre el matiz de violencia expresado en el color, que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad”<sup>32</sup>.

En el amarillo se apoya la representación de la ciudad en *Improvisación 8* (1909) [93], a la que Kandinsky da el subtítulo de *Das Schwert (La espada)*, y es precisamente ésta la que marca el centro de la imagen, la forma amarilla recoge la composición triangular con base en el límite superior del cuadro y se apoya en la empuñadura que es sostenida por un personaje de dimensiones gigantescas a quien acompaña toda una comitiva de secundarios que se diluye en manchas de colores diversos en las que destacan las pinceladas en rojo, color que se alterna con el amarillo y otros más oscuros, en la representación de los edificios de una ciudad de torres y cúpulas, representación de leyendas en la que “la figura podría interpretarse como el «Guardián del Paraíso»”<sup>33</sup>.

En *Improvisación 10* (1910) [94], titulada *Regenbogen (Arco iris)*, es un gran triángulo amarillo central el que llama la atención, un color agudo cuya resonancia se amplifica con una forma puntiaguda, siguiendo las pautas fijadas por el propio pintor en sus escritos, a su lado una edificación, también con un muro amarillo, remite, con sus cúpulas rojas, a la figura que representaba Kandinsky en *Composición I*, pero aquí se muestra como fondo de un conjunto de líneas que aspiran a ser una espiral que gira; todo el conjunto parece remitir a esta idea de giro, de colores que bordean el triángulo y el edificio amarillos, todos los colores del arco iris se mueven en torno a ellos pero si ser capaces de arrebatarles su sonoridad. Una sonoridad amarilla que en *Improvisación 11* (1910) [95], titulada *Mit Hund (Con perro)*, se deja sentir en el centro de la imagen con la vela triangular que mantiene enhiesta la embarcación que se desliza por un proceloso torrente de aguas bravas contenida por un remero de vestimenta roja y pasajeros en verde que lo equilibran, ante la indiferencia del perro que se lame en la orilla, pero vigilada de cerca por los personajes que blanden sus lanzas y amenazan con un cañón que rivaliza en color con la vela amarilla. Coloca Kandinsky el triángulo de la vela con

31 *Ibidem*, p. 86.

32 *Idem*, p. 81.

33 Bekah O'Neill, op. cit., p. 28.

el vértice hacia abajo queriendo de esta forma dar mayor sensación de inestabilidad, ante la temática representada no había lugar para un triángulo dirigido hacia arriba que representara la tranquilidad, el inmovilismo o la tranquilidad.

En toda la obra de Kandinsky el rechazo del canon clásico resulta evidente, una enseñanza, basada en el estudio y representación del cuerpo humano, no tiene cabida en su obra, se enfrenta a la representación desde la percepción, su aproximación a la pintura se realiza a través del paisaje, un paisaje que recorre en sus viajes o en sus caminatas; sólo en contadas ocasiones será la figura humana el motivo principal del cuadro, como sucede en *Akt (Desnudo)* (1911) [96], una tela en la que el amarillo es el fondo en el que se funde la figura de una mujer representada sucintamente con líneas negras, destacando las caderas, los pechos y la cabellera, el pintor recoge las características que aparecían como preeminentes en las representaciones primitivas de la mujer; suaves colinas acompañan a la figura que se muestra en reposo y cuyas piernas se hallan atrapadas entre manchas de colores pardos mezclados con amarillos y pinceladas verdes y rojas.

En el edificio de la *Filarmónica* el color, aunque muy contenido, aparece también en el pavimento del vestíbulo [97], diseñado por Erik Reuter, donde la piedra natural, cuarcita y pizarra, presenta tonos azules, blancos y grises, al mismo tiempo que se juega con la luz que penetra a través de la vidrieras [98, 99], una en tonos rojos, otra en azul y verde, la tercera en gris y rosa y la cuarta en marrón y amarillo, realizadas por el artista Alexander Camaro insertando vidrios circulares en hormigón, puestos en obra montando los paneles de hormigón sobre una estructura de acero.

Camaro dejará su huella, también, en el *Museo de Instrumentos Musicales* y en la *Biblioteca Nacional de Berlín*, donde realiza una retícula de cuadrados coloreados consiguiendo que la luz tamizada a través de ellos genere distintas cualidades espaciales [100]. Scharoun, en su idea de conseguir una “obra de arte total”, contará también con otros artistas en los temas de iluminación, que jugarán con sus efectos dando color ambiental a los distintos espacios.

### II.1.5 El color del saber

El color también formaba parte de las ideas que albergaba Hans Scharoun en relación con el funcionamiento de los centros de enseñanza; en sus notas sobre la Escuela de Darmstadt<sup>34</sup>, al analizar el diseño del grupo de aulas de enseñanza elemental, hace referencia a “la luz amarilla del sol” y como esta se verá reafirmada “por la combinación de colores de las paredes de la habitación”, la consideración de la escuela como un segundo hogar era una premisa de la que se partía, por ello, el ambiente en que se desarrollaba la vida en ella debía ser lo más parecido al entorno familiar, el color constituía un elemento más con los que se trabajaba para que el alumnado sintiera el confort del entorno.

---

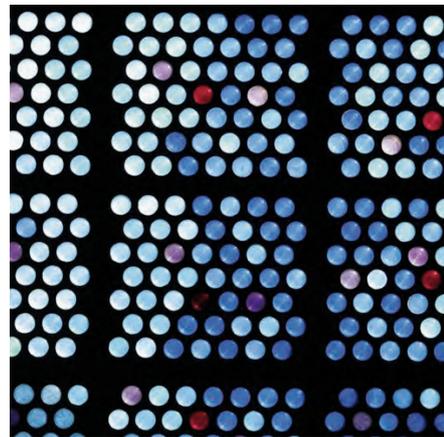
34 “Scharoun, Juli 1951, Erläuterungsbericht: Volksschule Darmstadt”, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauen, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, pp. 193-199.



96. Wassily Kandinsky, *Desnudo*, 1911.



97. Hans Scharoun, *Edificio de la Filarmónica*, Berlín, 1957/63, vestíbulo.



98 / 99. Alexander Camaro, *vidrieras en la Filarmónica*, Berlín.



100. Alexander Camaro, *vidrieras en la Biblioteca Nacional*, Berlín.



101. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, vestíbulo, 1955/62.



102. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, escalera en el vestíbulo, 1955/62.



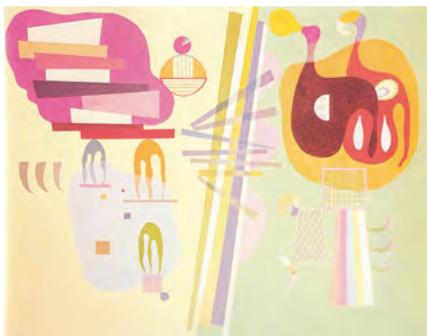
103. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, pasillo de las aulas, 1955/62.



104. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, pasillo de las aulas, 1955/62.

En la escuela “Geschwister - Scholl” de Lünen, los colores más fuertes, naranjas, aparecen en el vestíbulo [101], adquiriendo toda su potencia en aquellas esquinas que concentran mayor superficie de paramentos, sirviendo de fondo a escaleras [102] y enfatizando su posición; mientras que en los pasillos que dan acceso a las aulas [103, 104] se emplean los tonos más delicados, que van del rosa al azul y del amarillo al ocre, los colores primarios se atenúan para componer una sinfonía tranquila. La luz del sol, convenientemente dirigida hacia el interior por la disposición de los diferentes huecos, contribuye a realzar o apagar los colores. Scharoun contó con el apoyo de artistas berlineses en la realización del diseño de colores en el edificio, tanto en el interior como en el exterior. Actualmente, los colores han sido restaurados teniendo en cuenta tanto los tonos como el tipo de pintura utilizada en su momento primigenio.

Los suaves tonos del pasillo de la Escuela en Lünen evocan los que aparecen en *Unanimité* (*Unanimidad*) [105], pintado por Kandinsky en 1939; un cuadro estructurado en dos zonas, en la de la izquierda un amarillo claro sirve de fondo a dos manchas, una gris y otra violácea, la primera se acompaña de dos círculos y de cuatro cuadrados que, en su ascensión, van disminuyendo de tamaño; el más grande de los cuadrados, en un rosa claro, soporta uno de los tres seres, en color verde amarillento, que, navegando por el cuadro, necesitan una superficie de apoyo para mostrarse seguros, los otros dos, naranja y gris, tocan suavemente líneas; la mancha violácea, tangente en su lado derecho a un círculo que alterna un rallado horizontal y otro vertical y sobre el cual se

105. Wassily Kandinsky, *Unanimidad*, 1939.

106. Hans Scharoun, Escuela en Lüden, 1955/62, vista exterior.

muestra en equilibrio otro círculo más pequeño, engloba un conjunto de figuras trapezoidales en colores que van del rojo al violeta oscuro. Cinco líneas trapezoidales verticales, que se inclinan levemente, son cruzadas, según distintas direcciones, por un conjunto de otras que tienden hacia la horizontal y en las que predomina un color morado claro; suaves ondulaciones rosas dan paso al verde claro del fondo de la derecha del cuadro, donde una mancha naranja mantiene unidas a dos figuras que semejan aves que se pavonean en sus distintos coloridos en los que predomina, en uno un rojo brillante y en otro un rojo oscuro; bajo la mancha naranja dos cuadrículas en rosa, una se mantiene firme apoyada por un trapecio conformado por líneas que van del rosa al blanco, pasando por el amarillo y el azul, la otra se deforma, se mueve hacia el fondo. El colorido suave, aún con los toques de colores más fuertes, más puros, deja traslucir la misma luminosidad que se aprecia en la secuencia de la Escuela de Scharoun.

Una gran simbología encierra esta obra de Kandinsky en su relación con la escuela de Scharoun, la mancha naranja acoge los polluelos, los preserva, la fachada exterior al vial de acceso exterior se pinta en naranja [106] y en los tres cuerpos redondeados que sobresalen, correspondientes a las aulas, se introducen triángulos en distintos colores, rojo, verde y amarillo [107]. Kandinsky establece que el naranja es producido por “el rojo cálido, intensificado por el amarillo afín”, produciendo un “movimiento de irradiación” que se traduce en energía, en fuerza, y que denota alegría, “su sonido es como el de una campana de iglesia llamando al Angelus, o como un barítono potente, o una viola, interpretando un largo”<sup>35</sup>; posiblemente también Scharoun quería transmitir una nota de llamada para que alumnado y profesorado asistieran alegres al lugar de encuentro con el conocimiento; coloca el verde en medio, el color del que “surge la calma”, el de la inmovilidad y la quietud, “el verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, de tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie”<sup>36</sup>. Entre el amarillo que “irradia calor espiritual”<sup>37</sup> y el rojo “vivo, vital e inquieto”<sup>38</sup> el arquitecto apela a la serenidad.

35 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 90.

36 *Ídem*, p. 83.

37 *Íbidem*.

38 *Íbidem*, P. 87.



107. Hans Scharoun, Escuela en Lünen, 1955/62, vista exterior.



108. Wassily Kandinsky, *Pequeños Mundos IV*, 1922.

Kandinsky introduce el naranja en una de las obras realizadas para *Pequeños Mundos* (1922) [108] llamando la atención sobre diversos puntos de la imagen, en el centro, una cometa se bandea sujeta a una ondulada línea negra acompañada de otra naranja, una diagonal naranja se ve acompañada en su trayecto por una verde y otra gris azulada, mientras otras líneas onduladas y pequeños acentos triangulares alegran con su color el conjunto de la composición, una composición que insta al movimiento y que se ve calmada por la presencia de dos colores cuyo “valor moral se asemeja”, el verde y el gris. El naranja actúa como punta de flecha en *Die Pfeilform (La forma de flecha)* (1923) [109] y es el rayo que acompaña al rojo en *Pfeilform nach Links (Forma de flecha hacia la izquierda)* (1923) [110], en el primero los rayos remiten a los colores que emplea Scharoun en el exterior de las aulas, rojo, verde y amarillo, aunque aquí aparecen suavizados, en el segundo, el verde, un verde oscuro un poco sucio, aparece en forma dentada, como queriendo atrapar los rayos naranja y rojo antes de que se expandan, que recorran el cuadro con su trayectoria hacia arriba, hacia la izquierda.

Resulta difícil establecer los colores, y tonos de los mismos, con los que Scharoun revistió tanto los interiores como los exteriores de los edificios, sobre todo estos últimos, ya que el deterioro ocasionado por las inclemencias del tiempo es inexorable, pero lo que sí resulta evidente es su intención de aplicar el color a la arquitectura; no en vano, ya en 1919, había dado su apoyo al escrito de Bruno Taut, *El arcoíris. Manifiesto sobre el uso del color en la Arquitectura*, donde el autor reivindicaba el color, junto con la forma, como los dos instrumentos artísticos implicados directamente en la arquitectura; “el color es alegría de vivir”<sup>39</sup> decía Taut, y Scharoun aplica esa idea en sus construcciones.

La primera etapa del discurrir profesional de los dos artistas, tanto de Scharoun como de Kandinsky, está caracterizada por el uso de colores vivos, en el caso de Scharoun combinados con las formas cristalográficas características que acompañan a la imaginación expresionista de

39 Bruno Taut, “Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen Bauen”, en VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 99. En el original: “(...) il colore è gioia di vivere, (...)”.

la *Cadena de Cristal*, en el caso de Kandinsky vinculados, primero, a la realización de paisajes y, más adelante, aún sin abandonar aquellos, a las ideaciones de Composiciones, Impresiones e Improvisaciones.

Si Hans Scharoun se deja seducir por la línea en detrimento del color, Kandinsky aunará unos y otras en la consecución de una pintura sin objeto, un cuadro que consigue su valor a partir de manchas y líneas que generan mundos oníricos, para él “La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana / Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior”<sup>40</sup>. Cuando Scharoun recupera el color lo adapta a la pieza construida diversificando sus tonos pero sin olvidar las premisas de las que se partía en su etapa iniciática, igual que para Taut, para él “el arquitecto no es sólo el artista del espacio, sino también, en mayor medida, el pintor de la luz y de las sombras”<sup>41</sup>.



109. Wassily Kandinsky, *En forma de flecha*, 1923.



110. Wassily Kandinsky, *Forma de flecha a la izquierda*, 1923.

40 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 59.

41 Bruno Taut, “Colori nello spazio esterno”, en VV.AA., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974, pp. 99. En el original: “L'architetto non è solo l'artista dello spazio, ma è anche, in misura ancora maggiore, il pittore delle luci e delle ombre”.



## II.2 Jugando con líneas. Formas elementales, tramas y recorridos

### II.2.1 Horizontales y verticales: juego de líneas que se entrecruzan

Wassily Kandinsky pinta *Autour de la ligne* (*Alrededor de la línea*) [01] en 1943, un año antes de su muerte, se trata de un cuadro en el que la línea es el motivo sobre el que gravitan todas las demás figuras; una línea blanca, irregular, que recorre la imagen de izquierda a derecha, sin tocar los límites, de esta forma no pierde tensión<sup>1</sup>; situada en el centro del cuadro como un camino al que van acudiendo toda una serie de personajes que quieren efectuar junto a ella el trayecto. Seres como amebas, figuras que aparentan ser peines o rastrillos, rombo cuadrulado en variados colores que baila en equilibrio sobre la línea, gruesos gusanos que se superponen tratando de alcanzar ésta, sobrepasándola, banda vertical que se deforma, se diluye en el espacio del cuadro y cuyos hilos desgajados pinchan la línea como queriendo contenerla.

En otros cuadros también utiliza Kandinsky el motivo de la línea a partir de la cual se estructuran otros elementos, parten de ella o inciden en la misma; en *Im wackeln* (*Tambaleándose*) (1923) [02], la línea está ligeramente inclinada y los triángulos y círculos colocados sobre ella parecen querer deslizarse, la pértiga que cruza la línea base parece querer anclarla al semicírculo situado debajo; en *Druck* (*Presión*) (1926) [03], las dos líneas horizontales, una más larga que otra, centradas, son la base sobre la que se asienta el cuadro, dos tríadas de triángulos ejercen fuerza sobre ellas atrayendo una mirada que tiende a fijarse más en el círculo, con halos concéntricos, de diverso colorido, que ocupa la mayor superficie del cuadro.

*Schluss* (*Final*) (1926) [04] es un cuadro sereno, simétrico, donde la línea, una línea gruesa, semeja ser la base a partir de la cual surgen el triángulo, complejo de triángulos, y el círculo, sobre un fondo de franjas de color, una de las cuales se sitúa, como una veladura, sobre el motivo triangular. Sobre una línea se desliza el motivo de cuadrados, rectángulos y círculos en *Getragenes* (*Apoyado*) (1927) [05], sobre tres inciden los elementos de la composición en *Auf Spitzen* (*Sobre puntas*) (1928) [06]. Una línea continua es la base sobre la que juegan algunas de las piezas en *Schwebend über Fest* (*Flotando sobre el firme*) (1929) [07], mientras las figuras se mantienen en equilibrio o se asienta firmemente en la línea de *Flach* (*Llano*) (1929) [08], trazada sobre tres pequeñas líneas paralelas que se sitúan abajo, a la derecha del cuadro.

La línea atraviesa el cuadro dividiéndolo en dos mitades, sirviendo de apoyo, de cuelgue, de reflexión, en *Haltend* (*Enclavamiento*) (1929) [09], mientras que en *Ein Fragment* (*Un fragmento*) (1929) [10] es la balsa sobre la que navegan formas rectangulares y cuadrados, y en *8 Mal* (*8 veces*) (1929) [11] el apoyo de ocho figuras formalmente semejantes pero con distintas dimensiones. Como línea de horizonte aparece en *Grünleer* (*Verde vacío*) (1930) [12], con el faro sobre ella y los pájaros que vuelan en lontananza. Sobre la línea gravita toda

---

1 En los cursos de la Bauhaus decía Kandinsky: “una línea que toca los límites del P.O. [Plano original] pierde tensión. Su tensión aumenta no bien se aleja de los límites del P.O. Esta ley coincide con la ley general que establece que se evite aproximarse a los límites (Lessing)”, en Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 78.



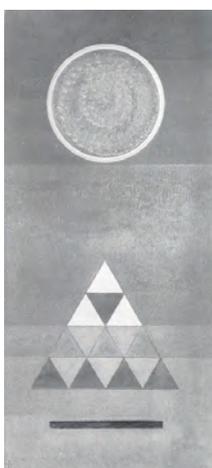
01. Wassily Kandinsky,  
*Alrededor de la línea*, 1943.



02. Wassily Kandinsky,  
*Tambaleándose*, 1923.



03. Wassily Kandinsky,  
*Presión*, 1926.



04. Wassily Kandinsky,  
*Final*, 1926.



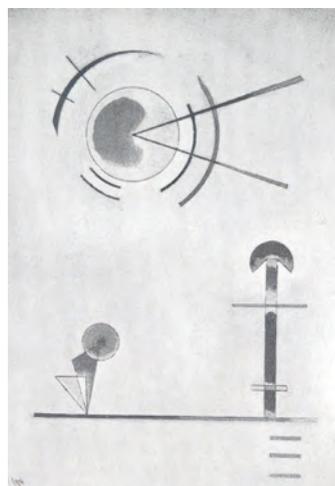
05. Wassily Kandinsky,  
*Apoyado*, 1927.



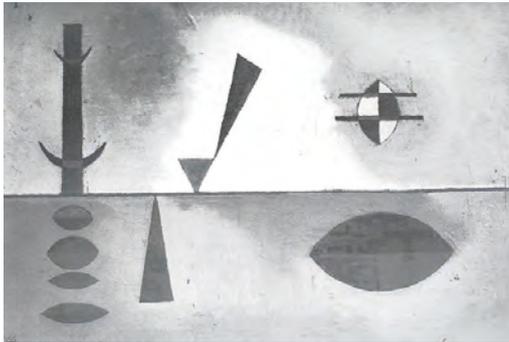
06. Wassily Kandinsky,  
*Sobre puntas*, 1928.



07. Wassily Kandinsky,  
*Flotando sobre el firme*, 1929.



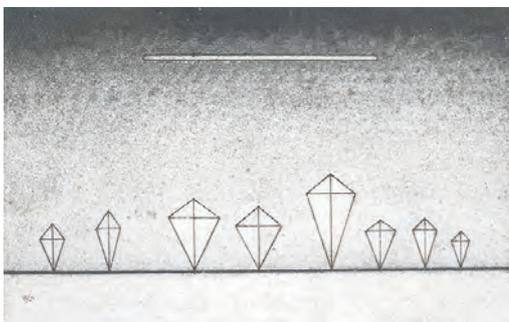
08. Wassily Kandinsky,  
*Llano*, 1929.



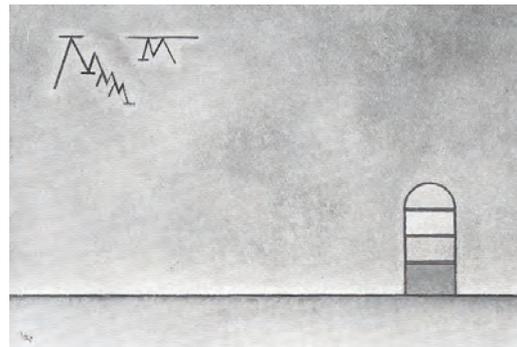
09. Wassily Kandinsky, *Enclavamiento*, 1929.



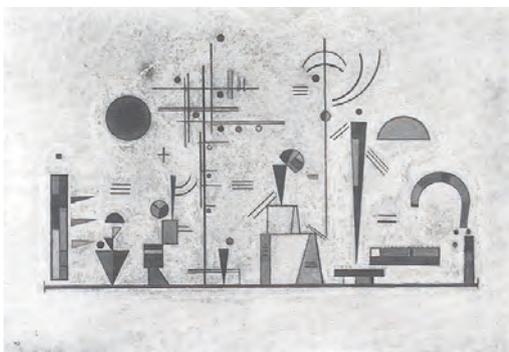
10. Wassily Kandinsky, *Un fragmento*, 1929.



11. Wassily Kandinsky, *8 veces*, 1929.



12. Wassily Kandinsky, *Verde vacío*, 1930.



13. Wassily Kandinsky, *Seriedad-Diversión*, 1930.



14. Wassily Kandinsky, *A lo lejos*, 1930.



15. Wassily Kandinsky, *Una figura entre otras*, 1939.



16. Wassily Kandinsky, *Contrastes reducidos*, 1941.

la composición de *Ernst-Spass (Seriedad-Diversión)* (1930) [13], y en *Fern (A lo lejos)* (1930) [14] detiene la mirada en la parte superior del cuadro. Entre líneas desfilan los personajes en *Succession (Sucesión)* (1935), donde dividen el cuadro en franjas horizontales, al igual que en *Une figure entre autres (Una figura entre otras)* (1939) [15], aunque aquí las líneas delimitan por arriba y por abajo su campo de actuación.

Una línea horizontal es la base de las figuras que se desarrollan a partir de ella, que flotan en el espacio ancladas a ella, en *Contrastes réduits (Contrastes reducidos)* (1941) [16], y sirve de soporte, pero también de límite, a las que transitan en *Variation modérée (Variación moderada)* (1941) [17].

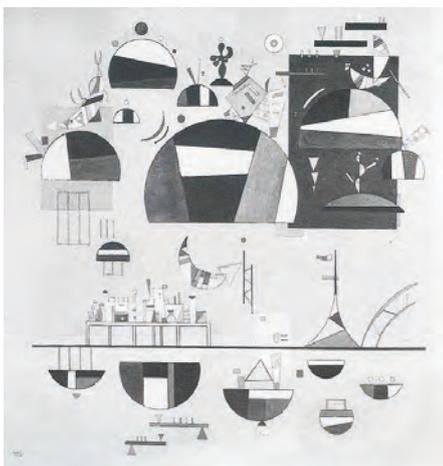
Muchas líneas recorren las obras de Kandinsky, en todos los cuadros de los que se ha hablado anteriormente la línea es recta, o sensiblemente recta, fundamentalmente horizontal, desarrolla “la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento”<sup>2</sup> y, a partir de una línea, una gruesa línea que constituye el espacio del vestíbulo, genera Scharoun el *Edificio de los Juzgados* para Invalidenstrasse, en Berlín-Tiergarten (1930) [18]; tanto en planta como volumétricamente, el vestíbulo es el elemento clave en su funcionamiento, se efectúa la entrada en uno de los extremos, dos puertas en ángulo permiten un fácil acceso tanto a los que se acercan a pie como los que vienen en coche. Cinco núcleos de comunicación se distribuyen según una cadencia uniforme a lo largo del vestíbulo, comunicando éste con los cuerpos que se generan a partir de él, cuerpos que se dividen en dos insertando la construcción en la zona ajardinada.

Tres cuerpos se sobreponen al vestíbulo [19, 20], y se alzan sobre él traspasándolo de lado a lado, siguiendo la cadencia establecida por los tres núcleos de comunicación centrales. Scharoun juega dividiendo y encadenando los espacios a partir de la línea principal, del vestíbulo, de la misma forma que lo hace Kandinsky en los cuadros en los que ésta sirve de base, de enlace, de soporte de otros elementos.

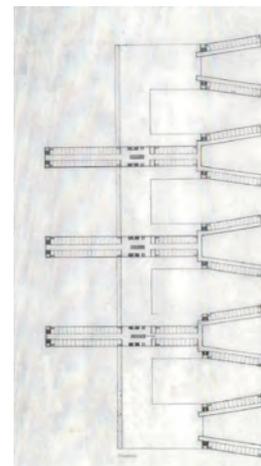
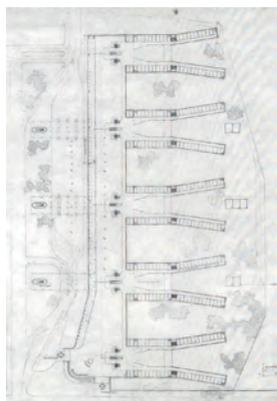
Esa idea base, de la línea a partir de la cual surgen los distintos cuerpos del edificio se da también en la *Escuela de los Hermanos Scholl* en Lünen (1956/62), si bien, aquí, no se está ante la pureza de líneas que se veía en los Juzgados, los elementos responden a su uso con formalizaciones específicas. La línea base del alargado vestíbulo se transforma en un lugar de acontecimientos, donde quiebros, cambios de nivel, elementos estructurales, mobiliario, lo convierten en lo que se podría considerar una línea irregular que va ensanchándose o reduciéndose según las necesidades. El primer espacio que pende de la línea, del vestíbulo, es el aula magna, con una configuración pentagonal, figura geométrica que hace referencia al cuerpo humano, la tierra, el agua y el fuego, en la que dos de sus lados se funden con el área de entrada de forma que, mediante la apertura de unas grandes puertas, pueden llegar a fusionarse totalmente consiguiendo una mayor superficie cuando el aforo así lo requiere.

---

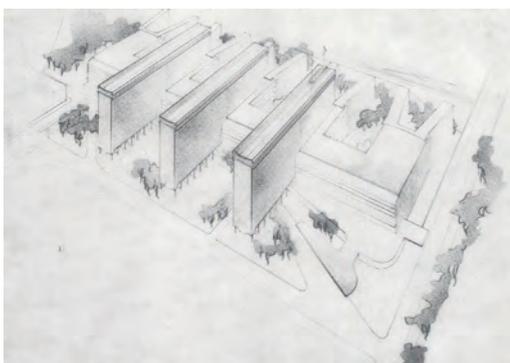
2 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores S.A / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 58.



17. Wassily Kandinsky, *Variación moderada*, 1941.



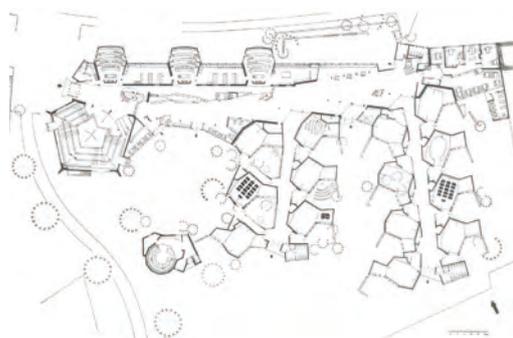
18 / 19. Hans Scharoun, *Edificio de Juzgados*, Berlín-Tiergarten, 1930, plantas.



20. Hans Scharoun, *Edificio de Juzgados*, Berlín-Tiergarten, 1930, perspectiva.



21. Hans Scharoun, *Escuela Geschwister Scholl*, Lünen, 1956/62, planta superior.



22. Hans Scharoun, *Escuela Geschwister Scholl*, Lünen, 1956/62, planta baja.

Aulas y laboratorios ocupan el frente al vial de acceso, siendo el vestíbulo, prácticamente, paralelo al mismo; las necesidades espaciales de las primeras se formalizan mediante hexágonos que sobresalen sobre la línea de fachada. Escaleras situadas al principio, en el medio y al final de vestíbulo posibilitan el acceso a una planta alta [21] que se sitúa sobre éste y en la que se desarrollan las aulas de docencia del nivel superior, salas de trabajo y la sala de dibujo. El recorrido del vestíbulo finaliza en la entrada al área destinada al cuerpo docente; despachos y sala de juntas hacia la calle y una pequeña biblioteca en forma de L rematan el edificio en ese lado, generando un área de jardín privado dedicado al profesorado.

Dos alas penden de la línea del vestíbulo [22], un pasillo las recorre de principio a fin desembocando en el patio - jardín, dando acceso a los distintos módulos de enseñanza; cada módulo comprende un guardarropa, el aula propiamente dicha, un lugar de trabajo en grupo

y una zona exterior que posibilita el aprendizaje al aire libre. Uno de los pasillos conduce a seis módulos, los correspondientes al nivel inferior de enseñanza, el otro a diez, dedicados al nivel intermedio. Los módulos, concebidos como casas-aula, se desarrollan a partir de la forma hexagonal, relacionada en psicología con la unión de los contrarios. Partiendo de una poligonal, casi circular, genera Scharoun un aula de música con espacios adyacentes, que no llega a construirse, y que parece querer desprenderse de una de las alas.

Decía Antón Capitel que las arquitecturas de Scharoun “algunas veces representaron extraños animales, no tanto por la analogía biológica ni acaso por el interés en hacerlo, sino por estar trabajando con una complejidad formal a veces extrema, y que, en su exacerbación, acercaba los artefactos tectónicos a la complejidad de los organismos”<sup>3</sup>; en la escuela de Lünen podrían aplicarse estas palabras, y los elementos que parten de la línea del vestíbulo se asimilarían a las figuras compuestas de elementos geométricos de *Seriedad-Diversión*, o a las extrañas formalizaciones biomórficas que representa Kandinsky en *Una figura entre otras* o en *Contrastes reducidos*, si bien, en estos cuadros la línea de la que parten las figuras es siempre una recta horizontal; en el primero, la línea base no llega a los bordes, viéndose interrumpida por dos pequeños segmentos verticales que la acotan, los distintos elementos se apoyan en ella para ir, progresivamente, diversificándose, desligándose y flotando libremente en su ascensión. En *Una figura entre otras*, tres bandas en la parte inferior y dos en la superior del lienzo acotan la superficie en la que se despliegan los seres que transitan por él, la figura que destaca en el centro de la imagen surge de una pequeña caja y se expande cual genio saliendo de la lámpara envuelto en un halo que no lo deja totalmente libre, el triángulo multicolor se ha desprendido de la mancha situada a la derecha del genio, mientras, otro, delimitado sutilmente por líneas finas, no sabe qué partido tomar, apoyado sobre un pequeño compañero se ve atrapado por el vértice de un amigo y tentado por las sinuosas líneas que quieren conducirlo, en un vuelo, hacia la derecha de la imagen; una mancha clara, deforme, agrupa múltiples circulillos que presionan sobre sus límites para expandirse; a la izquierda, otra mancha informe se expande hacia arriba donde está protegida por un estandarte que ondea sujeta a un juego de mástiles, uno vertical otro horizontal, mientras, múltiples personajes se pasean, danzarines deslizándose sobre las franjas inferiores del cuadro. En *Contrastes reducidos* los personajes se anclan a una recta en su punto más inferior, mientras flotan sobre ella ondeándose libremente y dejando que sus cuerpos fluyan hacia lo alto.

En la obra de Scharoun las estancias principales son figuras geométricas reconocibles a los que los espacios adyacentes hacen perder su pureza, de manera que, el conjunto resultante, constituye un cuerpo indefinible, cuerpo orgánico al servicio de la función que en él se desarrolla; el vestíbulo constituye la arteria principal a partir de la cual se nutren todas las áreas, ámbitos diversificados, universos acotados donde docentes y alumnos comparten conocimientos y esparcimientos, la mente expandiéndose libremente como las figuras de los cuadros de Kandinsky. El esquema circulatorio es lineal, una línea conduce de un extremo a otro del vestíbulo, independientemente de la formalización de la envolvente, y dos líneas parten de él dando acceso a las distintas aulas en los dos brazos en que se diversifican en el conjunto.

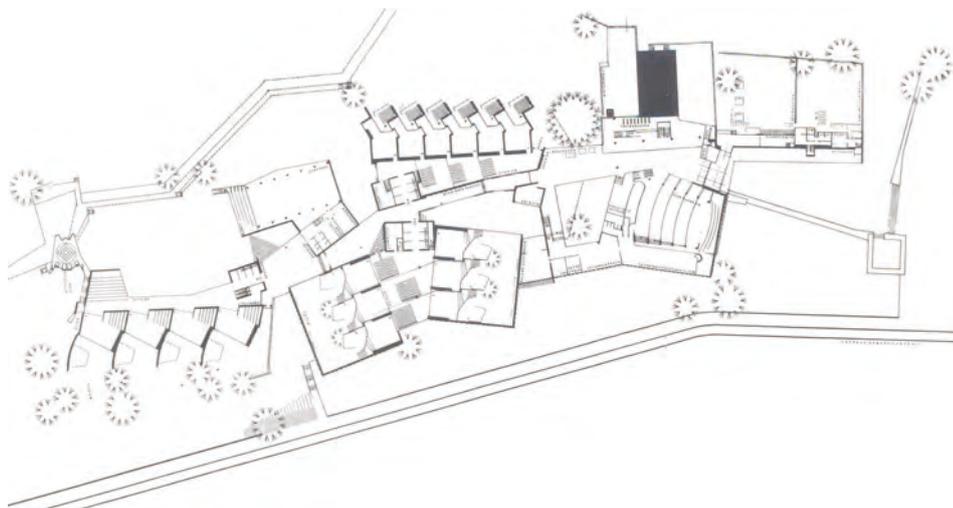
---

3 Antón Capitel, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais Ediciones, Sevilla 2005.

Parafraseando a Kandinsky<sup>4</sup>, en el edificio de los Juzgados, con la combinación de horizontales y verticales, se aúnan “la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento” con “la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento”, las diagonales que se encuentran en los extremos de las alas determinan “la forma más limpia del movimiento infinito templado”. Reducido a líneas, el edificio de los Juzgados entraría en la clasificación de “lírico”, mientras que en la Escuela de Lünen prima lo “dramático”, actúan “fuerzas de distinto carácter”, “fuerzas alternas” que producen líneas quebradas que encierran un desplazamiento lineal. Al “frío lirismo” del edificio de los Juzgados se opone el “cálido dramatismo” de la Escuela de Lünen.

### II.2.2 Trayectos que se quiebran

Anterior en el tiempo a la *Escuela de Lünen*, la *Escuela de Darmstadt* [23], ejercicio teórico que no se llegó a construir, surge de una línea quebrada, el “camino del encuentro”; a partir de esta línea, Scharoun establece una secuencia de estancias, de espacios, que se van conformando de formas diversas en consonancia con su uso. Formas rígidas, de volúmenes rotundos, donde priman horizontales y verticales, constituyen los volúmenes dedicados a administración, que se abren sobre patios acotados, y dependencias de uso por parte del personal docente, volúmenes que despegan del suelo sirviendo de referencia de la Escuela y significando la entrada; adyacente a la misma, el aula magna se cubre con una lámina curva, un guiño al círculo que connota acogimiento, lugar de encuentro.



23. Hans Scharoun, *Escuela en Darmstadt*, 1951, proyecto.

Las aulas dedicadas al alumnado de menor edad se desarrollan linealmente, el espacio común de acceso presenta una forma trapezoidal, estableciéndose una secuencia de mayor a menor anchura en esa consideración orgánica de Scharoun de la mayor o menor afluencia de individuos, este espacio colectivo, de relación, permite la interacción antes de entrar en el

4 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 59-60.

ámbito más privado del aula propiamente dicha, estancia cuadrada, orientada al sur, donde el espacio exterior, directamente vinculado a ella, y privativo de cada grupo, permite que "la confrontación con el medio ambiente se lleve a cabo en el contexto de gran tensión de la luz solar y la luz del cielo"<sup>5</sup>. Para el arquitecto la edad del alumnado requiere la conformación de un espacio dedicado "al alma, la creatividad y al juego".

Para el grado medio, Scharoun no establece una secuencia lineal de aulas, sino que éstas se agrupan en dos cuerpos de tres en tres, el alumno toma conciencia de grupo, no sólo el de su clase, sino el del conjunto de las seis que comprende este nivel, la arquitectura expresa "un sentido de lo común o colectivo"<sup>6</sup>. Los dos cuadrados que conforman los dos grupos de aulas y sus espacios exteriores adyacentes, girados uno respecto al otro, se unen mediante un vestíbulo común de forma trapezoidal más ancho en su base de acceso en consonancia con un criterio orgánico según la afluencia mayor o menor de alumnos. Se está en la etapa del saber y el entendimiento, de la disciplina y del trabajo personal.

Las aulas del nivel superior se desarrollan en línea rematándose con una sala común de seminarios. La edad del alumnado, entre 12 y 14 años determina la forma y disposición de los espacios, para Scharoun se está en "la esfera de lo espiritual, la educación, la orientación de la personalidad, es la auto-expresión y genera un sentido de comunidad: la formación de los ciudadanos"<sup>7</sup>. Las aulas se abren al espacio exterior sin cortapisas, sin muros que delimiten las visuales, su orientación norte la justifica el arquitecto en aras de subrayar la introspección, el desarrollo de la personalidad del individuo.

El gimnasio juega como elemento de articulación entre el conjunto de aulas del nivel medio y el del grado superior, la estructura de su diáfano espacio se libera de su envolvente permitiendo que ésta se quiebre hacia el exterior, contraponiéndose al cuerpo que, desde la entrada al recinto, en el pasillo, engloba vestuarios y aseos.

Scharoun combina en este proyecto una circulación principal quebrada, con zonas de remanso, con otras secundarias, lineales, que sirven a los grupos de nivel inferior y superior de las aulas, introduciendo una cuña trapezoidal que da acceso al nivel medio; de esta manera da idea de la complejidad que supone la integración, en un edificio, de todas las funciones inherentes a una enseñanza que se desarrolla a lo largo de una secuencia temporal, en función del crecimiento del alumnado y, por tanto, de unas necesidades diversas.

---

5 "Scharoun, Juli 1951, Erläuterungsbericht: Volksschule Darmstadt", en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Band 10 der Akademie der Künste, Berlin 1993, pp. 193-199. En el original: "Die Auseinandersetzung mit der Umwelt erfolgt vor dem Hintergrund großer Spannung aus Sonnenlicht und Himmelslicht".

6 Francisco Ramírez Potes, "Arquitectura y pedagogía en el desarrollo de la arquitectura moderna", *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. 21, n° 54, mayo-agosto, 2009, pp. 29-65, <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaey/article/viewFile/9779/8988>

7 "Scharoun, Juli 1951, Erläuterungsbericht: Volksschule Darmstadt", en Peter Pfankuch, op. cit., pp. 193-199. En el original: "die Sphäre des Geistigen, der Ausbildung, der Persönlichkeit zugewandt, dient der Selbstdarstellung und erzeugt das Gefühl für Gemeinschaft: bildet den Mitbürger".

Decía Kandinsky que “la recta y la curva constituyen el par de líneas fundamentalmente antagónicas / La quebrada debe ser concebida como un ente intermedio entre ambas: nacimiento-juventud-madurez”<sup>8</sup>, concibe la línea quebrada como un paso intermedio entre la línea y el plano y establece una catalogación según el ángulo formado por los distintos segmentos, la secuencia que se produce en el “camino del encuentro” de Scharoun pertenecería al grupo de las que forman ángulos obtusos, pero muy abiertos, libres, se trata de una quebrada libre, con un “sonido hacia una mayor conquista del plano”<sup>9</sup>, relajando la tensión y generando un “sentimiento de insatisfacción”<sup>10</sup>; Scharoun no pretendía controlar al individuo sino que dejaba que su recorrido fluyera libremente, no estuviera coartado.

En *Heiter (Alegre)* [24], una acuarela de 1931, se encuentra, también, un recorrido quebrado que, partiendo de una secuencia de dos cuadrados de distinto tamaño, va dando entrada, a derecha e izquierda, a distintos elementos; el camino se diversifica, lo mismo que en la Escuela, cuando se puede abandonar el pasillo principal optando por dar un recorrido a través de las estancias que bordean un patio interior situado en la parte trasera del aula magna; los elementos en el cuadro de Kandinsky difieren unos de otros, concibiéndose como conjunción de cuadrados y rectángulos, horizontales y verticales, que, en su agrupación, generan cuerpos de mayor superficie.

Las líneas se quiebran, también, en la disposición de los apartamentos en la *Residencia de Ancianos* [25] proyectada por Scharoun para Berlín-Tiergarten y, también aquí, esas líneas parten de otra compleja donde se articulan los espacios comunitarios. La *Residencia de Ancianos* es un conjunto en el que el arquitecto expande el edificio sobre el territorio, los residentes gozan de una libertad de acción que les permite interrelacionar con la naturaleza y, así, las perspectivas que se nos muestran, nos permiten visualizar esa interconexión de ocio y aire libre en un recinto protegido que salvaguarda su intimidad e independencia pero los hace partícipes de la comunidad cuando lo precisan. El conjunto forma un paisaje a partir de líneas, de pasillos, canales de comunicación que irán dando acceso a las unidades habitacionales; unidades que se estructuran como unipersonales, con un dormitorio individual, para dos, tres y cuatro habitantes, combinando dormitorios dobles e individuales, todos ellos con una estancia común cuadrangular en conexión directa con el jardín. Scharoun trabaja con la línea quebrada tanto en el interior como en el exterior, los apartamentos se yuxtaponen unos con otros en un juego de piezas que van encajando progresivamente según una secuencia modulada en función del número de dependencias con las que se trabaje.

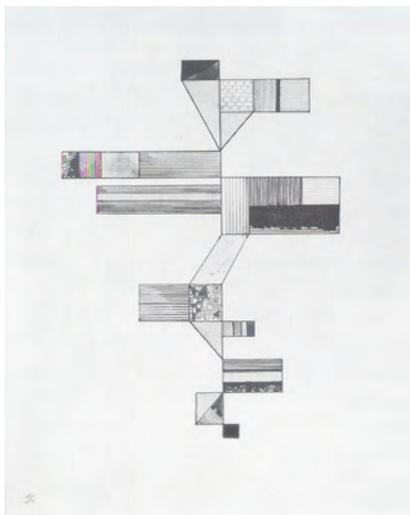
Y las líneas vuelven a quebrarse en los edificios que Scharoun realiza en *Charlottenburg-Nord* [26], aquí se trataba de unir, de interrelacionar, mediante el espacio exterior creado a partir de dos elementos, los bloques de viviendas; no se trata de piezas simétricas que se reflejan en un espejo, cada bloque presenta una estructuración diferente ejerciendo entre ellos un poder de atracción generado por la disposición de los distintos elementos que los componen. En los

---

8 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 84-85.

9 *Ibidem*, p. 72.

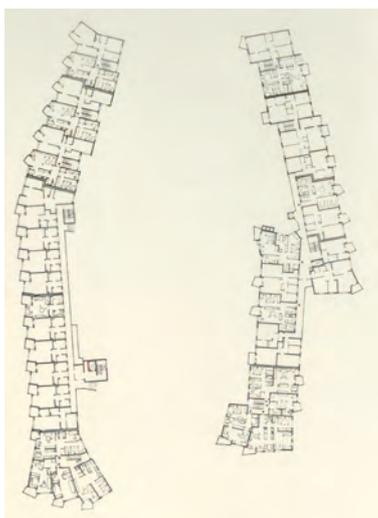
10 *Ibidem*, p. 74.



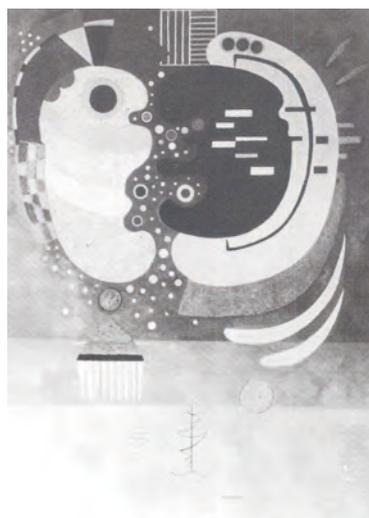
24. Wassily Kandinsky, *Alegre*, 1931.



25. Hans Scharoun, *Residencia de ancianos*, Berlín-Tiergarten, 1952, concurso de proyectos.



26. Hans Scharoun, *Chalottenburg-Nord*, 1954/61.



27. Wassily Kandinsky, *Entre-dos*, 1934.



28. Wassily Kandinsky, *Manchas: verde y rosa*, 1935.

extremos situados más al norte se adosan piezas cuyas viviendas se relacionan en altura con núcleos de comunicación verticales que sirven a dos domicilios por planta, mientras, hacia el sur, los hogares buscan desesperadamente la luz solar expandiéndose alrededor de un núcleo que sirve a cuatro apartamentos de variado número de estancias.

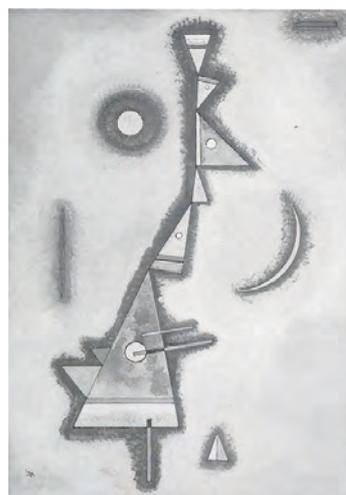
Scharoun busca soluciones diferenciadas para cada vivienda, para cada unidad familiar, la variedad de disposiciones de las habitaciones se produce en el mismo bloque y, más aún en cada uno de ellos. En el elemento central de cada uno de los bloques, las viviendas se relacionan, en un mismo nivel, a través de un corredor, un pasillo lineal en un caso, en el situado hacia el oeste, y quebrado en el bloque situado más al este. En el corredor lineal, los núcleos de comunicación vertical aparecen como piezas independientes, uno de ellos, casi exento, de planta cuadrada, se yergue como una pieza rotunda en su geometría, opuesta a la configuración irregular del conjunto. Las escaleras y un ascensor conforman un todo que se integra entre las viviendas en el otro bloque, allí donde se quiebra el corredor que da acceso a las que están situadas en cada nivel, la directriz se quiebra y se desplaza consiguiendo una mayor superficie de fachada que posibilita la entrada de luz solar y una buena ventilación; un pequeño ascensor se desgaja del corredor, actúa como punto donde se concentra el interés en su verticalidad. Juegos de entrantes y salientes, piezas que se desplazan, volúmenes variados, de tres, cuatro, seis, ocho plantas, todo se diversifica en este paisaje urbano construido que se entremezcla con la vegetación.

Conceptualmente, la idea de Scharoun de establecer un espacio común exterior definido por dos elementos que lo abrazan, pero sin llegar a encerrarlo, remite al cuadro de Kandinsky *Entre-deux (Entre-dos)* (1934) [27], donde dos masas informes, una curvada de marcada linealidad, y otra cual ameba que se expande, con un círculo que semeja un ojo que mira atento al frente, estrechan un espacio que fluye entre ambas, que se disgrega en pequeños círculos por la parte inferior y es contenida, por arriba, por un cuadrado partido en dos y rayada cada una de sus mitades, una con líneas horizontales, y otra con verticales. Piezas que estrechan lazos se encuentran también en *Taches: verte et rose (Manchas: verde y rosa)* [28], mezcla de acuarela y tinta sobre papel, realizada en mayo de 1935, una obra más próxima, en su formalización a los dos edificios de Scharoun en Charlottenburg-Nord, una de directriz recta, otra quebrada; los colores que dan nombre al cuadro se disponen en sendas manchas sobre cada uno de los elementos, mientras bandas curvas enlaza ambos, dos mundos separados y unidos a un mismo tiempo.

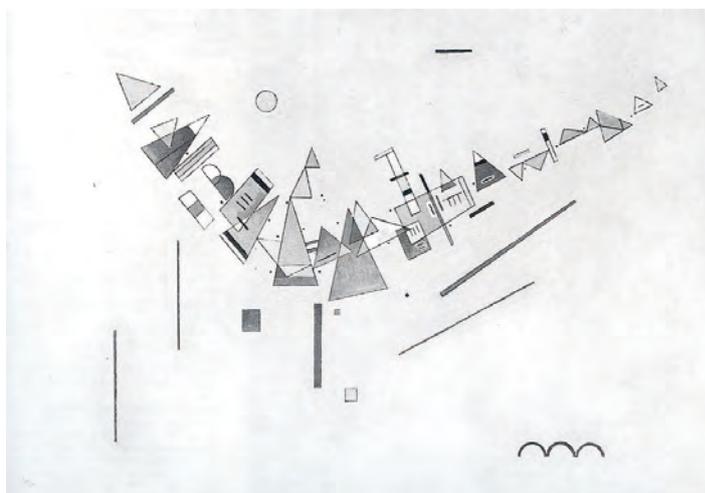
En *Alrededor de la línea*, y en las otras obras citadas, la línea es real, aparece representada, pero en otros cuadros de Kandinsky es virtual, la intencionalidad que se aprecia en la disposición de las figuras genera una línea conceptual que, en ocasiones, enlaza los diferentes episodios que narra el cuadro, esto sucede en *Spitzen im Bogen (Puntas en arco)* (1927) [29], las figuras, triángulos, remiten a velas de barco que avanzan en formación hacia alguna meta situada a la derecha de la imagen, la idea se ve reforzada por las líneas onduladas situadas en el centro a la izquierda, si bien, las figuras que gravitan sobre ellas parecen seguir otro rumbo, un rumbo norte, hacia arriba, los dos círculos, quizás el sol y la luna, concentran el interés sobre ellos, una línea imaginaria en diagonal los une. También en *Hartnäckig (Obstinado)* (1929) [30] la secuencia de triángulos genera una línea, un camino entre una luna creciente y un sol;



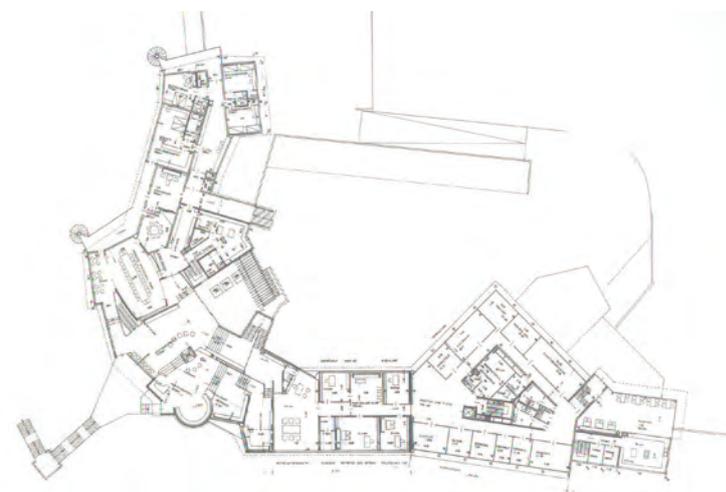
29. Wassily Kandinsky, *Puntas en arco*, 1927.



30. Wassily Kandinsky, *Obstinado*, 1929.



31. Wassily Kandinsky, *Impulso angular*, 1929.



32. Hans Scharoun, *Embajada Alemana en Brasilia*, edificio de la residencia del Embajador y la Cancillería, 1963/71.

de forma parecida se produce el movimiento en *Winkelschwung (Impulso angular)* (1929) [31], aquí los distintos triángulos, rectángulos, algún medio círculo, se equilibran unos a otros con ese movimiento angular al que remite el título.

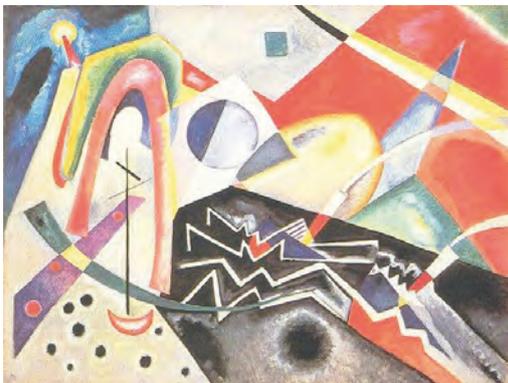
De la misma manera, en la *Embajada de Alemania* en Brasilia, en el edificio que acoge la residencia del Embajador y la Cancillería [32], Hans Scharoun no traza una línea, pero la formalización establece el recorrido que va llevando de una estancia a otra, establece una secuencia de acontecimientos. Si en Kandinsky eran las formas triangulares lo que predominaba, aquí son las cuadrangulares, la funcionalidad de la arquitectura exige configuraciones que hagan más fácil su uso, pero el espíritu del que surge la imagen es semejante.

Scharoun sitúa los espacios de recepción y espera en la zona de articulación del conjunto, Kandinsky los triángulos de mayor dimensión. A partir de este punto, las estancias se suceden en el edificio según se quiera obtener un mayor grado de privacidad, el comedor oficial se encuentra anexo al área de recepción, a él sigue el comedor y la sala privada del embajador, el apartamento privado y la habitación de los huéspedes; las habitaciones de los niños se desplazan hacia la otra fachada constituyendo un ámbito cerrado en sí mismo para evitar molestias. Siguiendo el recorrido hacia la derecha, desde el punto de inflexión, diversas escaleras conducen a una secuencia de espacios para el reposo y disfrute del visitante, con formas que se adaptan a la función, el círculo recoge el área de conversación y sirve de eje de giro en la conformación del edificio que sigue fluyendo hacia los espacios de recepción y administración de la Cancillería; la cafetería se sitúa en el extremo norte, una pieza unida al resto pero, al mismo tiempo, separada, la delimitación de funciones debe quedar clara. Las escaleras de caracol, en la zona privada del edificio, enfatizan ciertos puntos del mismo, al mismo tiempo que la escalera que sube al área de recepción marca claramente la entrada principal en el punto de inflexión, incluyendo un cambio de dirección con un descansillo a modo de pequeño balcón de forma cuadrada.

Kandinsky establece en el punto de inflexión un rectángulo alargado, vertical, que conduce la vista hacia esa zona, jugando con dos cuadrados que equilibran la posición del mismo. La secuencia de *Impulso angular* es similar a la del edificio de la Embajada, las figuras se entremezclan, se rozan, se dispersan con un hilo conductor que las guía, la línea es aquí, más que nunca, el “ente invisible”<sup>11</sup> del que hablaba el artista. Una línea diagonal invisible que gravita en su punto de inflexión sobre una vertical, “la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento”. En *Impulso angular* de Kandinsky y en la *Embajada* de Scharoun se aúnan lo cálido y lo templado, lo primero conduce a lo segundo, el clima del exterior, clima cálido de Brasil, da paso al ambiente acogedor, templado, de los espacios del edificio que se protege mediante artificios constructivos para conseguir el confort necesario para sus moradores.

---

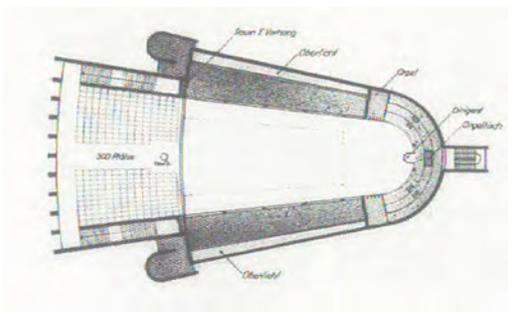
11 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 57.



33. Wassily Kandinsky, *Zigzags blancos*, 1922.



34. Wassily Kandinsky, *Elevándose*, 1931.



35. Hans Scharoun, *Iglesia Comemorativa Evangélica Gustavo Adolfo*, Breslau-Zimpel, 1932.



36. Wassily Kandinsky, *Sobre amarillo*, 1920.



37. Wassily Kandinsky, *El pájaro de fuego*, 1916.



38. Wassily Kandinsky, *En gris*, 1919.



39. Wassily Kandinsky, *Trazo blanco*, 1920.

### II.2.3 Curvas que aúnan, curvas que separan

Los distintos grosores de la línea enfatizan su mayor o menor poder de atracción, generan ritmos diferentes, ponen el énfasis en momentos diversos creando o disminuyendo tensiones, focalizando la atención en puntos concretos. *Weisse Zickzacks (Zigzags blancos)* (1922) [33] es el primer cuadro que Kandinsky realiza en Weimar, en él diversas líneas aparecen formando parte de la composición, las líneas quebradas que dan nombre al cuadro, blancas sobre un fondo negro que puntualmente se vuelve rojo, reflejo, quizás, de una marejada en un proceloso mar que conduce la barca con la cruz, que gravita entre puntos negros a la derecha de la imagen, protegida por una amplia línea curva que asciende hacia lo alto conformando una bóveda protectora, un motivo que se repite en *Hinragend (Elevándose)* (1931) [34], aunque esta vez en una secuencia que acaba generando una sensación perspectiva que da profundidad al cuadro; en la *Iglesia Conmemorativa Evangélica Gustavo Adolfo* en Breslau-Zimpel (1932) [35], Scharoun utilizará la misma forma, aunque aquí se vuelve totalmente simétrica y regular, conformando la planta de la edificación. El arquitecto establece una trasposición formal utilizando la curva, que tradicionalmente constituía la cubierta del edificio, en la conformación de las bóvedas, como elemento que genera la planta.

La utilización de trazos curvos, irregulares, que se engrosan en un lado para ir, progresivamente, disminuyendo de grosor hasta casi diluirse, que se superponen sobre el cuadro o constituyen el motivo central del mismo, es una constante en la obra de Kandinsky; cuando los motivos figurativos comienzan a diluirse, este tipo de líneas aparecen como formas recurrentes que se integran dentro del conjunto compositivo o que se singularizan de manera evidente; en 1920, todavía en Rusia, pinta *Auf gelb (Sobre amarillo)* [36], este cuadro parece surgir de un proceso de abstracción de otro, *Zhar-ptitsa (El pájaro de fuego)* [37], realizado en 1916, en el cual la temática proviene de la imaginería popular rusa, el “pájaro de fuego” era la encarnación del dios Sol, pájaro cuyas plumas eran “mágicas y luminosas”, oriundo de un país misterioso con residencia en un jardín paradisíaco; en la parte superior central de ambos cuadros sobresale una imagen similar, una figura oblonga, luminosa, representación del sol, abrazada por arriba y por la derecha por dos bandas de color, líneas que enfatizan todavía más, si cabe, la presencia del luminoso astro.

En el cuadro *Im grau (En gris)* (1919) [38] la riqueza de motivos y matices es palpable pero algo llama poderosamente la atención en la esquina superior izquierda, un círculo rojo sobre una banda en diagonal de tonos aguamarina que se unen mediante un trazo curvo negro. En *Weisser Strich (Trazo blanco)* (1920) [39] la línea acapara la atención sobreponiéndose a la multitud de manchas de infinitos colores que trata de llevar la mirada, con conformaciones puntiagudas, hacia dos manchas de color rosa y verde; la línea, con su conformación, conduce la visión hacia la izquierda, pero su grosor, decreciente, la lleva de nuevo hacia la derecha, donde tres líneas rojas, ligeramente inclinadas, quedan suspendidas por detrás de los trazos negros que unen las masas que delimitan la imagen a derecha e izquierda; en *Mancha roja II* (1921) [40], la mancha junto con el círculo negro, rodeado de una nebulosa del mismo color, conforman un eje sobre el que se interrelacionan formas curvadas que, como en los casos anteriores, se degradan en su grosor hasta desaparecer o se reafirman con otras que la acompañan, en ambos casos, otros elementos, una gota, un trapecio, inciden sobre ellas significándolas. En *Rund und*



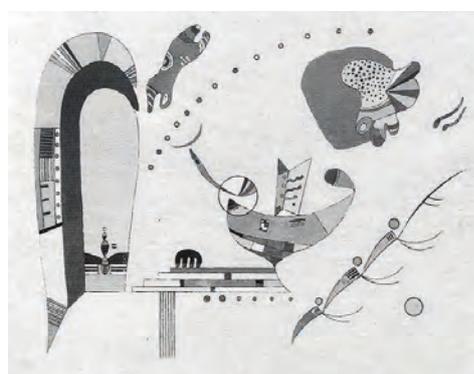
40. Wassily Kandinsky, *Mancha roja II*, 1921.



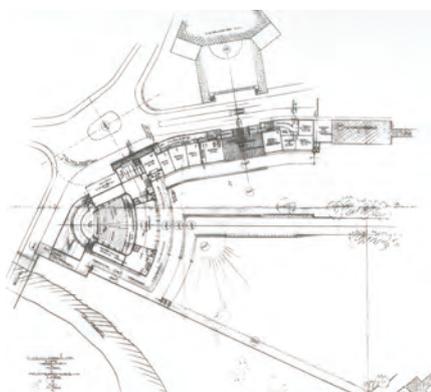
41. Wassily Kandinsky, *Redondo y puntiagudo*, 1930.



42. Wassily Kandinsky, *El cuadrado rojo*, 1939.



43. Wassily Kandinsky, *Alegría*, 1939.



44. Hans Scharoun, *Edificio Kursaal*, Bad Mergentheim, 1924/25, planta baja.

*pitz* (*Redondo y puntiagudo*) (1930) [41] el motivo aparece nuevamente con mucha potencia, la curva, como una herradura irregular, se divide en tramos diversos en color y forma mientras es acometida en varios puntos por figuras, manchas y líneas. En *Le carré rouge* (*El cuadrado rojo*) (1939) [42] la curva tienen uno de los lados muy corto y sus franjas de color se ven interrumpidas por un zigzag en el lado en el que va decreciendo de grosor.

*Allégresse* (*Alegría*) (1939) [43] transforma la línea curva en una aparente ventana a través de la cual se divisa un paisaje, una curva a la que se da profundidad con otra que la acompaña creando un efecto perspectivo, una singularidad en los cuadros de Kandinsky en las dos etapas que recorren su estancia en la Bauhaus y su exilio parisino.

Con una curva asimétrica, con un juego de polaridades y atracciones también seduce Scharoun en el diseño del *Kursaal* en Bad Mergentheim (1924/25) [44], un concurso de proyectos cuyo lema “Schweben” (“Suspensión”) recuerda, también, las denominaciones de los cuadros de Kandinsky; la parcela en la que debía situarse la edificación estaba situada en las proximidades del río Tauber, en una confluencia de viales, uno de los cuales conducía al puente sobre el río; Scharoun estructura su propuesta con dos entradas, una situada en la plaza que se forma en el cruce de viales y otra en la calle lateral, enfrentada al edificio del otro lado. En el cuerpo principal, el más cercano al río, sitúa el auditorio, cuya torre del escenario se convierte, así, en el punto de referencia de la edificación. La entrada aparece en uno de los laterales de la sala, directamente enfrentada a la plaza, sin embargo, el cuerpo aparece con una conformación axial a partir de un eje que es un camino que recorre el jardín aterrazado de este a oeste. En este cuerpo simétrico, las escaleras aparecen a ambos lados del foyer que da acceso a una sala que converge hacia el escenario; una marquesina posibilita el acceso a cubierto al foyer, desde la calle, por el exterior, bordeando el edificio por el sur, sin perder las vistas del río. En el cuerpo alargado, ligeramente curvado, se sitúan el resto de estancias del programa de usos del edificio.

Si se compara la planta de este edificio con los cuadros de Kandinsky *Sobre amarillo* y *El pájaro de fuego*, se encuentra una analogía entre el cuerpo formado por sala y escenario con la representación solar de ambos, siendo la forma alargada que lo abraza equiparable al cuerpo alargado del *Kursaal*; el auditorio de Scharoun se convierte, así, en la pieza primordial de la composición, figura referencial de todo el proyecto.

Kandinsky definía la forma curva como “una recta que ha sido desviada de su camino a través de una presión lateral constante”<sup>12</sup>, oponía la “irreflexión juvenil” del ángulo a la “energía madura y consciente” del arco; el abandono de las formas cristalinas en la realización de sus proyectos conducen a Hans Scharoun por el camino de la línea, una línea sinuosa que fluye constantemente generando los espacios, adaptándose a la función de los mismos, como en la zona interior comercial y de oficinas del concurso del “Börsenhof” de Königsberg, o imponiendo su presencia en el lugar en que se ubica el edificio como en el caso de la franja de balcones del *edificio de viviendas en Parkring*, en Insterburg. La fluidez interior de los espacios acaba configurando el aspecto exterior de la edificación, la diferencia entre las distintas áreas de la fachada del edificio del “Börsenhof” es apreciable, la línea curva se apodera de la zona comercial y de oficinas y la recta se hace presente en la zona del hotel. En los dos edificios mencionados lo privado es más estricto, más acotado, encerrado entre rectas, mientras que lo público es abierto, se expande, el tránsito se diría más libre; en Parkring los balcones suponen un tránsito entre lo público y lo privado, y no es el único edificio de Scharoun en el que esto sucede, aunque con diferente formalización, dadas las características de ubicación, en Hohenzollern, los balcones curvos que vuelan sobre la calle serán un elemento que caracterice una fachada urbana plana.

---

12 Íbidem, pp. 83-84.



45. Hans Scharoun, "Casa de madera transportable", Liegmitz, planta, 1927.



46. Hans Scharoun, *Casa Mattern*, Bornim, 1934.

Rectas y curvas se contraponen o se aúnan creando una unidad en constante equilibrio en muchas de las ideaciones del arquitecto, el juego de rectángulos y cuadrados que conforman la planta de la *Casa de madera transportable* [45] acaba conduciendo la mirada hacia dos elementos que completan el puzle, también en este caso espacios entre lo público y lo privado, el "solárium" y la terraza, el *solárium* se protege de las vistas indiscretas mediante una cortina, elemento efímero que se presta al juego de hacer acto de presencia o desaparecer. La terraza divide su medio círculo en cuartos, un cuarto descubierto, sólo la base, el pavimento da cuenta de su existencia y el otro cuarto se construye, se está en el interior pero también en el exterior, unos pequeños pilares muy juntos sostienen su cubierta, el aire fluye entre ellos pero una lluvia vertical no mojará a sus usuarios. *Solárium* y terraza se contraponen en una diagonal, el primero entre la zona más privada, la de los dormitorios y el salón y la segunda se antepone al salón y el estudio que enlazarán, pasado el vestíbulo, con la cocina y todas las dependencias de servicio.

Un juego de rectas y curvas que se encuentra, de nuevo, en la *casa 33 de la Weissenhofsiedlung* en Stuttgart, escaleras y salón son aquí las funciones que albergan estos espacios curvos que se contraponen en la diagonal, escaleras que conducen a la zona privada de los dormitorios, situados en planta primera, y salón que se abre sobre el jardín, lo público y lo privado se enlazan en estos cuartos de círculo que utiliza el arquitecto. El círculo, tanto estable como inestable, "relación de gravedad perdida"<sup>13</sup>, que dirá Kandinsky, círculo completo, "sin punto de partida, tensión cerrada sobre sí misma, concéntrica, sonoridad grave"<sup>14</sup>, pero en Scharoun el círculo no está completo, la tensión se dispersa, la gravedad del sonido se atenúa, la tensión está abierta, la vida fluye entre el despertar y el acostarse.

Igual que sucede en las plantas de las dos viviendas citadas anteriormente, en la *casa Mattern* [46], en Bornim, un complejo de cuadrados y rectángulos que se superponen, se yuxtaponen, se encadenan, generan un damero que, en este caso, se ve sorprendido por la aparición de la curva de la pared oeste del salón. El núcleo central está constituido por la zona de trabajo que se abre hacia el sur sobre la terraza exterior a la que se accede tanto desde el salón como desde el espacio de juego de los niños, espacio que constituye, junto con los

13 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 90.

14 Íbidem.

dos cubículos donde se colocan las camas y los armarios, un cuadrado al que se llega, tras un corto pasillo, desde el vestíbulo de entrada a la vivienda; un cuadrado que comunica con el exterior por tres de sus lados, sur, este y oeste. En la fachada norte, donde se sitúa el acceso, tres cuadrados se encadenan de forma sucesiva, el vestíbulo, la cocina con la bajada al sótano y el comedor, que se abre, con un amplio ventanal, a la terraza situada al oeste.

La pared curva del salón de la *casa Mattern* le confiere a la planta un dinamismo que la singulariza y que genera un movimiento envolvente en el lugar de estancia caracterizado por la colocación de esa invariante que se encuentra en las distintas viviendas unifamiliares de Hans Scharoun, el sofá, elemento personalizado en cada una de ellas. Podríamos decir que el sofá es a las viviendas de Scharoun lo que la curva con las tres líneas, que simbolizan barco y remos, es a las obras de Kandinsky. El pintor escribe. “Mientras la recta es una completa negación del plano, la curva contiene en sí el germen del plano”<sup>15</sup>, un plano que se alabea, que describe arcos o semicírculos, que envuelve el volumen de los edificios de Scharoun según un contorno sinuoso que fluye parejo a las calles de la ciudad en Ulm en su propuesta para la *Münsterplatz*, en la *Plaza de la Estación* de Duisburg, en el diseño para el área de *Ministertgärten* en Berlín y en otros lugares, arquitecturas de curvas y planos ondulados, a veces “geoméricamente ondulados”, otras “libremente ondulados”. Frente a la recta ilimitada “las líneas curvas y curvadas limitan”<sup>16</sup>, dirá Kandinsky, Scharoun establece sus límites curvos entre el interior y el exterior de sus edificaciones.

#### II.2.4 El triángulo místico, solo o acompañado

La líneas con sus encuentros, o en su infinito fluir, acaban dando lugar a las formas, “la forma geométrica indistinta es la de más fácil aprehensión; sus elementos básicos son el círculo, el cuadrado y el triángulo. Toda forma posible descansa en estado latente en estos elementos formales. Son visibles para el que ve, e invisibles para el que no ve”<sup>17</sup> decía Johannes Itten, y Kandinsky asocia a los tres elementos fundamentales los colores primarios, cuadrado rojo, triángulo amarillo y círculo azul, realzando éstos a través de los primeros; y en relación a la forma dirá: “La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), toda forma tiene un contenido interno. La forma es pues la expresión del contenido interno”<sup>18</sup>.

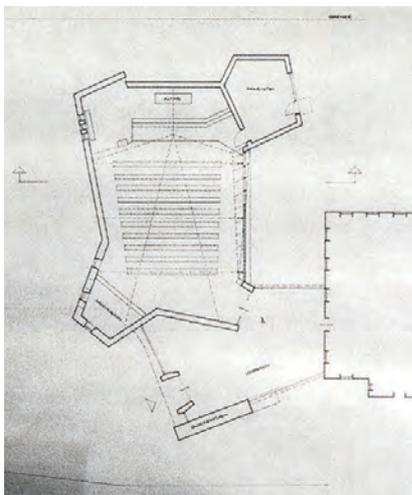
Si hay un elemento básico al que remiten los tres proyectos para edificios religiosos diseñados por Hans Scharoun entre 1965 y 1969 ese es el triángulo, símbolo de la “tríada divina”, triángulos que se entrelazan, que se recortan no llegando a formalizar sus vértices, aunque las líneas remitan a ellos.

15 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores S.A / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 85.

16 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 47.

17 Citado en Frank Whitford, *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Barcelona 1991, p. 106.

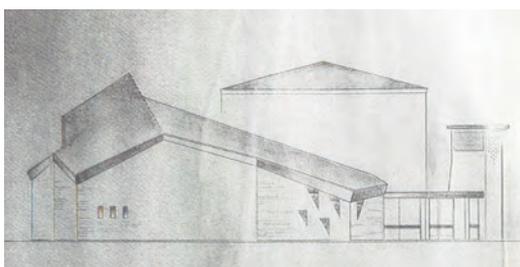
18 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, pp. 63-64.



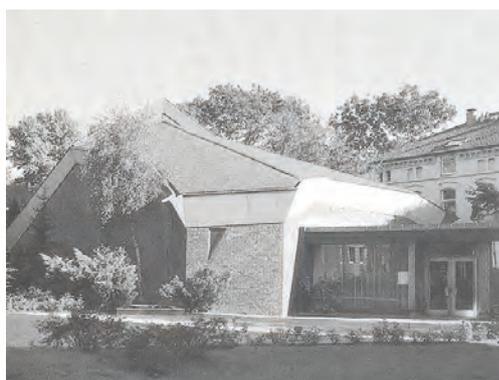
47. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochun, 1966, planta.



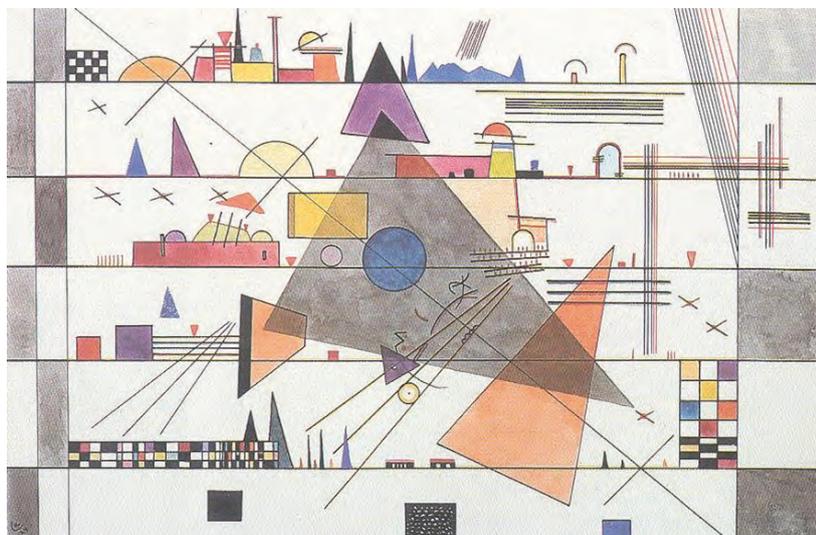
48. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochun, 1966, interior.



49. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochun, 1966, alzado.



50. Hans Scharoun, *Capilla de San Juan*, Bochun, 1966, vista exterior.



51. Wassily Kandinsky, *Horizontal*, 1924.

En la *Capilla de San Juan* de Bochum todo refiere al triángulo, triángulos que se ven interrumpidos antes de llegar al vértice. No sólo en la planta se vislumbra la forma triangular sino que el arquitecto incide en ella en la conformación volumétrica y en el uso de elementos como los huecos en las distintas fachadas; tamaños diversos, amplio ventanal por el que penetran anchos haces de luz y pequeños puntos para rayos selectivos. La planta [47] se presenta como un cuerpo irregular, macla de triángulos, del que sobresalen dos cuerpos a izquierda y derecha de lo que constituye el espacio central donde se reúnen los fieles para la celebración de los oficios, mientras, a la entrada, se le antepone un filtro que hace de nexo de unión con el edificio preexistente al que está ligada la capilla; la sacristía, adosada al cuerpo central, a la derecha del altar, presenta una planta irregular con conexión directa con el exterior; al fondo de la nave, a la izquierda, el segundo cuerpo, dedicado a la música, lugar del coro, sobresale quebrando la fachada. El interior [48] se percibe como lugar de recogimiento donde una luz difusa ilumina, desde lo alto, el altar, mientras, una gran cristalera triangular, dividida en múltiples triángulos, permite la introducción de sol hasta los asientos donde se sitúan los fieles; la luz baña, también, el espacio reservado al coro mediante pinceladas triangulares, el arquitecto juega, en todo momento, con el efecto lumínico en aras de conseguir una puesta en escena adecuada ante el misterio representado.

El volumen, visto desde el exterior [49, 50], queda encerrado en una combinación de planos que, pese a la relativa pequeña superficie de la obra, la engrandece, los contundentes paños que conforman la cubierta contribuyen a ello de forma decisiva, la pendiente y la forma se radicalizan en la cabecera del cuerpo central, toda la cubierta queda recogida, en el alero, por una banda que bordea la edificación, que se pliega a los diferentes paños de fachada conformando unas piezas piramidales que sobresalen, en los extremos, canalizando el agua de lluvia y conduciéndola hacia su desembocadura.

La composición de la planta remite a la acuarela *Horizontal* [51], realizada por Kandinsky en junio de 1924, donde, sobre una trama en la que se disponen de forma ordenada toda una diversidad de figuras, destaca un triángulo gris al que se adicionan otros en color violeta en uno de sus vértices y un trapecio en el contrario, mientras un triángulo, en naranja, confluye con el principal en la proximidad del tercer vértice; un círculo azul, situado en el centro de gravedad del triángulo principal, llama la atención del observador con la misma fuerza que la zona del altar en la composición scharouniana.

Para Kandinsky “La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la punta menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo. / El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia delante y hacia arriba; donde «hoy» se halla el vértice más alto, estará «mañana» la próxima sección”<sup>19</sup>. La figura del triángulo aparecerá en múltiples de sus obras a lo largo de su trayectoria en la Bauhaus, en su época *geométrica*. El triángulo es utilizado por el artista dentro de una representación

---

19 *Ibidem*, p. 28.

esquemática objetiva haciendo referencia a velas de barcos o a cadenas montañosas, apareciendo también exento de cualquier contenido objetivo, triángulos en equilibrio, triángulos que tocan el círculo, triángulos conformando figuras abigarradas que se enlazan sin solución de continuidad, algunos temas son recurrentes, otros aparecen de manera aislada.

Barcos con sus velas triangulares surcan el cuadro *Schwarz und violett* (Negro y violeta) (1923) [52], en un vaivén constante, entre líneas paralelas y otras que convergen mientras la gran mancha oscura en la mitad izquierda del cuadro atrae hacia sí los círculos interpenetrados por triángulos puntiagudos. Las velas surcan, linealmente, un mar calmo en la parte inferior de *Verstummen* (*Mutismo*) (1924) [53], y en formación semicircular en *Spitzen im Bogen* (*Puntas en arco*) (1927). Un barco de doble velamen con mástil intermedio ocupa todo el lienzo en *Scharfes heiss* (*Afilado caliente*) (1927) [54], mientras en el cuadro de *Bild im Bild* (*Cuadro en el cuadro*) (1929) [55] las velas se desperdigan sobre el mar presididas por una de gran tamaño que les sirve de referente, mientras que se mecen suavemente en la acuarela *Aufsteigende Wärme* (*Calor ascendente*) (1927) [56], y navegan alrededor de una ciaboga en *Spitz im weich* (*Puntiagudo en lo blando*) (1927) [57]. Las velas, coloristas, se deslizan, con distinta velocidad, sobre un tenue fondo azulado donde se destacan sutiles secuencias de cadenas triangulares en *Friedlich* (*Apacible*) (1930) [58], mientras en *Wanderschleier* (*Velas errantes*) (1930) [59] y en una acuarela sin título [60] de ese mismo año, que posteriormente Kandinsky dedicará “al querido Sr. W. Vowinckel”<sup>20</sup>, han perdido completamente el rumbo.

Los triángulos se enlazan en un continuo formando cadenas montañosas en *Hinauf* (*Hacia lo alto*) (1925) [61], con la utilización de distintos colores, mientras que en *Melodische* (*Melódico*) [62], del año anterior, destacan dos triángulos completos, que se yuxtaponen, enlazando con una secuencia de líneas quebradas en una representación del mismo motivo.

Kandinsky también emplea en sus cuadros el triángulo como cabeza de flecha, estableciendo una clara direccionalidad; a veces las flechas dirigen en una dirección determinada, otras el artista juega con la indeterminación en un recorrido en todas direcciones que parece querer despistar al observador, como sucede en *Brauner doppelklang* (*Acorde en marrón*) (1924) [63], donde la mirada se desplaza en un torbellino queriendo abarcar lo que el pintor pretende mostrarnos. Kandinsky sigue en el uso de la flecha a su amigo y compañero de la Bauhaus, Paul Klee, para quien este elemento marcaba el movimiento y acercaba al observador a una zona concreta del cuadro; ejemplo de ello son *Betroffener Ort* (*Lugar afectado*) [64] y *Scheidung abends* (*Separación vespertina*) [65], ambas, acuarelas acompañadas de otras técnicas, realizadas en 1922, con franjas de colores degradados progresivamente donde las flechas conducen, en el primer caso, a un punto concreto, y en el segundo establecen la delimitación de la línea de horizonte, fusión de tierra y cielo. Lo que distingue las flechas de uno y otro artista es que Kandinsky no las trata como un elemento unitario sino que las conforma a partir de dos formas elementales, el cuadrado y el triángulo, cuadrado que se extiende formalizando un rectángulo en *Nach Links* (*Hacia la izquierda*) (1927) [66], donde las flechas acaparan toda la

---

20 En Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky, Watercolours. Catalogue Raisonné, Volume Two, 1922-1944*, Sotheby's Publications / Electa, London / Milano 1994, p. 295. En el original: “Dem lieben Herrn W. Vowinckel / zu 1.I.34 / Kandinsky”.



52. Wassily Kandinsky, *Negro y violeta*, 1923.



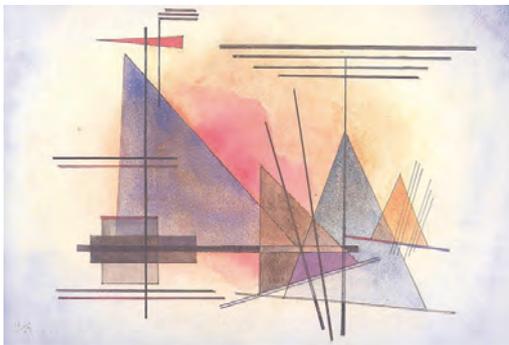
53. Wassily Kandinsky, *Mutismo*, 1924.



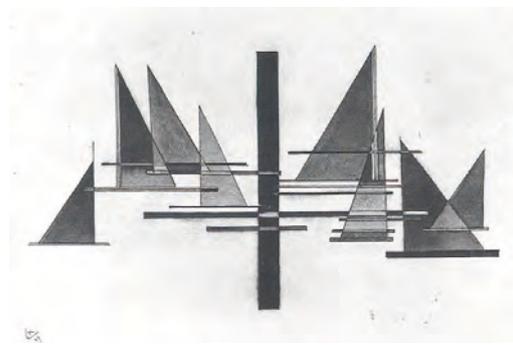
54. Wassily Kandinsky, *Afilado caliente*, 1927.



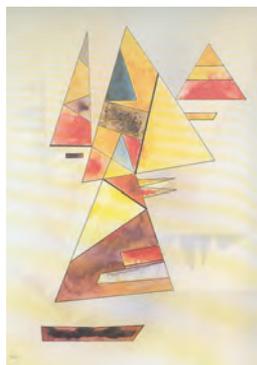
55. Wassily Kandinsky, *Cuadro en el cuadro*, 1929.



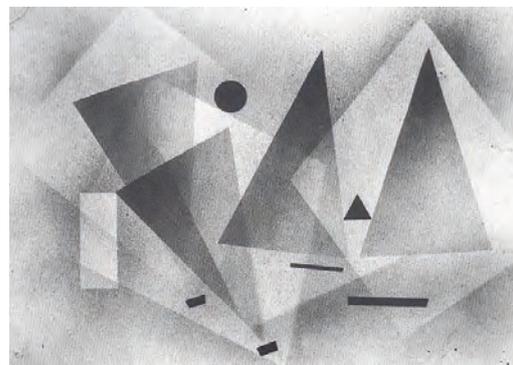
56. Wassily Kandinsky, *Calor ascendente*, 1927.



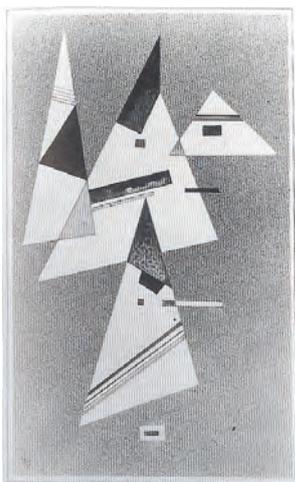
57. Wassily Kandinsky, *Puntigudo en lo blando*, 1927.



58. Wassily Kandinsky, *Apacible*, 1930.



59. Wassily Kandinsky, *Velas errantes*, 1930.



60. Wassily Kandinsky, *S/T*, acuarela, 1930.



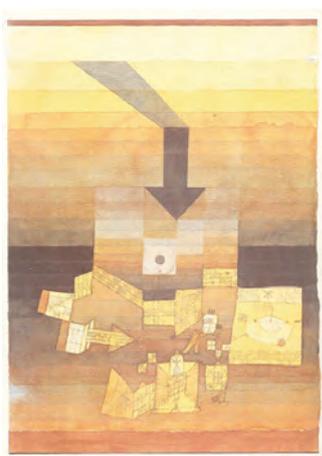
61. Wassily Kandinsky, *Hacia lo alto*, 1925.



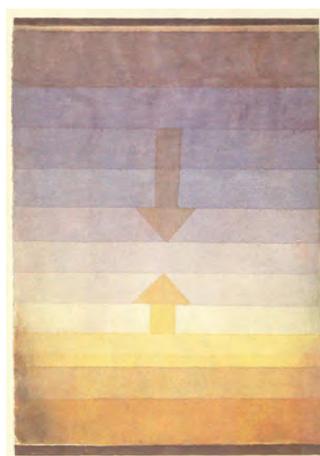
62. Wassily Kandinsky, *Melódico*, 1924.



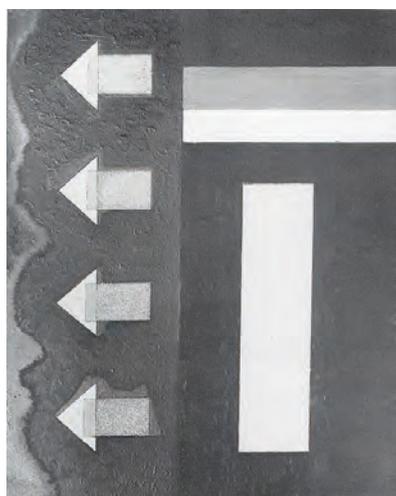
63. Wassily Kandinsky, *Acorde en marrón*, 1924.



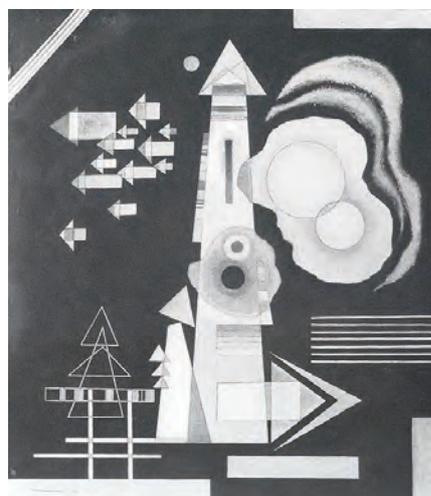
64. Paul Klee, *Lugar afectado*, 1922.



65. Paul Klee, *Separación vespertina*, 1922.



66. Wassily Kandinsky, *Hacia la izquierda*, 1927.



67. Wassily Kandinsky, *Flechas*, 1927.

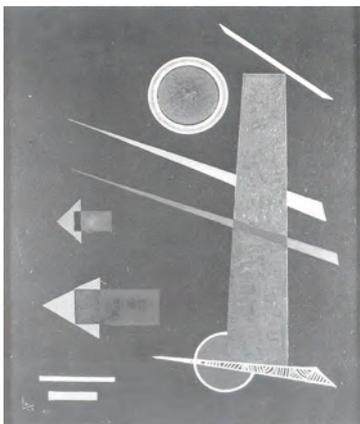
atención del observador dirigiendo su mirada hacia el borde izquierdo del cuadro que parece ondularse al ritmo de ellas; en *Pfeile (Flechas)* (1927) [67] flechas y triángulos, que también establecen una direccionalidad, conforman una composición en la que la formación de las primeras, combinando distintos tamaños, marcha hacia la izquierda, compensando su poder de atracción con dos círculos en los que se remarca su entorno con tres aureolas, mientras, en el centro del cuadro, un potente fuste se alza coronado por un triángulo y acompañado en su base por un compendio de elementos de la misma figura que distraen no dejando que la mirada permanezca mucho tiempo en un mismo sitio; el fuste se descabeza y se sitúa a la derecha de la imagen en *Mächtiges rot (Rojo potente)* (1928) [68], una composición más liviana en la que tanto las flechas como las líneas puntiagudas invitan a seguir la misma dirección, aplacando un poco esa intencionalidad el círculo orlado situado en el centro superior.

En *Acorde en marrón* se puede observar una secuencia de flechas que, según un camino quebrado, conducen hacia arriba a la derecha, y cuya punta destaca por ser un triángulo amarillo; y un triángulo amarillo vuelve a aparecer en *Behauptung (Aseveración)* (1924) [69], pero aquí constituyendo el centro del cuadro al que se sobreponen las flechas y las franjas de líneas horizontales y la secuencia de cuadrados en un degradado del verde al amarillo, no se deben olvidar las palabras del propio pintor cuando asocia formas elementales y colores, “los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo el amarillo en un triángulo)”<sup>21</sup>.

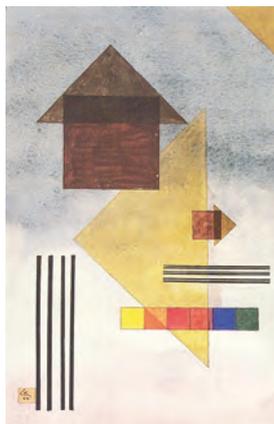
La direccionalidad fue un tema recurrente de Kandinsky entre finales de 1922 y durante 1923, en ese periodo pinta tres cuadros donde queda reflejado su interés, en el primero, *Betonte Ecken (Ángulos acentuados)* [70], del que había realizado un estudio anterior a la acuarela, la direccionalidad se ve controlada por la inclusión en la composición de múltiples elementos que diluyen su efecto, aunque siga teniendo una clara incidencia la visualización de aquellas líneas que dirigen la mirada desde el ángulo inferior izquierdo al superior derecho; lo mismo sucede en *Im schwarzen Kreis (En el círculo negro)* [71], del que también realiza un boceto previo a la acuarela titulado *Schwarzer Kreis (Círculo negro)*, pero en dirección contraria, la vista es conducida hacia el ángulo inferior izquierdo, si bien, la conformación circular distorsiona el motivo central que, además, se encubre, también, por la disposición de las dos líneas onduladas que recorren el centro superponiéndose a la una a la otra. En *Stille Harmonie (Armonía tranquila)* (1924) [72] el tema remite a *Im schwarzen Kreis*, aunque ahora la forma central, trapezoidal, se presenta más nítida y la dirección se ve reafirmada por el puntiagudo triángulo claro que incide sobre ella en la parte superior derecha; los motivos que recorren horizontalmente la parte inferior del cuadro y el inicio de la vertical izquierda conducen hacia un campo de visión más amplio. El motivo se repite en *Spitz und rund (Puntiagudo y redondeado)* (1925) [73], aquí el vértice inferior de la forma trapezoidal y las tres líneas superiores reafirman la dirección, pero ésta se ve contrarrestada por el gran círculo que ocupa la parte superior izquierda del cuadro y los elementos que, con el triángulo a la cabeza, marcan una dirección hacia abajo y a la derecha, potenciada por el pequeño círculo situado estratégicamente y que resalta de forma evidente del conjunto de la composición.

---

21 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 63.



68. Wassily Kandinsky, *Rojo potente*, 1928.



69. Wassily Kandinsky, *Aseveración*, 1924.



70. Wassily Kandinsky, *Ángulos acentuados*, 1922/1923.



71. Wassily Kandinsky, *En el círculo negro*, 1923.



72. Wassily Kandinsky, *Armonía tranquila*, 1924.



73. Wassily Kandinsky, *Puntiagudo y redondeado*, 1925.



74. Wassily Kandinsky, *Diagonal*, 1923.



75. Wassily Kandinsky, *En forma de flecha*, 1923.

De estructura similar a *Betonte Ecken, Diagonale (Diagonal)* (1923) [74], con un menor número de elementos compositivos, da una idea de mayor libertad y fluidez, siendo el círculo, situado arriba a la izquierda, y las líneas que inciden sobre los dos trapecios superpuestos en el ángulo inferior derecho los que establecen el contrapunto a la dirección marcada por la diagonal. *Die Pfeilform (En forma de flecha)* [75], pintado entre mayo y junio de 1923, incide en el motivo direccional, que se ve acompañado por los círculos que se disponen en disminución generando un cierto efecto perspectivo, aquí no se produce un efecto compositivo que contrarreste la direccionalidad pero llaman poderosamente la atención las figuras geométricas que remiten, en su formalización, al mundo marítimo, a la embarcación que se ve bandeada por el proceloso mar. En mayo de ese mismo año, Kandinsky había realizado la acuarela *Pfeilform nach links (Forma de flecha hacia la izquierda)* [76], donde los círculos se ven potenciados por la inclusión de puntiagudos triángulos que inciden sobre ellos y la flecha parte de un cuadrado marrón que fluye horizontalmente en la parte inferior del papel difuminándose el color; el motivo marítimo está situado arriba a la derecha, resultando el casco del barco, de forma circular, menos agresivo que el triángulo sumergido en las olas de la pintura al óleo, quitando agresividad a un mar que se ve así representado en un momento de calma.

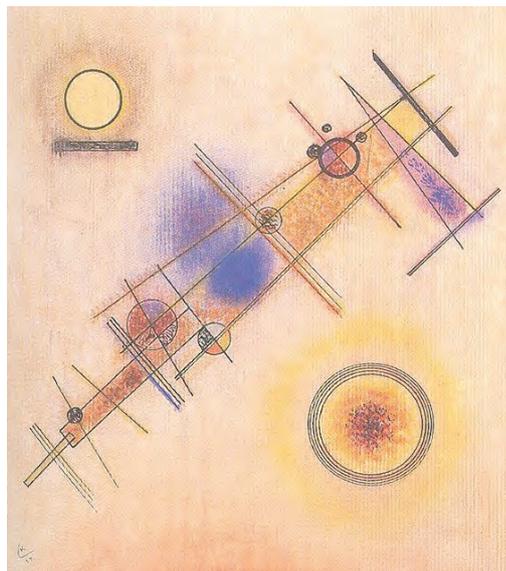
En noviembre de 1924, Kandinsky pinta *Haltlos (Inestable)* [77], también conocida como *Tender (Aviso)* o *Suspended (Suspendido)*, elaborada con una conjunción de técnicas, acuarela, gouache y tinta china sobre papel, la composición presenta una clara direccionalidad diagonal conformada a partir de círculos, rectángulos y líneas de distintos grosores paralelas o con intención de confluencia que se ve equilibrada por el círculo subrayado por una gruesa línea negra en la parte superior derecha y por un conjunto de circunferencias concéntricas que el artista sitúa abajo hacia la derecha. Esta imagen, junto con las anteriores presentan un gran paralelismo con la planta que realiza Scharoun en el proyecto para la *Iglesia de la Transfiguración de Cristo* [78, 79], para Berlín-Schöneberg, en la que establece una clara direccionalidad, aunando interior y exterior y dirigiendo la mirada al punto donde se oficia el acto ceremonial. Las visuales de los asistentes confluyen sobre el lugar de celebración al igual que sucedería con las líneas que conforman los distintos elementos que aparecen en la planta si se efectuase una prolongación de las mismas.

Scharoun diseña un edificio que comienza con un paseo procesional a través de la escalera lineal que da acceso al mismo desde la plaza en la que se ubica. Se penetra en la sala de celebraciones a partir de un vestíbulo, diafragma entre el exterior y el interior, y con el que se fusiona la triple pared circular que envuelve la doble escalera de caracol que pone en comunicación las dos plantas principales y que da acceso, en el nivel superior, a distintas dependencias complementarias; los círculos que componen esta secuencia de escaleras, y la situado tras el altar, son los contrapuntos a la presencia latente del triángulo en todo el proyecto, reflejándose abiertamente en los huecos triangulares que iluminan el interior y en los segmentos en que se divide la cubierta. Tanto Scharoun en esta planta como Kandinsky en *Inestable* utilizan los círculos como elementos referenciales que matizan la direccionalidad que rige en toda la composición.

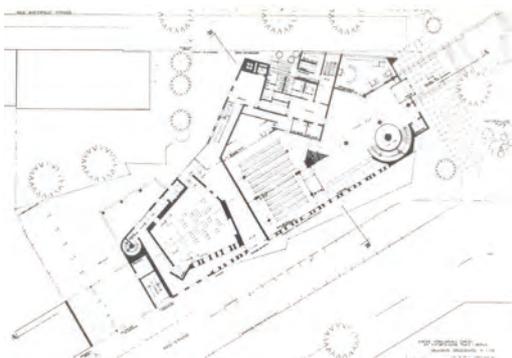
Más raros son, en la obra de Kandinsky, los cuadros en los que los triángulos se yuxtaponen estableciendo un espacio común en su confluencia, como sucede en la obra de Scharoun, aunque el pintor siempre deja bien visibles los vértices de los mismos. En *Träumerische Regung*



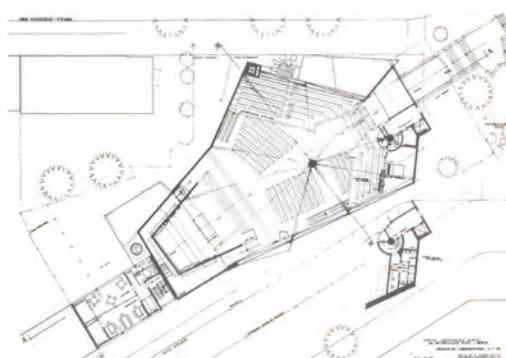
76. Wassily Kandinsky, *Forma de flecha hacia la izquierda*, 1923.



77. Wassily Kandinsky, *Inestable*, 1924.



78. Hans Scharoun, *Iglesia de la Transfiguración de Cristo*, Berlín-Schöneberg, proyecto, 1966, planta baja.

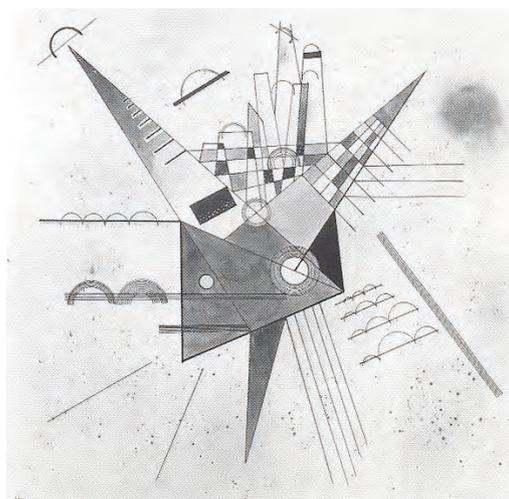


79. Hans Scharoun, *Iglesia de la Transfiguración de Cristo*, Berlín-Schöneberg, proyecto, 1966, planta alta.

(*Movimiento de sueño*) (1923) [80], dos grandes triángulos se yuxtaponen y con sus vértices dirigen la mirada del observador hacia el lateral izquierdo del cuadro, mientras que un tercero, más pequeño, trata de equilibrar la composición jugando con un semicírculo en su vértice superior, los círculos, los de mayor tamaño estratégicamente ubicados, les hacen competencia tratando de ganar la atención en su disposición diagonal, mientras el rectángulo gris, casi en el centro atempera todo el conjunto. En una lucha desigual, triángulos y círculos juegan entre ellos en una acuarela sin título pero conocida como *Komposition mit Dreiecken* (*Composición con triángulos*) [81], de 1923, donde estos se yuxtaponen apareciendo remarcadas algunas de las intersecciones de sus lados mediante círculos; el mismo motivo se refleja en *Schweres fallen* (*Caida pesada*) (1924) [82], pero así como en *Composición con triángulos* todo gira en torno a estos, aquí el peso se distribuye entre el gran círculo que, como una lupa, acrecienta el encuentro entre dos de ellos, llamando la atención con un pequeño círculo en rojo, y la tríada del marrón, amarillo y naranja cruzados por la gran punta de lanza negra en sentido diagonal mientras



80. Wassily Kandinsky, *Movimiento de sueño*, 1923.



81. Wassily Kandinsky, *S/T (Composición con triángulos)*, 1923.



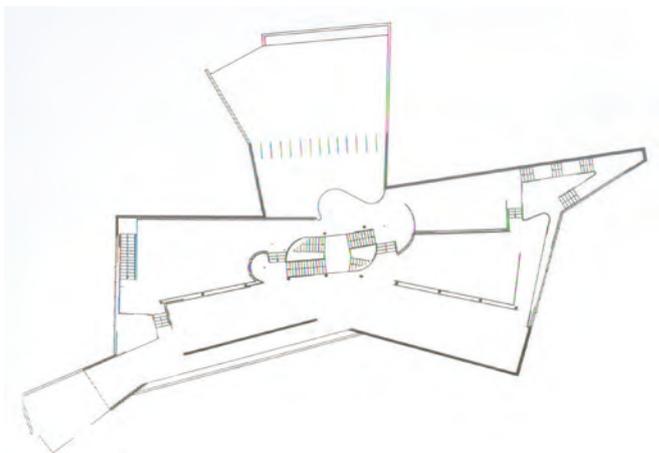
82. Wassily Kandinsky, *Caída pesada*, 1924.



83. Wassily Kandinsky, *Tranquilidad turbulenta*, 1923.

un círculo, un cuadrado y otro triángulo danzan libremente. En *Wilde Rube (Tranquilidad turbulenta)* (1923) [83], el círculo que señala la intersección se remarca todavía más, si cabe, mediante una mancha de fondo, con lo que se convierte en el referente principal de toda la composición.

En el *Pabellón de Exposiciones para la Galería Rosen* [84, 85], Scharoun establece una formalización que remite a una yuxtaposición de triángulos, donde los vértices se escamotean, y es en el punto de confluencia de los principales donde sitúa la escalera que posibilita un tránsito fluido en todas direcciones, estableciendo un juego de relaciones entre el interior y el exterior a partir de los otros elementos que interseccionan con ellos en sus extremos, sobresaliendo una rampa y un jardín de esculturas que marcan, con su diagonal, una cierta direccionalidad, compensada en el centro por la determinada por la entrada al edificio y el otro jardín exterior, que se sitúa en el lado opuesto; todo en el conjunto predispone al visitante al recorrido, al deambular entre



84. Hans Scharoun, *Pabellón para la Galería Rosen*, 1948, planta superior.



85. Hans Scharoun, *Pabellón para la Galería Rosen*, 1948, maqueta.

las piezas artísticas. Scharoun trabaja en la composición de la planta del *Pabellón de Exposiciones* de la misma manera que lo hace Kandinsky en *Movimiento de sueño*, los elementos principales establecen un equilibrio al que se contraponen la direccionalidad de una diagonal, sin perder la noción de centro que aparece claramente significado en el Pabellón por la escalera principal y en la acuarela por el círculo azul, forma y color que en su asociación tiende a la profundidad, en cuyo interior juegan diversos símbolos llamando, todavía más, la atención sobre él.

En *Im freien blau* (*En el azul libre*) (1929) [86] los triángulos se apoderan del lienzo en un juego de intersecciones y tangencias que se elevan en una composición que atrae la mirada hacia la parte superior del cuadro en un deseo de libertad y ligereza; la misma dirección sugiere *Ins dunkel* (*Hacia la obscuridad*) (1928) [87], pero aquí es a la noche a la que conducen en un movimiento apresurado en el que unos atropellan a los otros. Las formas recortadas de los triángulos se repiten en *Drei* (*Tres*) (1928) [88] donde comparten protagonismo con el círculo y el cuadrado, y en *Schwere Spitzen* (*Puntas pesadas*) (1928) [89], también conocido como *Abstrakte Komposition mit drei scharze Spitzen* (*Composición abstracta con tres puntas negras*), donde el peso de las puntas provoca su caída y las conduce a adoptar la posición horizontal. En *Aus der Tiefe* (*Desde las profundidades*) (1932) [90] vuelven a aparecer en su camino hacia las alturas, pero aquí han alcanzado al círculo.

Extraños equilibrios protagonizan los triángulos en sus formas variopintas en *Bunt aber still* (*Abigarrado pero tranquilo*) (1929) [91], mientras, en *Weiss* (*Blanco*) (1930) [92] la estabilidad es posible por la secuencia de pequeños triángulos que sujetan al grande elevándolo para que su peso no desequilibre la balanza. En *Halbkreis* (*Medio círculo*) (1927) [93], círculo, medios círculos, una trama abigarrada y múltiples líneas acompañan la secuencia de triángulos que se mantienen en un equilibrio inestable en la zona superior derecha de la composición llamando poderosamente la atención del observador

En *Im lockeren schwarz* (*En el negro suelto*) (1927) [94] la secuencia de unos triángulos que se mantienen más o menos similares en su conformación nos indican una dirección que conduce al círculo, sol o luna situado entre el día y la noche; en la base del cuadro la secuencia



86. Wassily Kandinsky, *En el azul libre*, 1929.



87. Wassily Kandinsky, *Hacia la oscuridad*, 1928.



88. Wassily Kandinsky, *Tres*, 1928.



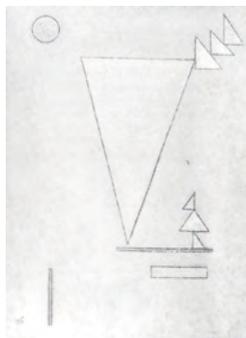
89. Wassily Kandinsky, *Puntas pesadas*, 1928.



90. Wassily Kandinsky, *Desde las profundidades*, 1932.



91. Wassily Kandinsky, *Abigarrado pero tranquilo*, 1929.



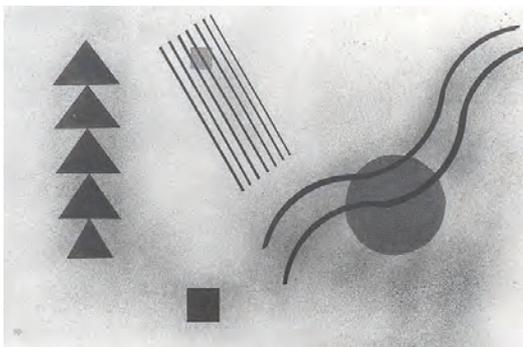
92. Wassily Kandinsky, *Blanco*, 1930.



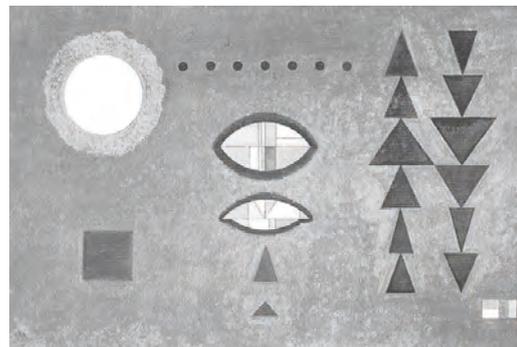
93. Wassily Kandinsky, *Medio círculo*, 1927.



94. Wassily Kandinsky, *En el negro suelto*, 1927.



95. Wassily Kandinsky, *Vinculo moderado*, 1928.



96. Wassily Kandinsky, *Blanco-Blanco*, 1929.

de cuadrados se achica en la cercanía de los triángulos mientras en *Mässige Bindung* (*Vínculo moderado*) (1928) [95] los triángulos, en su encadenamiento, permanecen ajenos a un círculo que juega, en el otro extremo del cuadro, con dos líneas onduladas; líneas rectas, reiterativas, inclinadas, apresan un pequeño cuadrado, cercano al triángulo superior de la secuencia, sobre otro cuadrado más grande que se mantiene impasible en la parte inferior de la composición. En *Weiss-Weiss* (*Blanco-Blanco*) (1929) [96] la sucesión de triángulos, en un camino de ida y vuelta, a la derecha del cuadro, enlaza mediante una hilera horizontal de puntos con el gran círculo de la esquina superior izquierda, que brilla con un aura alrededor mientras el cuadrado se mantiene tranquilo y, en el centro del lienzo, dos pequeños triángulos conducen a dos figuras que asemejan ojos, tal vez el “ojo de Dios” omnipresente.

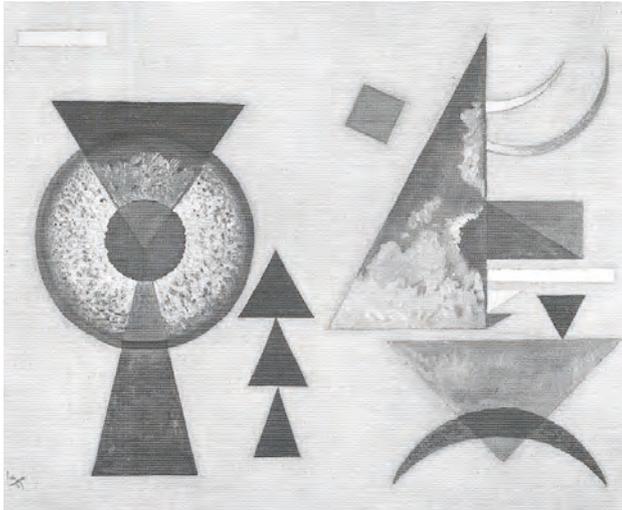
Triángulo y círculo interaccionan en *Weiches hart* (*Suavidad dura*) (1927) [97], cuadro regalado por Kandinsky a su mujer Nina en las Navidades de 1928 y que también es conocido como *Construcción ablandada*, una composición con tres secuencias en las que el triángulo juega un papel primordial; a la derecha, los triángulos se entretienen entre sí, y con las lunas y rectángulos que los acompañan, mientras, el cuadrado se desentiende de este divertimento; casi en el centro, tres triángulos pasan el tiempo con sus equilibrios y, a la izquierda, círculo y triángulos remiten a las palabras de Kandinsky: “El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo no causa un efecto menor que el del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel”<sup>22</sup>. Este motivo ya había aparecido, anteriormente, en otros cuadros del pintor, en 1925 realiza *Grün und rot* (*Verde y rojo*) [98], donde el triángulo, cual potente rayo, incide en el centro de una secuencia de círculos concéntricos que arrastran a su alrededor cuadrados que, en su movimiento, acaban deformándose; se encuentra de nuevo en *Treffpunkt* (*Punto de encuentro*) [99], acuarela de 1928 en la que el título hace perder misticismo al motivo, que aparece acompañado por una hilera de cuadrados-rectángulos colorista, dos segmentos de círculo que se mantienen ingravidos sobre el fondo del cuadro, una repetición de rectas verticales en la esquina inferior derecha de “ritmo primitivo” y una línea inclinada que atrae la atención en el centro superior de la composición.

Triángulo, círculo y hexágono son las figuras geométricas sobre las que gravita la composición en la planta que diseña Hans Scharoun para la *Iglesia y Centro Comunitario Evangélico* de Wolfsburg-Rabenberg [100, 101]; el círculo aparece como eje vertebrador a partir del cual se desarrollan las distintas estancias, en el espacio por él configurado, la pila bautismal representa la entrada simbólica en el mundo religioso, pero la verdadera entrada al recinto aparece significada por el triángulo, campanario y puerta de acceso, “ojo de Dios” que todo lo ve, mientras, el hexágono reivindica el lugar del altar, claraboya potente por donde penetran los rayos del sol, “la luz divina”. Lo mismo que sucede en los cuadros de Kandinsky, Scharoun trabaja aquí con un juego de simbologías.

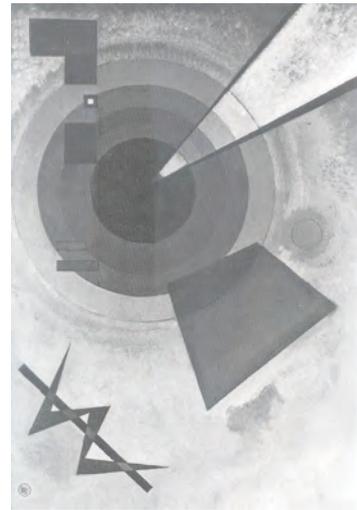
El recinto aúna lugar de culto, estancias de esparcimiento y morada del vicario y, en la cubierta de las diversas zonas, se deja traslucir al exterior su función y los distintos volúmenes

---

22 Wassily Kandinsky, “Reflexiones acerca del arte abstracto”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, p. 106.



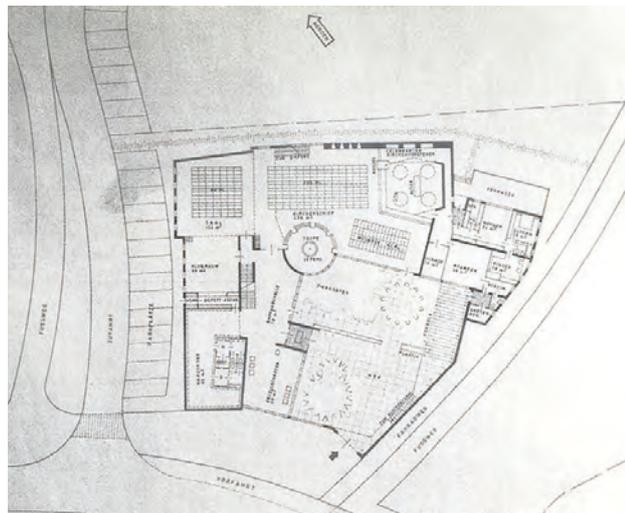
97. Wassily Kandinsky, *Suavidad dura*, 1927.



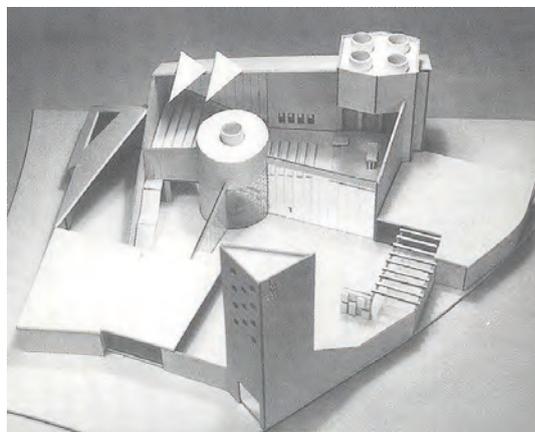
98. Wassily Kandinsky, *Verde y rojo*, 1925.



99. Wassily Kandinsky, *Punto de encuentro*, 1928.



100. Hans Scharoun, *Iglesia y Centro Comunitario Evangélico*, Wolfsburg-Rabenberg, 1966, proyecto, planta.



101. Hans Scharoun, *Iglesia y Centro Comunitario Evangélico*, Wolfsburg-Rabenberg, 1966, proyecto, maqueta.

que genera ésta. Igual que en Bochum, la cubierta juega aquí un papel referencial, frente a la horizontalidad que recubre las estancias del párroco y las salas de reuniones parroquiales, los espacios dedicados al culto se recubren con planos inclinados sobre los que destacan el cilindro y el hexágono; prismas triangulares se alzan para introducir luz en la nave, sobre una tribuna que se eleva sobre esta, mientras, otro triángulo, conforma el ventanal que, situado en el plano inclinado de la cubierta, permite la iluminación desde la zona posterior; cadencia de luz sobre los fieles, potente chorro sobre el altar. Para Kandinsky, la Iglesia era “la forma más pura de síntesis”, aquella que aunaba “edificio, pintura, escultura, música, movimiento del oficiante [danza + poesía]”<sup>23</sup>, y se reiteraba en su creencia: “La fe, en todas las religiones, crea: arquitectura, escultura, pintura, danza, poesía, música”, “lo material y lo espiritual reunidos por vez primera: síntesis”<sup>24</sup>. Scharoun añadía la luz a todo este conjunto, pero no era ajeno a las ideas del pintor, sus lugares de culto están cargados del mismo misticismo.

Kandinsky trabaja con tres elementos como figuras centrales de la composición en varios de sus cuadros, en *Drei Elemente (Tres elementos)* (1925) [102] el propio título es significativo, triángulo, círculo y cuadrado se distribuyen en la mitad superior de la obra sobre una mancha informe, centrando la atención sobre el primero, englobado dentro de la mancha, a través de líneas puntiagudas que inciden sobre ella, el círculo y el cuadrado se sitúan en los ángulos de la parte inferior, tratando de escaparse cada uno en una dirección; la mancha se asienta sobre una composición geométrica que marca la vertical, la horizontal y la diagonal en aras de obtener el equilibrio de las tres tensiones. En *Rot in schwarz (Rojo en negro)* (1925) [103], los tres elementos comparten espacio en un pentágono irregular que se sobrepone al fondo negro, el vértice más agudo del triángulo señala hacia abajo, a la izquierda, cuadro y círculo se ven distorsionados por el halo que los circunda, en el centro del primero, aspás en varias direcciones dan sensación de movimiento, de giro, y el círculo inicia un movimiento ascensional llevado por uno, pequeño, situado arriba a la derecha; todo en la composición, pese a su aparente equilibrio, incita al desplazamiento. *Schwarz (Negro)* [104], una acuarela de febrero de 1924, presenta una forma informe con, entre otros, los tres elementos principales, triángulo, círculo y cuadrado, aunque este último se muestra en un conjunto, componiendo una cuadrícula, que se deforma para señalar mejor su deseo de introducción dentro de la forma negra, el triángulo parece señalar la entrada y el círculo, en su repetición, mostrar su poder.

En *Tres elementos*, estos presentan una situación de estabilidad mientras que en *Rojo en negro* la han perdido, incluso el círculo se muestra inestable en la combinación con el más pequeño en su interior, en *Negro*, todos se muestran alegres, y en movimiento, pese a ir hacia el centro del agujero negro; en la planta de Scharoun, el círculo, en su situación de centralidad, concentra las fuerzas y establece un equilibrio de tensiones entre las otras dos piezas.

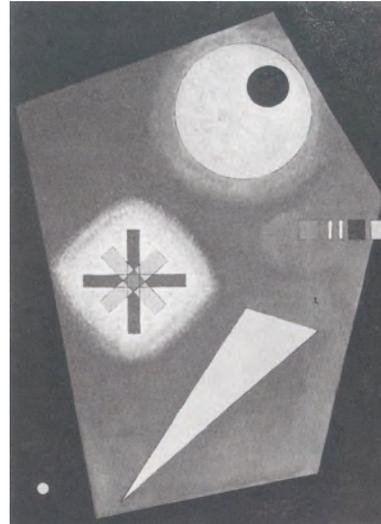
---

23 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 24.

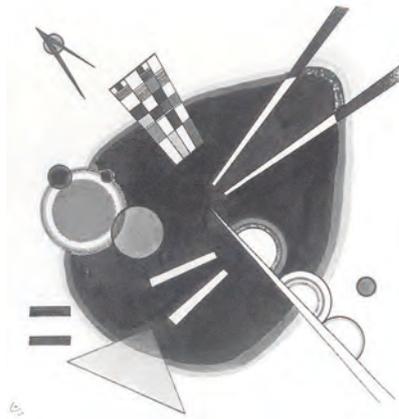
24 Íbidem, p. 28.



102. Wassily Kandinsky, *Tres elementos*, 1925.



103. Wassily Kandinsky, *Rojo en negro*, 1925.



104. Wassily Kandinsky, *Negro*, 1924.

### II.2.5 La materia del cuadrado y algún círculo

Si el triángulo era la figura referencial en los proyectos de centros religiosos de Hans Scharoun, cuadrados y rectángulos lo serán de sus viviendas, con guiños, puntualmente, al círculo. Cuando trabaja con cuadrados y rectángulos éstos no forman cuadrículas, la función de cada espacio genera una forma singular, el encadenamiento de éstas conforma el conjunto, no hay lugar a establecer una analogía formal con los cuadros de Mondrian, sino con los de van Doesburg cuando se rebela contra la rigidez de formas cuadrangulares que lo ataban, éstas se liberan y encuentran el sitio que les corresponde en un damero de irregularidades, de necesidades cubiertas.

Así como el triángulo y el círculo tienen una amplia representación en la obra de Kandinsky, el cuadrado, de forma aislada, y perfectamente definido, se encuentra en muy contadas ocasiones; en *Rotes Quadrat* (*Cuadrado rojo*) [105], una acuarela de 1928, el cuadrado, nítidamente trazado, se sitúa dentro de una banda vertical amarilla que pierde intensidad

alrededor de la forma en color rojo, “color ilimitado y cálido” que “tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto ... una nota fuerte de gran potencia y tenacidad”<sup>25</sup>; el cuadrado es la figura principal de una composición dividida en tres áreas, la central, rojo sobre amarillo, la de la derecha, trabajada mediante bandas verticales en tonos marrones degradados progresivamente y la de la izquierda que sigue un esquema parecido a esta última pero de franjas horizontales. El cuadrado rojo vuelve a aparecer un año después en otra acuarela, *Waagerecht-blau (Horizontal-azul)* [106], pero aquí el color ha perdido intensidad y la forma tamaño; está englobado, aunque aparezca individualizado, dentro de una composición con fondo azul que en la parte central se vuelve verdoso y donde se sitúa el motivo central del cuadro, una estructura lineal a base de vigas y pilares que se superponen, un rectángulo azul, fundido con el fondo se sitúa a la izquierda; el cuadrado rojo se lee como un sol, sol rojo que ha perdido su redondez.

La mayoría de las veces el cuadrado aparece conformando dameros o tramas, tramas irregulares, tramas que obedecen a la “necesidad interior” que el artista refleja en su obra, tramas que se diluyen, que fluyen, que escapan al encorsetado molde de la cuadrícula; para él, “el cuadrado representa el equilibrio sereno entre calor y frío”<sup>26</sup>, cuatro lados iguales en medida pero desiguales en tensión, “la vertical parece más larga que la horizontal”, la expresión exterior e interior del cuadrado establece una diferenciación entre las diagonales que acaba produciendo la deformación aparente del mismo, “el cuadrado porta interiormente elementos de lo dramático”<sup>27</sup>; un dramatismo que se revela en la disposición de las tramas en perspectiva, tramas que acompañan motivos diversos, acontecimientos sobre el plano del cuadro que se muestran tumultuosos como nos revela *Auf weiss I (Sobre blanco I)* (1920) [107], y que reitera dos años más tarde en *Estudio para “Pequeños mundos IV”* (1922) y en una acuarela y tinta sobre papel sin título (1922) en la que la trama se disgrega en la parte inferior izquierda de la imagen surgiendo del centro de la misma, mientras dos bandas paralelas se diluyen hacia la derecha y un implacable astro se muestra en todo su esplendor orlado de una ligera bruma mientras extrañas aves vuela en pos de él; el damero se convierte en la base sobre la que suceden los hechos en *Schachbrett (Tablero de ajedrez)* (1921) [108], cuadro también conocido como *Mit Quadratformen (Con formas cuadradas)* o *Mit Schachform (Con forma de ajedrez)*, inclinándose en un deseo de volar, de llevar tras de sí todo un mundo de fantasía, y en otra acuarela sin título de 1922, con motivos similares, en la que el tablero se asienta y los acontecimientos se precipitan sobre él. En contraste, la trama se muestra rotunda en *Schwarzer Raster (Trama negra)* (1922) [109], aunque la división interior no sea regular y su disposición en el conjunto de la composición muestre un cierto alabeo, plano curvado que genera espacio; se trata de un cuadro a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto en el que se presenta el tema como si de un teatrillo se tratase, una cortina se descorre para dejar ver la acción, la trama negra que acomete a un deformado círculo rojo acompañada de una forma, sensiblemente rectangular, en azul y diversas bandas entre las que destacan tres amarillas que recuerdan la barca con remos que durante mucho tiempo sería una de las señas de las obras de Kandinsky, barcos de

---

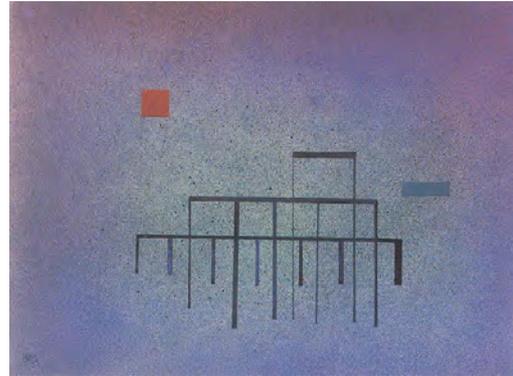
25 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 87.

26 Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 71.

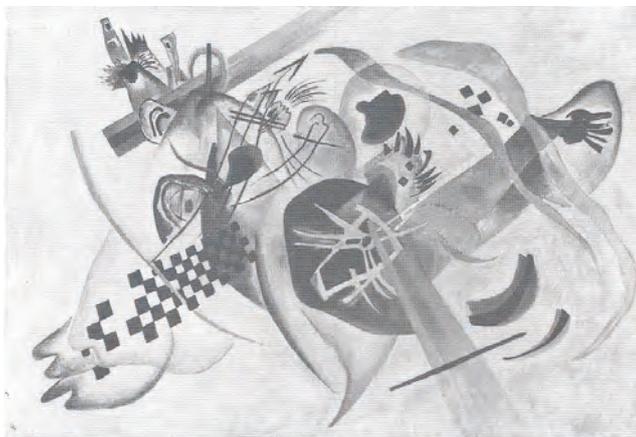
27 Íbidem, p. 83.



105. Wassily Kandinsky, *Cuadrado rojo*, 1928.



106. Wassily Kandinsky, *Horizontal-azul*, 1929.



107. Wassily Kandinsky, *Sobre blanco I*, 1920.



108. Wassily Kandinsky, *Tablero de ajedrez*, 1921.



109. Wassily Kandinsky, *Trama negra*, 1922.



110. Wassily Kandinsky, *Sin apoyo*, 1923.



111. Wassily Kandinsky, *Forma de cuerno*, 1924.



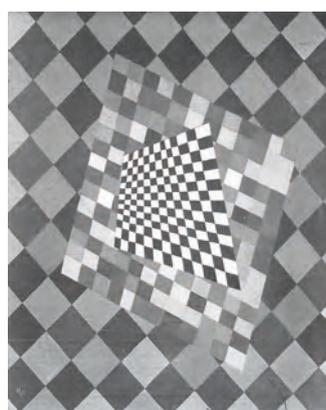
112. Wassily Kandinsky, *Acordes opuestos*, 1924.



113. Wassily Kandinsky, *Contrapesos*, 1926.



114. Wassily Kandinsky, *Cuadrados*, 1925.



115. Wassily Kandinsky, *Cuadrado*, 1927.



116. Wassily Kandinsky, *En rojo*, 1924.



117. Wassily Kandinsky, *Punta amarilla*, 1924.

vapor, con sus chimeneas, como si de juguetes se tratara, surcan un mar calmo de suaves ondas blancas donde se refleja el sol, y que se ven acompañados, en su ruta, por pececillos que siguen su estela; en el horizonte, formas rojas y amarillas traen a la memoria las ciudades amuralladas situadas en lo alto de las colinas.

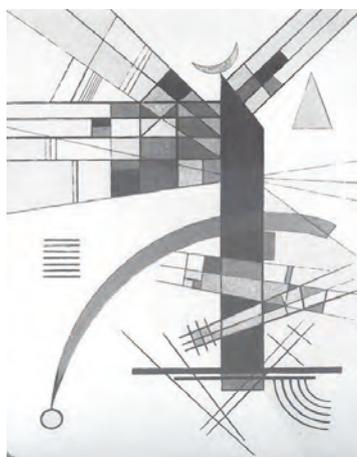
En *Ohne Stütze (Sin apoyo)* (1923) [110] la trama se vuelve damero y aparece en perspectiva, fugando hacia el horizonte de un paisaje de suaves colinas que se vuelve tumultuoso en la parte izquierda de la imagen, mientras los círculos y óvalos recalcan su presencia, saltan sobre ella; en *Hornform (Forma de cuerno)* (1924) [111] queda relegado a un lugar discreto, pero la disparidad de motivos conduce la vista hacia él, lugar de calma y estabilidad, lo mismo sucede en *Gegenklänge (Acordes opuestos)* (1924) [112], aunque aquí el damero se sitúa a la derecha, hacia la parte inferior, siendo los cuadrados que lo componen más grandes, atrayendo con su rotundidad la mirada de un observador que se muestra inquieto ante el embravecido mar que hace saltar la barca, la calma mostrada por los cuadrados y rectángulos atrapados por la diagonal negra, el triángulo que hace equilibrios y el rotundo círculo bicolor orlado de negro que vigila todos los acontecimientos en la esquina superior izquierda. En *Gegengewichte (Contrapesos)* (1926) [113] las tramas equilibran la composición, la inferior se muestra regular en sus comienzos, pero se diluye hacia arriba y hacia la izquierda, la superior está compuesta por una combinación de cuadrados y rectángulos que, en su conjunto, dibujan un cuadrado al que acompañan líneas que lo distorsionan, los círculos las escoltan estableciendo el ansiado equilibrio con los demás elementos que aparecen en el cuadro.

Las tramas ocupan todo el plano en *Kariertes (Cuadrados)* (1925) [114], realizado en acuarela y tinta sobre papel, en donde se superponen unas a otras; como fondo, un damero de cuadrados irregulares dispuestos en diagonal sobre el que se centra un multicolor mosaico situado en perspectiva y, sobre éste, un damero en blanco y negro con una visualización en escorzo y que se deja acompañar en la esquina superior derecha por un triángulo que parece conducirlo hacia arriba, a la derecha; juego de planos sobre planos que se mueven, que se desplazan unos sobre otros cual alfombras voladoras que conducen, en su sucesión, al infinito. Kandinsky repite el motivo en *Quadrat (Cuadrado)* [115], un óleo de 1927, pero aquí la base de rombos se percibe más regular y el triángulo ha desaparecido, la composición resulta más estable, menos inquietante.

El damero aparece, también, de forma elocuente, en *Im rot (En rojo)* (1924) [116], pero aquí, la línea que lo atraviesa, ejerce una tensión tan fuerte sobre él que lo deforma, la diagonal se alarga y con ella todos los cuadrados que lo conforman. En *Gelbe Spitze (Punta amarilla)* (1924) [117], el motivo principal que da nombre al cuadro es la gran mancha en tonos amarillentos en punta de lanza hacia arriba que ocupa la mitad de la imagen, pero una secuencia de acontecimientos se desarrolla, casi horizontalmente, de derecha a izquierda; en la esquina inferior derecha, sobre una mancha redondeada, se alzan los informes cuadrados representación de los edificios de una ciudad, una ciudad nueva frente a las que aparecían en los cuadros anteriores de Kandinsky haciendo referencia a Moscú o a otras antiguas conformaciones urbanas, sobre ella, un mar de ondas esconde el cascarón de un barco que mece un pequeño damero integrado por nueve cuadrados en rojo, azul, amarillo, verde, blanco

y rosa, y, más a lo lejos, tras la montaña amarilla, asoma otra posible ciudad a la que ilumina un rojo sol, y bajo ella, sobre un camino en el que baten las ondas, otro damero resiste los embates que lo deforman, lo traen y lo llevan disminuyendo unos cuadrados y aumentando otros.

En *Kleines gelb* (*Pequeño amarillo*) (1926) [118] los dameros son tramas que se expanden, que surcan el cuadro hacia uno y otro lado entre la luna creciente y el cometa que cae, tramas que se rompen, que cambian de dirección, que se superponen unas a otras, igual que sucede en *Spalte* (*Fisura*) (1926 [119] donde las cuadrículas, encerradas en unos límites que navegan en plancha, acompañadas de una estela que las escolta, se ven impelidas al espacio exterior a través de la grieta abierta en la superficie.



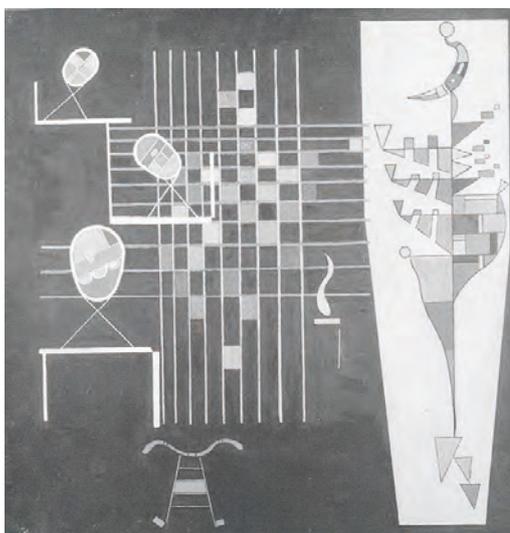
118. Wassily Kandinsky, *Pequeño amarillo*, 1926.



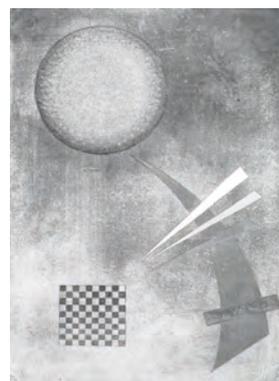
119. Wassily Kandinsky, *Fisuras*, 1926.

En 1942, cuando infinidad de extraños seres pueblan sus cuadros, Kandinsky vuelve a la cuadrícula, en *Trois ovales* (*Tres óvalos*) [120], un lienzo de formato cuadrado (49x49 cm); sitúa, a la derecha, sobre un fondo claro, un mástil, que se mantiene en equilibrio sobre tres triángulos, al que se agarran formalizaciones diversas que presentan en sus extremos círculos, cuadrados y triángulos, las figuras elementales subsistiendo en un mar de contradicciones, una pieza que no parece tener relación con el resto de la imagen pero que el autor la hace partícipe desde el momento en que las líneas que se desarrollan en la otra parte se extiende sobre ella, en muy poca longitud, como acariciándola, no dejándola escapar; son estas mismas líneas horizontales que, en combinación con una secuencia de verticales, forman la cuadrícula que, aunque aparezca como en un segundo plano, llama poderosamente la atención, y de la que parecen surgir las peanas sobre las que se apoyan los tres óvalos que dan título a la obra. También aquí, la cuadrícula no está completa, el autor parece querer hacer hincapié en que puede o no existir, dependiendo de la decisión de las líneas horizontales y verticales que la conforman.

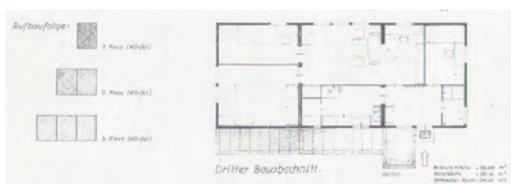
El cuadrado impone su presencia en *Gemässigt* (*Moderado*) (1925) [121], cuadrado formado a partir de innumerables cuadrados, damero que se mantiene sereno, en su planitud, bajo un círculo que aspira a ser esfera, el triángulo se inclina señalándolo pero otros, más afilados, dirigen la mirada sobre la cuadrícula haciendo hincapié en su importancia.



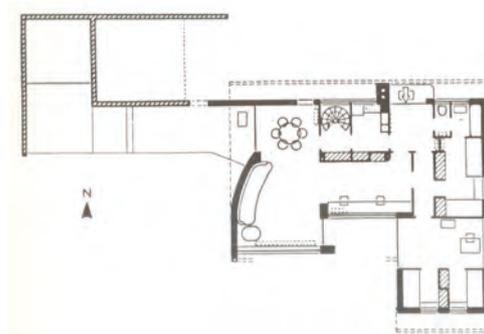
120. Wassily Kandinsky, *Tres óvalos*, 1942.



121 . Wassily Kandinsky, *Moderado*, 1925.



122. Hans Scharoun, “La casa creciente”, 1932, viviendas de tres módulos.

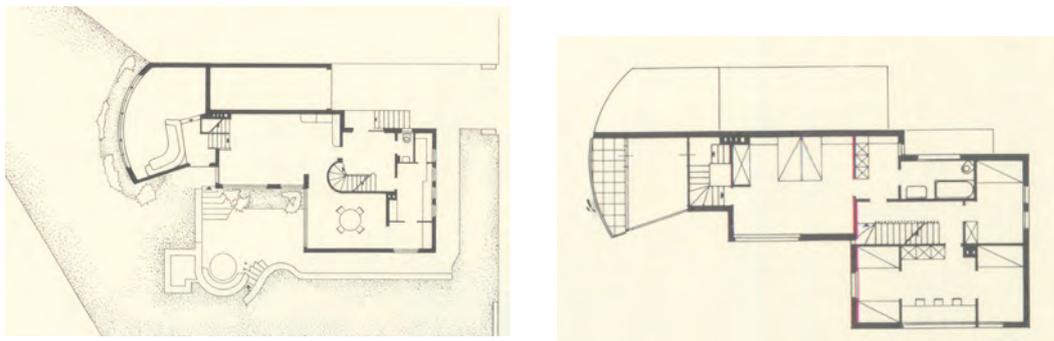


123. Hans Scharoun, *Casa Mattern*, 1932/34.

Hay en Kandinsky un ir y venir en el tiempo donde dameros o cuadrículas estrictas, inacabadas, deformadas, irregulares, que se yuxtaponen, que fluyen, cuadrículas que se diluyen, aparecen en sus cuadros en un proceso de investigación del devenir del cuadrado, sus asociaciones y sus transformaciones, en representación de distintas ideas, de “necesidades interiores” diversas, unas cuadrículas, siempre, en constante evolución.

Scharoun sabía de la utilización de tramas regulares en la conformación de viviendas, no en vano había participado, en 1932, en la exposición “La casa creciente” [122], donde era posible obtener viviendas de distinta superficie y con un determinado número de estancias mediante la agregación de módulos, eran alojamientos estándar pensados para solucionar un problema de habitación según unos criterios de salubridad y economía, pero, más tarde, el arquitecto trabaja en sus viviendas unifamiliares con una superposición de elementos en los que confluyen los condicionantes y presupuestos del programa doméstico al que debe ajustarse de acuerdo con el encargo del cliente, piezas regulares o irregulares derivadas de la necesidad de cada una de las estancias en las que se articula el conjunto globalmente. La forma resultante viene derivada de un proceso de aprehensión de las vivencias que serán llevadas a cabo en su interior, la geometría de Scharoun deviene orgánica pues la vida se desarrolla entre muros que la encierran, unos muros abiertos por múltiples huecos al exterior, para llenarla de luz y de color

En la *Casa Mattern* [123] cuadrados y rectángulos se yuxtaponen, el espacio de los niños se inserta en un cuadrado en cuyo interior otros dos recogen las zonas más privadas dedicadas al sueño, a continuación otro cuadrado recoge el pasillo y una parte del dormitorio de los padres

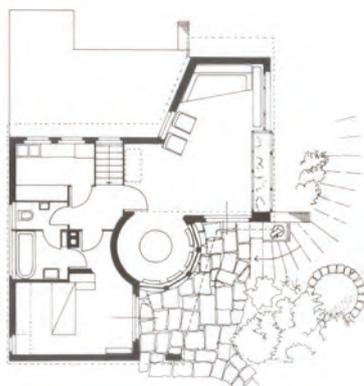
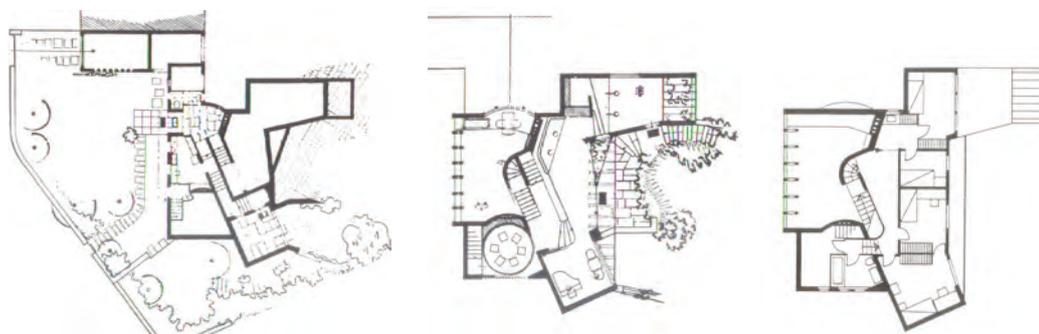


124 / 125. Hans Scharoun, *Casa Hoffmeyer*, 1935, plantas.

donde se sitúan los armarios, adyacente a él dos rectángulos, el espacio de estudio, hacia la derecha, y hacia abajo, el que comprende la zona que resta del dormitorio principal, el baño y el vestíbulo que, aisladamente, es otro cuadrado; los armarios de almacenamiento que separan el estudio de la cocina junto con el ámbito de ésta y el de la escalera de caracol que conduce a la planta sótano constituyen otro cuadrado, igual al que comprende el comedor, adosado al cual, y en un espacio sin divisiones, se encuentra la sala, otro cuadrado que se ve distorsionado por la pared curva que se ha mencionado en párrafos precedentes y que recoge con su formalización, una pequeña terraza exterior cubierta que extiende el comedor hacia el jardín.

En planta baja, la *Casa Hoffmeyer* [124] se estructura a partir de dos cuadrados yuxtapuestos, uno de ellos engloba el vestíbulo, un área de servicio con la cocina, despensa y aseo, el comedor y la escalera principal, el otro aparece distorsionado por el muro divisorio entre la vivienda, zona de estar, y el garaje adyacente al mismo, situado en un nivel inferior; a estos dos cuerpos se añade un elemento en forma de abanico que comprende la zona del salón en que se ubica el sofá, pieza imprescindible en las viviendas scharounianas, situado a un nivel inferior, mediante un juego de escaleras que permite ubicar, en un nivel intermedio, una zona de estancia con un balcón abierto al jardín, antes de continuar la subida hacia el dormitorio principal, en la planta primera [125] de la edificación, en la cual, el baño y las estancias de los hijos se resuelven alrededor de la escalera principal en una secuencia geométrica que se establece a partir de dos cuadrados centrales. La casa se traduce, de esta manera, en un juego de niveles en los que se desarrolla la vida con las diferentes posibilidades de acceso a las dependencias según el uso de éstas y con una fluidez de tránsito posible tanto en dirección vertical como horizontal.

En la *casa Pflaum* se observa, también, una yuxtaposición de cuadrados; la topografía del terreno sobre el que se asienta condiciona la disposición de los dos niveles que presenta, se efectúa la entrada por la planta semisótano donde aparecen, por un lado, estancias de servicio y, por otro, separadas por la escalera de acceso a la planta baja, un dormitorio y una sala; esta planta se configura a partir de un rectángulo que se yuxtapone con un cuadro que recoge las habitaciones de servicio; en planta baja [126], dos cuadrados yuxtapuestos engloban dormitorio, cocina, baño, aseo, el distribuidor y la escalera, mientras otro, de mayor tamaño, y con una esquina recortada, da origen al salón; este cuadrado, en su yuxtaposición con otro de igual dimensión da origen al rectángulo de la planta semisótano. El recorte que se efectúa en el salón posibilita el encaje del correspondiente sofá, que se inclina de forma que la persona

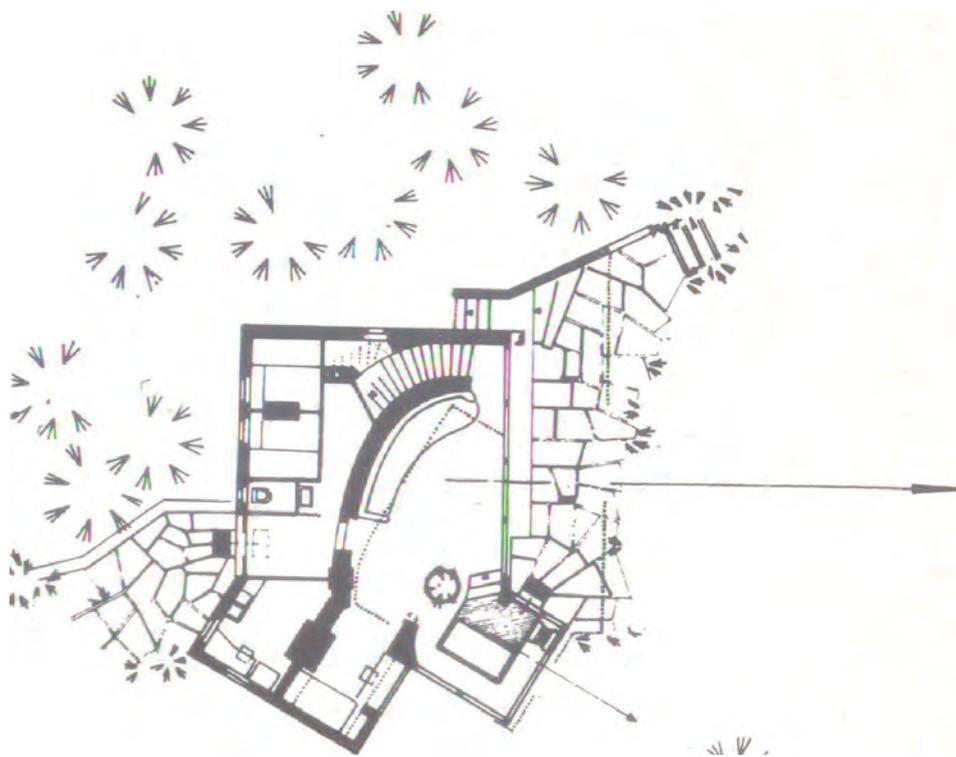
126. Hans Scharoun, *Casa Pflaum*, 1935, planta baja.127 / 128 / 129. Hans Scharoun, *Casa Moll*, 1936, plantas.

que se sienta en él tiene una visión panorámica sobre el jardín a través del gran ventanal en que se transforma toda esa fachada, que comprende, como parte de la misma, el jardín interior, otro de los elementos característicos de las viviendas de Scharoun. En esta vivienda aparece, también, otra pieza singular, el comedor que se encierra, real o virtualmente, según los casos, mediante muros circulares o curvos con amplios ventanales, la mayor parte de las veces, y singularmente en la *casa Pflaum*, hacia el jardín.

Si en la *casas Mattern, Hoffmeyer y Pflaum* las directrices de las figuras geométricas, a partir de las cuales se desarrollan, se mantienen rectas, no sucede lo mismo en la *casa Moll*, donde se parte de un cuadrado base y produciendo un giro se sitúan las escaleras, verdadero eje vertebrador del que surgen los diferentes niveles que acogen las distintas estancias. Como suele ser habitual en las viviendas de Scharoun, la planta semisótano [127] alberga toda una serie de dependencias de servicio. El edificio presenta dos entradas, el acceso a la vivienda propiamente dicha, y otra, más privada, a la que se le concede un menor énfasis, aunque situada en el mismo plano de fachada, que actúa como entrada de servicio pero que conecta, mediante unas escaleras secundarias, con el comedor, una pieza circular, tangente al núcleo de comunicaciones vertical principal [128], adyacente al cuadrado que constituye la sala de música, situada en la prolongación del eje de las escaleras principales a un nivel de cuatro escalones por debajo, y en el mismo plano en el que se desarrolla la estancia principal, con el sofá que queda recogido por la escalera y por la prolongación del muro que constituye el lado noreste del cuadrado base; el salón se prologa por ese lado en una pieza que remata con la cristalería inclinada del jardín interior.

En diagonal a la sala de música, sobre la cocina y el vestíbulo, se encuentra el estudio del pintor Oskar Moll, director de la Escuela de Breslau, una pieza con doble altura que mira hacia el noroeste a través de un ventanal que se inclina, en su parte superior, para captar la mejor luz natural posible. En la planta superior [129], las estancias de los dormitorios se ciñen a su funcionalidad abriéndose sobre el jardín a través de un balcón y una terraza que recorren la fachada sureste. El juego de espacios que se obtiene mediante el giro dado a la escalera y los distintos niveles que posibilitan los diferentes tramos de ésta permite una fluidez en la utilización de la vivienda que resulta una constante en los diseños de Scharoun.

En la *casa Möller* [130], el esquema parte, también, de un cuadrado, pero aquí son dos de sus vértices los que desaparecen con la inserción de otros cuadrados, dos, que se sitúan contiguos, una de las estancias está dedicada a la cocina, a la derecha del vestíbulo de acceso a la vivienda y la otra es un pequeño estudio al que se entra a través del salón comedor, espacio principal de la vivienda que se abre sobre el paisaje mediante una vidriera que ocupa todo el frente de la edificación, incluyendo el otro cuadrado que se adelanta sobre ella y donde se encuentra el comedor. En esta planta baja también se disponen dos pequeños dormitorios y un baño situados sobre la fachada de entrada a la vivienda. La escalera trepa por detrás del tabique, que protege la parte posterior de sofá, en una amable curva, y desemboca en una planta que se crea por la inclinada pendiente de la cubierta, un espacio prácticamente diáfano que se abre sobre el estar inferior y en el que sólo se privatizan otra celda dormitorio y el baño, situados cada uno en un extremo, el dormitorio ocupando el cuadrado situado sobre el estudio de la planta inferior.



130. Hans Scharoun, *Casa Möller*, 1937, planta baja.

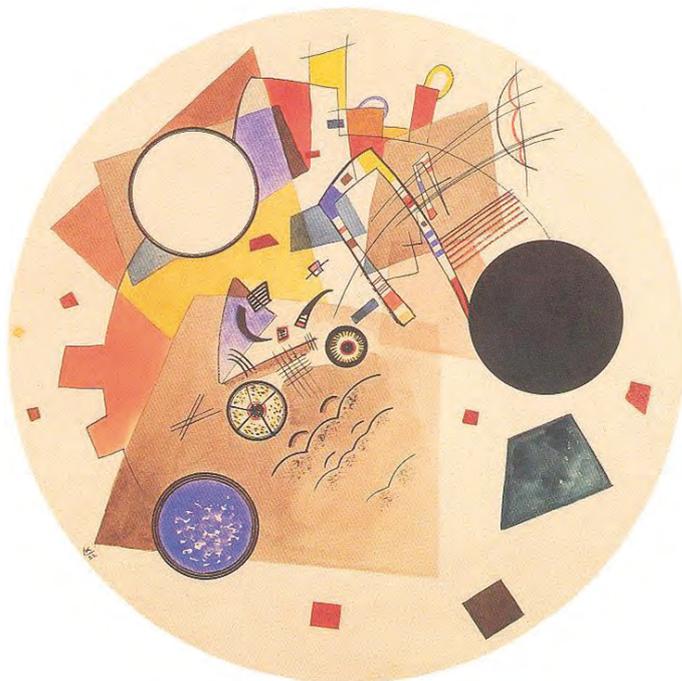
La geometría base es fácilmente apreciable en estas viviendas, donde predomina el cuadrado, aunque sufra las deformaciones pertinentes y se gire en aras de plegarse a la vida o en la búsqueda de las vistas exteriores. Scharoun subordina la geometría a las necesidades vivenciales, de la misma manera que lo hace Kandinsky a la “necesidad interior” que pretende reflejar en el cuadro, ambos priorizan el “impulso vital”. Las formas se subordinan a una composición total, “el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida”<sup>28</sup>. Cuando el pintor recrea toda una serie de tramas, dameros, irregulares lo que está haciendo es mantener la atención del observador, la variedad de cada una de las piezas que las conforman genera la idea de movimiento, de cambio constante, de la misma manera que Scharoun no se atiene a una forma determinada, rompe el cuadrado con la introducción de otros en sus vértices, gira estos, genera formas curvas en su interior, establece, también, un movimiento continuo en sus viviendas.

Scharoun consigue que sus viviendas unifamiliares sean lugar de recogimiento, de protección; en su interior, la curva, la pared que recoge el sofá, remite a ese mundo; las pequeñas células en las que inserta la cama y una pequeña mesilla producen el mismo efecto, mientras que la disposición fluida de otros espacios y las aberturas, estratégicamente colocadas, y los grandes ventanales miran al mundo exterior, a la comunión con la naturaleza; el hombre busca protección, intimidad, en el interior de su morada pero no es ajeno a su entorno, a la comunidad a la que pertenece.

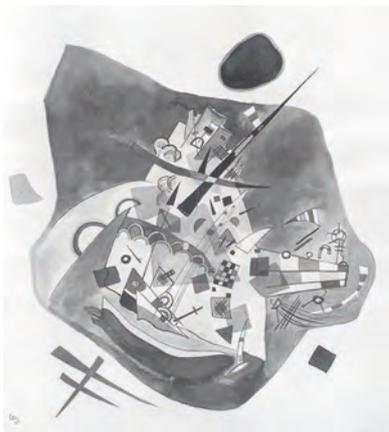
En diciembre de 1922 Kandinsky realiza varias acuarelas en las que los cuadrados juegan un papel fundamental, en *Heller Kreis (Círculo claro)* [131], título que hace referencia a la formalización exterior de la obra y donde tres círculos se sitúan en los vértices, virtuales, de un triángulo casi equilátero pero donde los cuadrados se yuxtaponen, cuadrados irregulares y cuadrados regulares que giran alrededor del conjunto de la composición central. Un gran cuadrado irregular, en tono marrón, ocupa el centro en *Entwurf zu “Auf weiss II” (Estudio para “En el blanco II”)*, otro amarillo intersecciona con él, integrando formas en blanco con puntos rojos, de esta manera, el vértice del cuadrado principal se abre y se expande igual que sucede en los proyectos de Scharoun; en el vértice adyacente dos cuadrículas parecen querer entrar en competencia no atreviéndose a unirse como lo hacen las estancias del estudio y la cocina en la casa Möller. En *Grauer Fleck (Mancha gris)* [132], los cuadrados juegan dentro del ámbito de la mancha asociándose, estableciendo contacto entre sus lados o fundiéndose en sus vértices, alguno, impelido desde dentro, abandona el ámbito, solitario, buscando nuevos horizontes. El motivo del cuadrado vuelve a aparecer en *Graues Viereck (Cuadrado gris)* (1923), donde una línea marca la diagonal y el cuadrado rayado sigue la dirección establecida. Cuadrados regulares pueblan *Beginn (Comienzo)* (1928) [133], estableciendo un contacto más o menos estrecho entre sus vértices, combinándose con rectángulos y conviviendo pacíficamente con los dos círculos y los otros dos pares de formas indefinidas que completan el conjunto de la composición.

---

28 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991, p. 67.



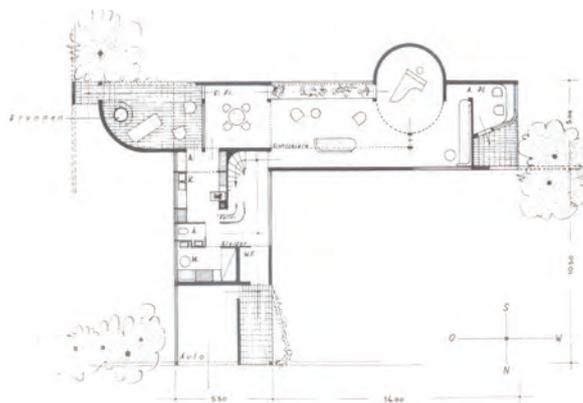
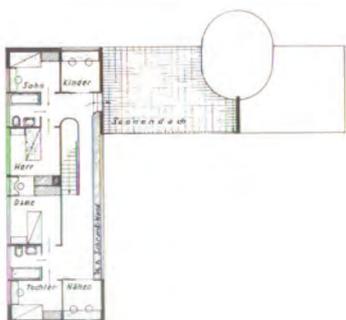
131. Wassily Kandinsky, *Círculo claro*, 1922.



132. Wassily Kandinsky, *Mancha gris*, 1922.



133. Wassily Kandinsky, *Comienzo*, 1928.



134 /135. Hans Scharoun, *Vivienda unifamiliar "Weite"*, 1928, plantas.

El cuadrado también es la base de la propuesta que realiza Scharoun para el concurso de vivienda unifamiliar bajo el lema “Weite”, la planta se desarrolla según un esquema en L, cuerpos que quedan reducidos a uno, rectangular en la planta primera [134] en la que se sitúan los dormitorios, baños y estudios, según un esquema simétrico, quebrado, solamente, por la escalera; la relación de los lados de este rectángulo es de 1 a 3 y, en su interior, se juxtaponen cuadrados y rectángulos en la conformación de las diferentes estancias.

En planta baja [135], garaje y porche de acceso conviven paralelamente; ya en el interior de la vivienda, el vestíbulo y la habitación de servicio forman un rectángulo que actúa como transición antes del cuadrado conformado por el distribuidor, la escalera, un pequeño aseo y la cocina, que da paso al comedor, otro cuadrado de menor dimensión que sirve de filtro entre el salón y una terraza cubierta en conexión directa con la cocina y que se estructura a partir de un cuadrado igual al del comedor y una extensión que queda recogida por una pared curva, finalizando en un pequeño cuadrado, lugar de tránsito entre la zona norte y sur del jardín por el lindero oeste. El salón es un cuerpo rectangular que se abre al sur mediante una vidriera que acoge el jardín interior; la pared del fondo aloja el recurrente sofá de todas las viviendas de Scharoun, quedando uno de sus extremos libre para posibilitar el acceso a un pequeño estudio con una pequeña terraza exterior cubierta.

La pieza del salón se singulariza con la aparición de un cuerpo semicircular que sobresale de la fachada y en el que se sitúa el piano; este ámbito recoge el lateral del jardín interior y continúa, virtualmente, con otro semicírculo, que queda claramente delimitado en el techo con una diferencia de nivel y que permite alojar una cortina que posibilita una envolvente completa del recinto. Aunque la figura es oval, la remisión al círculo es evidente, el óvalo como “círculo uniformemente comprimido”<sup>29</sup>, círculo que concentra, que capta la energía del ambiente y la sublima a través de la música.

Círculo y cuadrados de nuevo reunidos; el círculo se impone en *Une fête intime (Una fiesta íntima)* (1942) [136], un círculo como lente de aumento en el que se ven miles de células vivas atrapadas por el microscopio y, en el centro, un minúsculo círculo rojo, punto germen de toda vida, punto que condensa las tensiones que luego se liberarán en todas direcciones; el gran círculo se ve potenciado por un halo azul claro a su alrededor que destaca en el verde azulado del fondo del cuadro; triángulos y rectángulos juegan alimentados por la energía del gran sol, equilibran un balancín, arrastran tras de sí una estela o quedan suspendidos en el aire en espera de una fuerza, invocada por el grupo de pequeñas pinceladas, situadas arriba a la derecha, que indica un movimiento rotatorio, que los impulse más allá del lienzo.

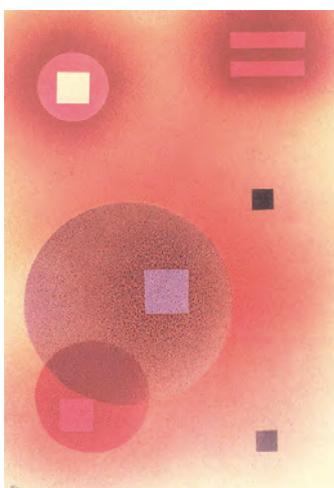
Círculos y cuadrados puros que se mantienen suspendidos en *Lastend (Opresivo)* (1928) [137], donde los primeros encierran a los segundos, que se resisten, y dos de ellos han conseguido seguir siendo independientes, aunque vigilados, en las alturas, por la repetición de los rectángulos. *Quadrat im Kreis (Cuadrado en el círculo)* [138] repite el motivo, pero el

---

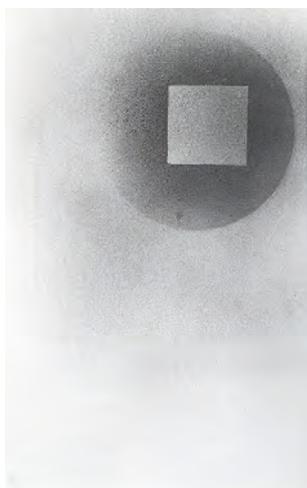
29 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores S.A / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 159.



136. Wassily Kandinsky, *Una fiesta íntima*, 1942.



137. Wassily Kandinsky, *Opresivo*, 1928.



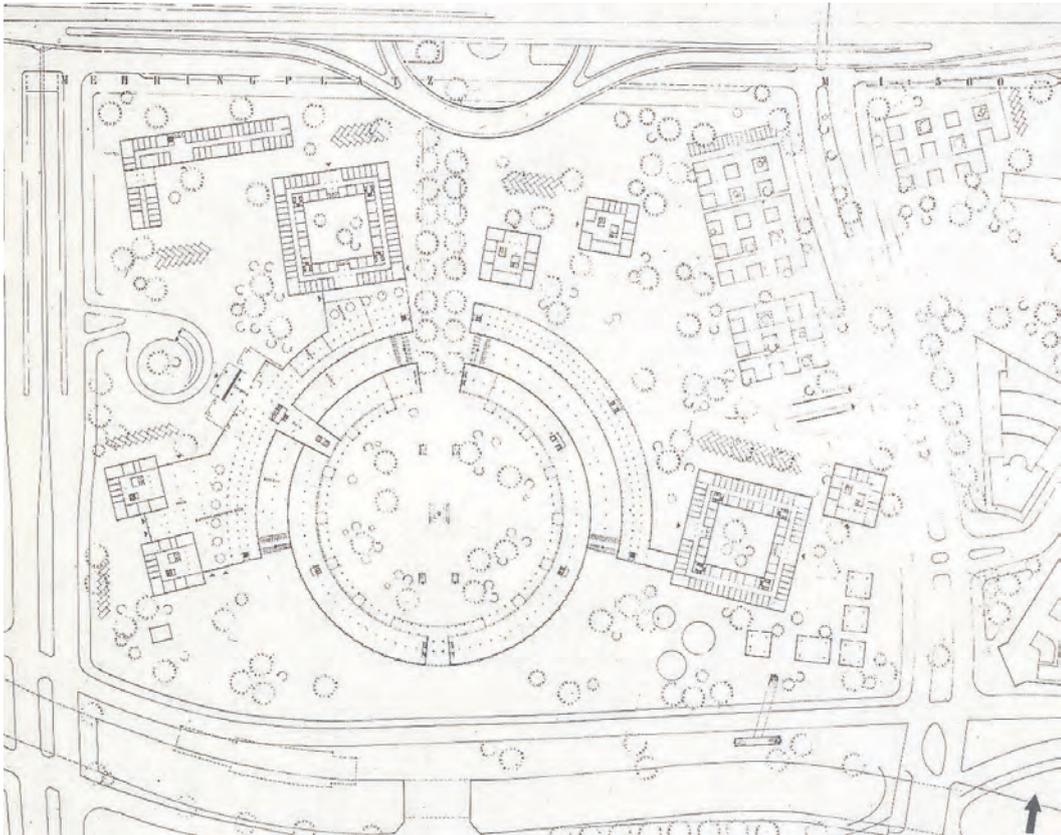
138. Wassily Kandinsky, *Cuadrado en el círculo*, 1928.



139. Wassily Kandinsky, *Ardor moderado*, 1928.

cuadrado conduce al círculo hacia arriba, o quizás es el círculo el que, pese al peso del cuadro, consigue arrastrarlo dentro de sí, incógnita envuelta en el sueño en la nebulosa que rodea la imagen. El círculo se rompe, llora y libera al cuadrado en *Gedämpfte glut (Ardor moderado)* (1928) [139]. Tres cuadros de profundo lirismo, para ver y escuchar sus notas.

Círculos y cuadrados se dan la mano en la solución que plantea Scharoun para la *Mehringplatz* [140], el uso del círculo parecía claro, la historia servía de referente, pero, a partir de él, elemento construido, el arquitecto desarrolla un espacio verde donde los cuadrados se unen al primero por vínculos más o menos grandes hasta desaparecer, una especie de fuerza centrípeta, que aparecerá también en algunos de sus edificios, aparta de sí otras edificaciones estableciendo una secuencia de volúmenes dispersos sobre el territorio; juego de formas sobre el plano, de la urbanización.



140. Hans Scharoun, *Mehringplatz*, Berlín-Kreuzberg, concurso de proyectos, planta, 1962.



### II.3 Las partes y el todo. Atracciones y dispersiones en una arquitectura unitaria

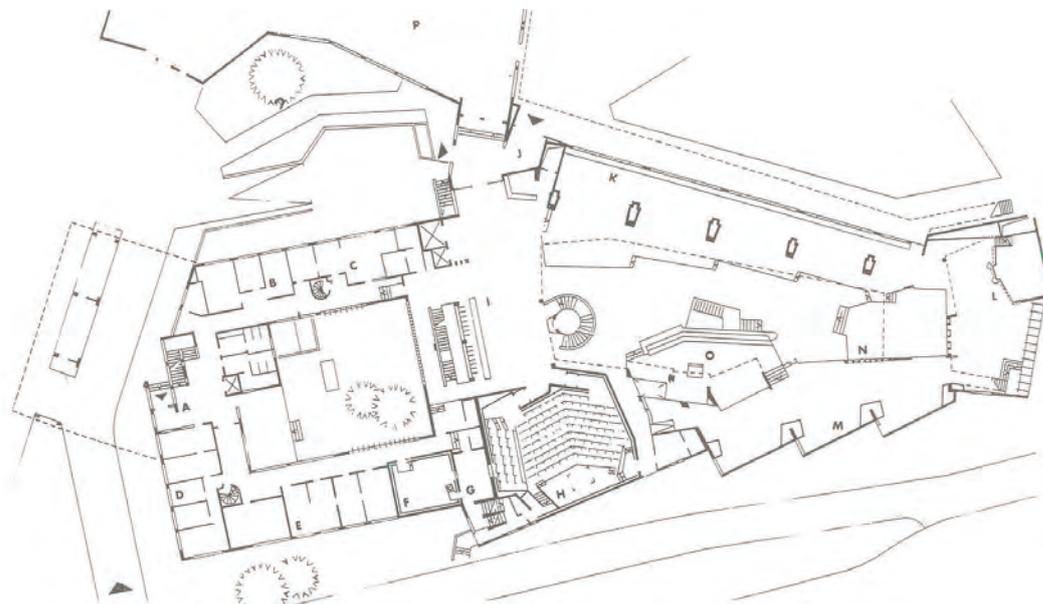
Ada Francesca Marciano dice en relación al edificio del *Instituto de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales*: “Oficinas, sala de exposición, archivos y biblioteca, espacios para seminarios y jardines colgantes encuentran su razón de ser en un recipiente formado por tantos episodios geométricos, reunificados en un perímetro agudo, como siempre, la investigación y la atención del detalle formal”<sup>1</sup>. Esta idea de recipiente, de edificio con múltiple contenido, compuesto en su interior de multitud de espacios, cada uno de los cuales cumple una misión específica, se da en varias de las obras de Scharoun, de la misma forma que en los cuadros de Kandinsky aparecen múltiples secuencias que, reunidas, conforman el cuadro en su conjunto creando una unidad formal, el mismo artista decía que “una relación cualquiera debe unir entre sí a los objetos o a las partes del objeto. Este puede ser ostensiblemente armonioso u ostensiblemente inarmonioso. El artista puede establecer un ritmo esquematizado o disimulado”<sup>2</sup>.

Aunque edificio único, en el *Instituto de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales* [01, 02] Scharoun establece una clara diferenciación entre los dos usos, adjudicándoles, incluso, formas geométricas bien distintas; en el área del Instituto priman los espacios cuadrangulares, desarrollado a partir de un patio interior rectangular en una de cuyas esquinas se sitúan el ascensor y los aseos, generando dos zonas diferenciadas en ese espacio exterior acotado, que incluso, para una mayor diferenciación, están a distinta cota, el más bajo es un cuadrado con vegetación, se accede al patio en la cota más alta. Las comunicaciones horizontales rodean este patio dando acceso a las distintas dependencias. El vestíbulo de entrada al *Instituto*, desde el exterior, se encuentra en uno de los vértices del cuadrado, que desaparece, para convertirse en un porche rectangular girado respecto a la directriz cuadrangular y sobre el que, en la primera planta, se desarrolla la biblioteca. Dos escaleras circulares situadas en los pasillos, una en mitad del ala este y otra en la esquina suroeste, sirven de contrapunto al esquema compositivo de rectas verticales y horizontales.

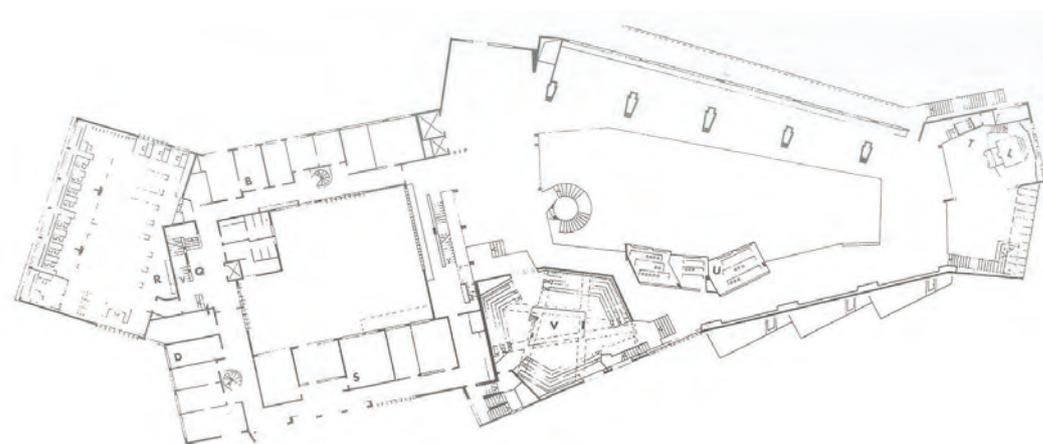
El área del *Museo de Instrumentos Musicales* se estructura de forma totalmente diferente, los espacios cerrados claramente diferenciados se convierten aquí en uno amplio, con posibilidad de abarcarlo con una mirada envolvente, situándose el “foyer”, área que aúna las dos áreas del edificio, hacia el sur el Instituto, hacia el norte el Museo. Este “foyer” se singulariza con dos elementos contrapuestos en forma, que no en uso, las escaleras, una lineal, sirviendo de frontera entre el ámbito del *Museo* y del *Instituto* y otra circular, nexo de unión entre la gran sala de exposiciones de los instrumentos de la planta baja y la galería que se abre sobre ella en planta primera. La sala de exposición, con una forma que remite al triángulo, aunque un

1 Ada Francesca Marcianò, Hans Scharoun 1893-1972, Officina Edizioni, Roma 1992, p.138. En el original: “Uffici, sale espositive, archivi e bibliotea, spazi per seminari e giardino pensile trovano così ragione d'essere in un invaso formato da tanti episodi geometrici, riunificati in un perimetro aguzzo che respinge, come al solito, la ricerca e la cura del dettaglio formale”.

2 Wassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, pp. 11-34.



01. Hans Scharoun, *Instituto de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales*, planta baja, 1969/84.



02. Hans Scharoun, *Instituto de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales*, planta primera, 1969/84.

triángulo que se ve interrumpido en su vértice por una pieza rematada por una gran cristalera inclinada que recoge sus distintos niveles, mientras que su lado oeste se quiebra creando pequeñas estancias, abiertas a la gran sala, pero que dan sensación de mayor recogimiento.

El “foyer”, situado en un lugar central, es el espacio en el que confluyen distintas circulaciones, dos entradas desde el exterior y una desde el vestíbulo de la Filarmónica, el recorrido alrededor del patio interior del Instituto, el acceso a una sala de lectura y el espacio dedicado a conciertos de jazz y folk situado sobre ella, estancias que se recogen sobre ellas mismas en su formalización, entre pentagonal y hexagonal, debido al tenue giro de algunos de sus paramentos. El “foyer” es, pues, el verdadero corazón del edificio, por donde pasa toda la savia que fluye por sus estancias; un edificio donde hay lugar para el estudio y la reflexión, *Instituto de Investigación*, y para el paseo, el conocimiento, el descanso, el disfrute, *Museo de los Instrumentos*, y donde el autor, el arquitecto, ha querido dejar plasmada esta dualidad incluso en las formas a partir de las que se ha configurado.

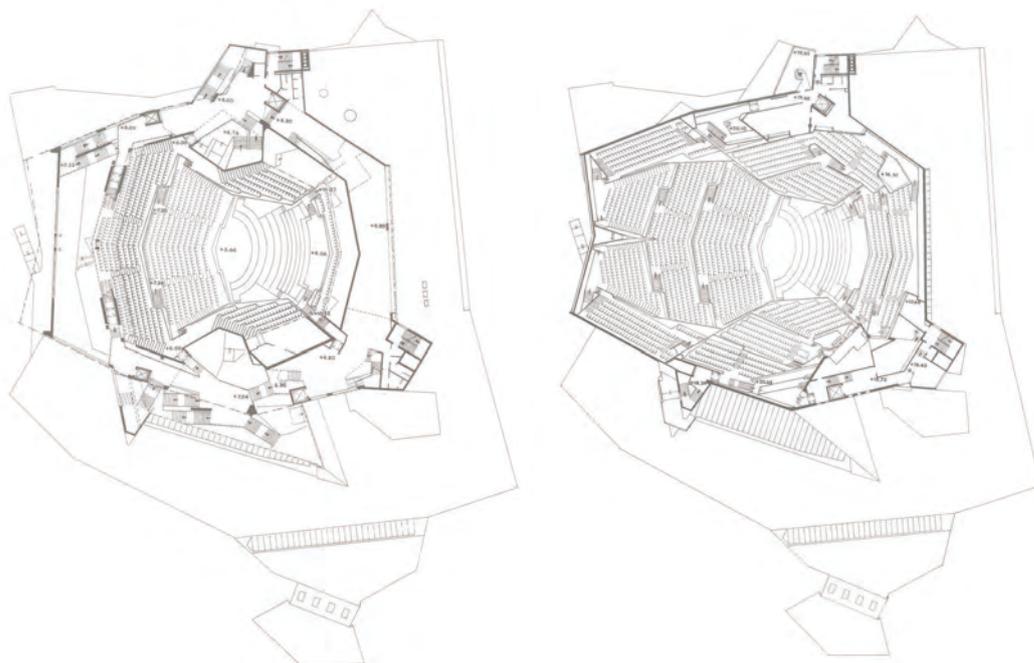
### II.3.1 Una fuerza centrípeta

Cuadrado, triángulo, hexágono, pentágono, círculo, formas que se combinan en una composición íntimamente ligada a la *Sala de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín* [03, 04], una sala generada a partir de una fuerza, una fuerza centrípeta que ejerce este espacio sobre el resto de las estancias que la acompañan, una sala cuya formalización en planta es el resultado de la yuxtaposición de tres pentágonos que giran unos respecto a otros; el pentágono, figura geométrica donde se puede inscribir la silueta del ser humano, donde se aúnan la tierra, el agua y el fuego; la sala de conciertos, donde se aúnan la música y los oyentes en un espacio que los invita a formar un todo, ladera de “viñedos” donde disfrutar el goce de los sonidos. Una sala que, apreciada en su composición global, desde la cota más elevada, presenta un eje de simetría en lo que se refiere a la disposición de las butacas, sólo las piezas auxiliares distorsionan esta simetría en el global de la planta.

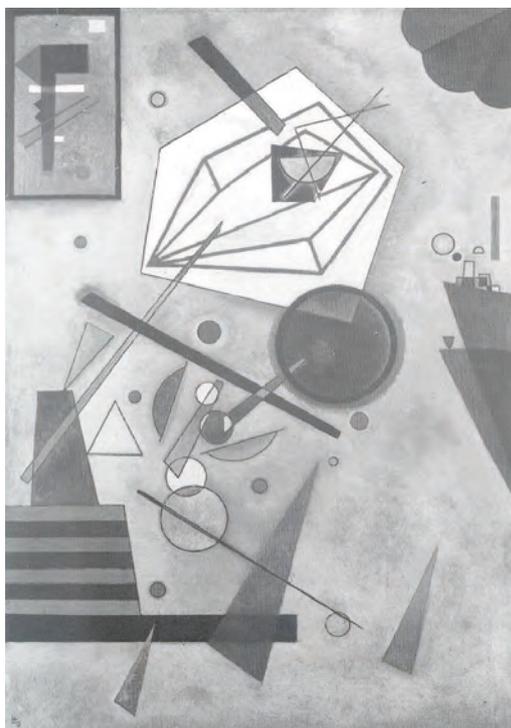
Para König se trataba de una obra que estaba en la mente de Scharoun desde sus inicios profesionales, reflejada en sus múltiples acuarelas visionarias, un edificio cuya “solución «central» para la sala de conciertos, que podría parecer simétrica, está en realidad animada tanto por el enfoque elíptico, como por importantes variaciones volumétricas”, un edificio cuyo “exterior es deliberadamente «no compuesto», [...], porque ésta es una obra abierta por excelencia, y el espectador está llamado a integrarla”<sup>3</sup>. König recogía de esta manera las ideas de Scharoun de considerar el edificio a partir del modo de utilización por parte de sus usuarios, considerando a éstos parte esencial de la arquitectura.

También el pentágono aparecerá en la obra de Kandinsky, en *Weisses Fünfeck (Pentágono blanco)*, pintado en 1924 [05], es, claramente, el motivo principal, el que atrae la mirada; también aquí tres pentágonos, a cual más irregular, se encajan uno dentro de otro queriendo

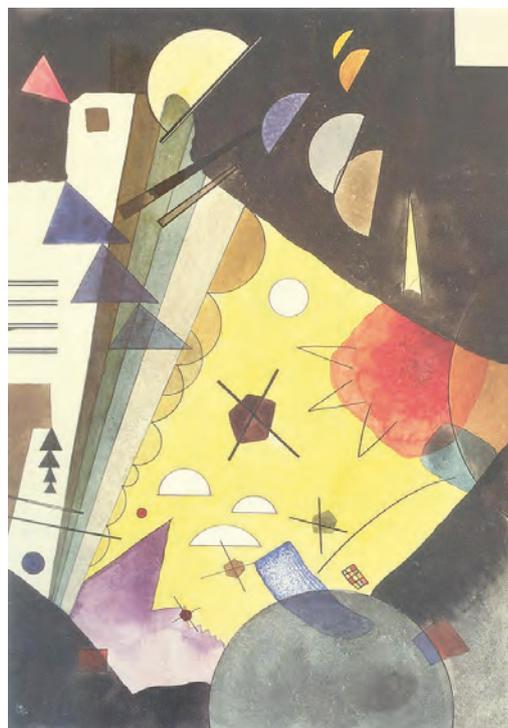
3 Giovanni Klaus König, “La Philharmonie di Berlino”, *L'architettura-cronache e storia*, nº 105, luglio 1964, p. 169.



03 / 04. Hans Scharoun, *Sala de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín*, 1957/63.



05. Wassily Kandinsky, *Pentágono blanco*, 1924.



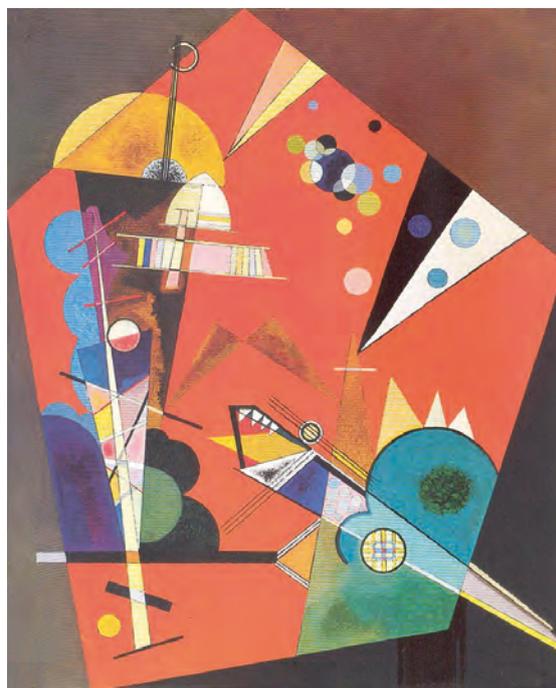
06. Wassily Kandinsky, *Tensión hacia lo alto*, 1924.

formar los dos centrales un cuerpo geométrico irregular, estableciendo un volumen que emerge de la planidad del cuadro. En noviembre de ese mismo año, 1924, pinta *Spannung nach oben* (*Tensión hacia lo alto*) [06] y *Strich zentraler* (*Línea central*), [07] en ambos la presencia del pentágono adquiere gran importancia, en el segundo se trata de una figura plana irregular, de lados con diferentes longitudes, que ocupa el centro de la imagen y a la que acometen varias líneas que se van estrechando según se acercan al mismo; dentro del pentágono discurre el motivo sobre el que el artista hace incidencia, la línea central, una línea negra que serpentea disminuyendo de grosor paulatinamente, mientras el círculo trata de escaparse, de ascender en la dirección fijada por el triángulo. En *Tensión hacia lo alto* cuatro pentágonos flotan en un cielo amarillo, son como puntos que se van agrandando según se elevan, aunque el artista trata de anclarlos disponiendo unas aspas sobre ellos.

Kandinsky hace mención de la “superficie pentagonal”<sup>4</sup> al establecer la diferencia entre el salto del bailarín en la danza clásica, vinculado a la línea vertical, y en la danza moderna, con cinco puntas, los vértices del pentágono, la cabeza, las manos y los pies, un movimiento expansivo frente a uno concentrado. Aunque no habla de un pentágono regular, se debe recordar la importancia de éste en la geometría pitagórica y su relación con la proporción aurea. Kandinsky no se ciñe a formas regulares sino que, como en todos sus cuadros, el “impulso interior” establecerá la forma exterior.

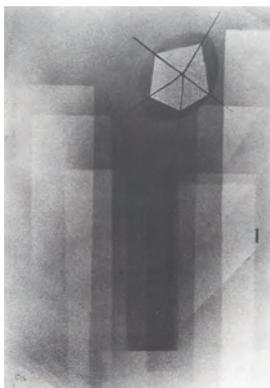


07. Wassily Kandinsky, *Línea central*, 1924.

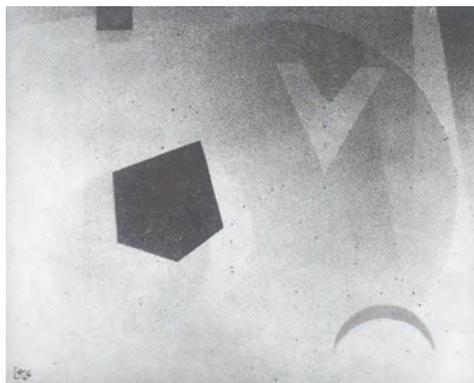


08. Wassily Kandinsky, *Tensión en rojo*, 1926.

4 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 43.



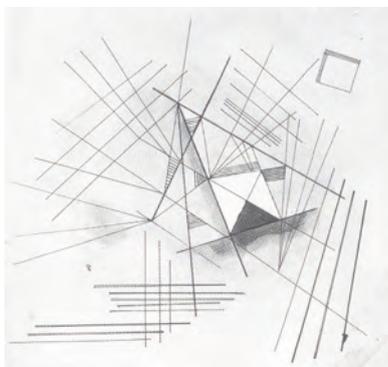
09. Wassily Kandinsky, *Hacia dentro*, 1928.



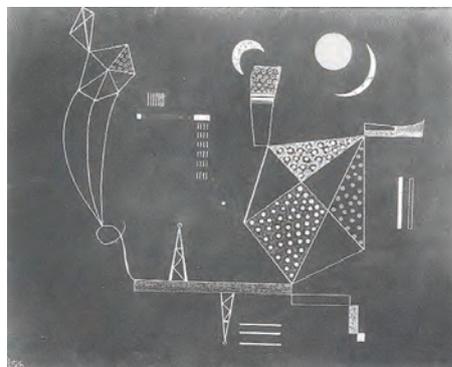
10. Wassily Kandinsky, *Comienza*, 1928.



11. Wassily Kandinsky, *Discurso frío*, 1929.



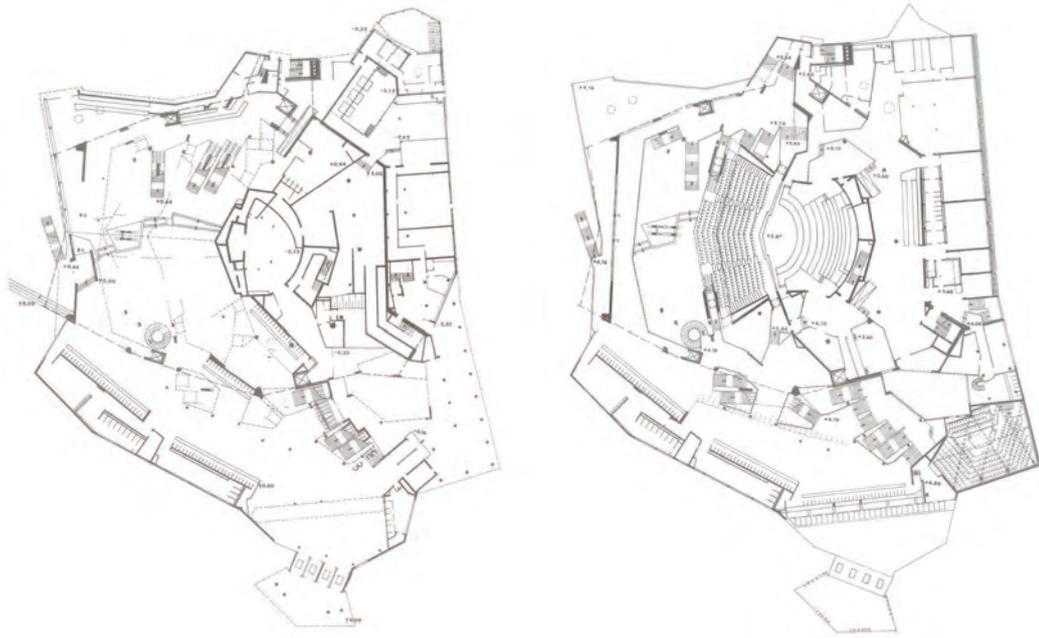
12. Wassily Kandinsky, *Sin título*, acuarela, 1930.



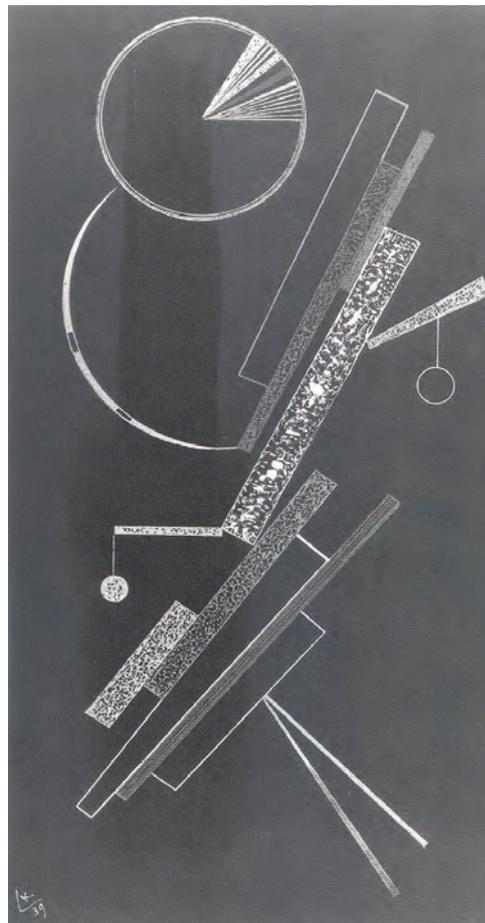
13. Wassily Kandinsky, *El pequeño punto*, 1939.

El elemento pentagonal aparecerá en otras obras posteriores de Kandinsky, como en *Spannung in rot (Tensión en rojo)* (1926) [08], donde un pentágono irregular de color rojo engloba el conjunto de la composición dejando escapar, solamente, un arco de circunferencia, el final de una horizontal, que pasa en ese momento del negro al gris, y la punta de una línea en forma de flecha; en *Hinein (Hacia dentro)* [09] y en *Fängt an (Comienza)* [10], ambas de 1928, son los elementos significativos de la composición, aunque totalmente diferentes uno de otro, en el primer caso las diagonales se significan superando los vértices, en el segundo se trata de un pentágono casi regular que avanza hacia arriba a la derecha en pos de la forma de flecha que dirige la mirada hacia abajo, y en *Kühle Rede (Discurso frío)* (1929) [11] pentágono y hexágono se disputan la primacía en la parte superior de la imagen. Las figuras pentagonales se conforman a partir de la confluencia de diversas líneas en una acuarela sin título [12] de 1930 y de superficies punteadas en *Le petit point (El pequeño punto)* [13], gouache de 1939.

Atraídos por una fuerza irresistible, los espectadores recorren el vestíbulo de la Filarmónica y van en pos de las escaleras [14, 15] que les conducirán a la sala, unas escaleras que constituyen un verdadero ramillete, que se arremolinan, se diversifican a izquierda y derecha del núcleo central compitiendo por llevar en volandas, en procesión, al oyente seducido por el placer de lo devenir. También Kandinsky ofrece una visión de variación, de apresuramiento, de arremoline, en su gouache *Les appuis (Los apoyos)* (1939) [16], aunque aquí los elementos necesitan puntos de apoyo mientras que las escaleras de Scharoun están firmemente asentadas.



14 / 15. Hans Scharoun, *Sala de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín*, 1957/63.



16. Wassily Kandinsky, *Los apoyos*, gouache, 1939.

El hexágono será la figura a partir de la cual se genere otro de los edificios que llegan a formar un todo único con el de la Filarmónica, el de la *Sala de Música de Cámara* que, aunque obra de Wisniewski, tiene su origen en los bocetos de Scharoun [17], en los que el punto central concentra toda la energía de la que surge la forma final, aunque ésta se disgregue en sus bordes, se pliegue a las necesidades de ciertos usos.

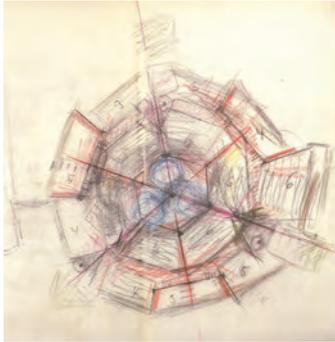
Una fuerza centrípeta que genera espacios y que atrae a otros hacia ellos aparece también en obras de Kandinsky donde el núcleo absorbe la fuerza y los elementos convergen hacia el centro, como se puede observar en *Schachbrett (Tablero de ajedrez)* (1921) [18], en *Weisses Oval (Óvalo blanco)* (1921) [19] o en *Triübung (Opacidad)* [20] (1927), en el segundo y tercero como motivo principal y en el primero como una secuencia de la composición aparece una mancha oblonga, el núcleo, rodeado de otras que lo enmarcan, hacia el cual convergen las líneas trazadas alrededor, líneas que disminuyen de grosor hacia ese centro, llegando a ser totalmente puntiagudas en el primer caso.

En el proyecto de la *Sala de Conciertos* para *Pforzheim* [21, 22], Scharoun realiza un edificio donde el escenario constituye el punto focal de toda la composición, un escenario prácticamente circular abrazado por las filas de butacas, cuyo número se puede aumentar con un espacio en forma de herradura cuyo eje se alinea, prácticamente, con el centro del escenario. Otra pequeña sala, totalmente ajena a las anteriores, genera otro punto de atención en la estructura compositiva del edificio. Formas curvas y rectas establecen aquí el equilibrio en una secuencia de espacios dedicados a la música, concentrados en sí mismos, pero abiertos hacia el exterior a través de otros que los envuelven y los hacen permeables al lugar en que se ubica el edificio; un edificio que constituye un relato con varios episodios.

Si en Pforzheim es la curva la que predomina en la composición, en el proyecto para el *Teatro de Zurich* [23, 24] la línea es el elemento configurador de un volumen que surge a partir de una sala que, en conjunción con el escenario, se formaliza en una pieza hexagonal, conjunción de dos pentágonos, el de la sala y el del escenario, en cuyos vértices se colocan las escaleras, sobresaliendo dos de ellos por concentrar el grueso de espectadores que pueden acceder a la sala, verdadero núcleo de toda la edificación, fuerza centrípeta que mantiene unido el conjunto. Un conjunto en el que aparecen elementos significativos que se interrelacionan con la sala principal a través de espacios intermedios de geometría variable. Pequeñas estancias de servicio se estructuran en torno a un patio interior y, un pequeño auditorio, con un escenario romboidal, establece su conexión con el núcleo a través de un brazo que culmina en una escalera. Las escaleras principales, que conducen del vestíbulo a la sala, se coordinan de forma pareada para ir desembocando en los diferentes niveles. También aquí el conjunto aparece como una secuencia de múltiples acontecimientos.

El exterior del edificio, en sus variados paños, se presenta como una piedra preciosa con sus caras facetadas, recuerdo de aquellos edificios de la etapa expresionista scharouniana, pero aquí se ha perdido la simetría, los cuerpos se yuxtaponen, ya no se trata de maclas regulares sino que cada uno responde a su función interior, cuerpo geométrico pero orgánico, con miembros diferenciados pero prestos a acompasar su actividad a los latidos de su centro, de su corazón, la gran sala

Teatros, teatros de comedia, teatros de la ópera, salas de recitales, salas de conciertos, todos ellos son buena muestra de la diversidad de composiciones, de generación de espacios, que consigue Hans Scharoun a partir de un elemento singular y fundamental en todos ellos, la sala. Son edificios que el arquitecto considera englobados en un determinado uso, “edificios para la Comunidad”.



17. Hans Scharoun, *Boceto para la Sala de Música de Cámara*, 1968.



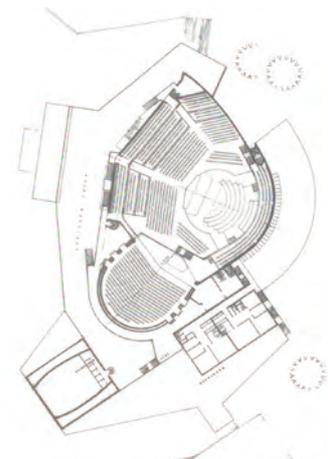
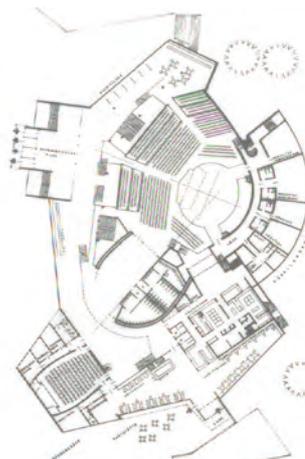
18. Wassily Kandinsky, *Tablero de ajedrez*, 1921.



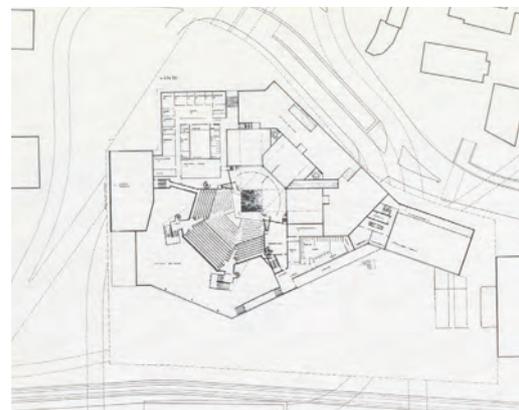
19. Wassily Kandinsky, *Óvalo blanco*, 1921.



20. Wassily Kandinsky, *Opacidad*, 1927.



21 /22. Hans Scharoun, *Sala de Conciertos en Pforzheim*, 1963.

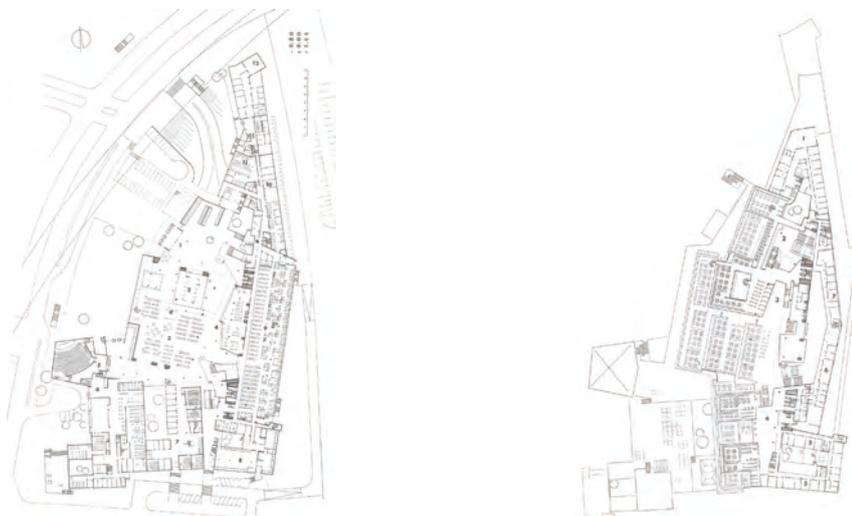


23 /24. Hans Scharou, *Teatro de la Comedia, Zurich*, 1964.

### II.3.2 Cuerpos que se expanden

Uno de estos edificios para la “Comunidad”, y uno de los más complejos de Scharoun, es la *Biblioteca Nacional* en Berlín - Tiergarten [25, 26], tanto por su uso como por sus dimensiones. Una especie de espina dorsal, que se quiebra, se construye con la secuencia de dependencias situadas hacia el este; recorriéndola de norte a sur se encuentran, en primer lugar, las dependencias del Instituto de la biblioteca de las computadoras que, todas ellas, englobadas, conforman un trapecio en cuya esquina, un espacio, en planta baja, cuadrado, se gira conformando la primera irregularidad de la fachada. A continuación, hacia el este, una secuencia lineal acoge las estancias dedicadas a adquisiciones y, hacia el oeste, una cuña triangular engloba, en planta baja, las dependencias postales, en el siguiente nivel, aseos y otros espacios de servicio, más arriba, las salas de lectura de revistas y la administración general, cuya secuencia lineal, en la fachada este, recoge el departamento de documentación hasta el quiebro de este plano, singularizado por la ubicación de una escalera que actúa como punto de inflexión. Tras el quiebro se desarrollan, en las plantas superiores, las dependencias dedicadas a las publicaciones especiales y al intercambio internacional de publicaciones.

La esquina sureste del edificio se remata con una pieza, sensiblemente cuadra, cuyo nexo de conexión con el resto se singulariza, también aquí, con la colocación de una escalera que sobresale del plano de fachada recogiendo las distintas inclinaciones. Esta pieza, constituida por una serie de espacios, se abre para conformar un patio interior ajardinado en planta baja y con una secuencia de terrazas que permiten una iluminación adecuada de las dependencias dedicadas a encuadernación y a departamentos especiales. En planta baja, la continuación lineal hacia el norte de esta pieza la constituye una gran sala rectangular, el gran espacio para la catalogación y, sobre ella, el “foyer”, donde se recogen las escalinatas que parten del vestíbulo inferior y que enlazan con la secuencia que, partiendo de este nivel, distribuyen a los usuarios a sus lugares de lectura en la gran sala, organizada en una serie de plataformas a distintas cotas, con diferentes ámbitos de intimidad, a lo largo de una fachada oeste que se quiebra, se retranquea, pero manteniendo siempre como constante la visualización tanto del interior como del exterior.



25 / 26. Hans Scharoun, *Biblioteca Nacional*, Berlín-Tiergarten, 1966/78.

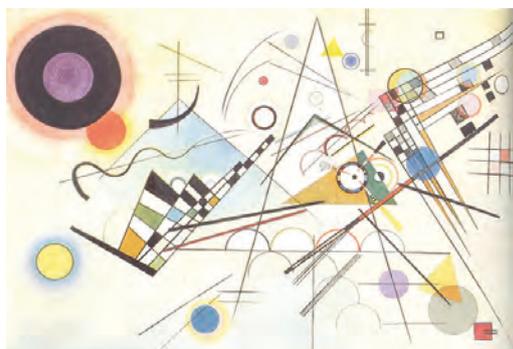
El núcleo central del edificio está constituido por una pieza que recoge los espacios de libre utilización por los usuarios, un espacio abierto hacia el norte, al oeste y al sur y, por un tramo del foyer del nivel +4,00, al este, de infinidad de lados, resultado de sus quiebros y giros pero con un acercamiento a un polígono irregular de seis lados; una pieza irregular donde escaleras lineales y circulares permiten una comunicación fluida desde la cota  $\pm 0,00$ , de la entrada al edificio, hasta la +13,28 recorriendo exposición de libros, salas de lectura general, de periódicos, de revistas o de libros especializados.

Las dependencias del Instituto Iberoamericano se desarrollan en el suroeste, retículas de espacios más o menos amplios, más o menos regulares, según las necesidades de uso, que se estructuran alrededor de patios interiores dando la posibilidad de iluminación y ventilación natural en el mayor número de estancias posibles.

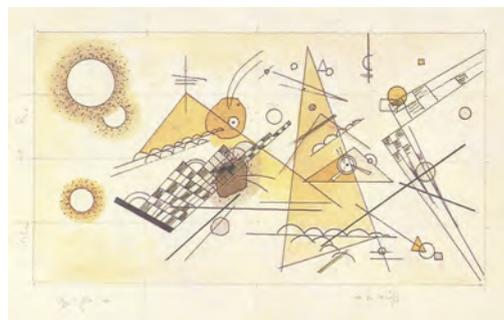
Un elemento destaca en la fachada oeste, la sala de conferencias, una formalización pentagonal irregular engloba un pequeño vestíbulo y la sala, las bancadas curvas convergen visualmente en un estrado situado en uno de los vértices exteriores; aparece como una pieza de tránsito, con acceso diferenciado desde el exterior, no pertenece propiamente a la Biblioteca ni al Instituto Iberoamericano, pero forma parte de ambos, constituye una pieza más del inmenso puzzle de este edificio. Un edificio que semeja apoyarse, todo él, en la línea quebrada de la fachada este, a partir de la cual las diferentes piezas se coordinan, se enlazan, se yuxtaponen, se quiebran, conforman una secuencia espacial cuyo volumen exterior, fluido, tiene un referente macizo, el depósito de libros, concentrado, un inmenso cuerpo que gravita sobre el resto elevándolo al mismo tiempo que anclándolo al territorio.

Kandinsky establece el plano base a partir de las rectas, horizontales y verticales, que lo delimitan, concediendo importancia a su orientación, que, en función de que el formato sea más horizontal o más vertical, éste será más o menos frío, de forma que el cuadrado es “la forma más objetiva”; a partir de aquí, el arriba y el abajo, la izquierda y la derecha, presentan cualidades diferentes, “«arriba» evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación”, mientras que “el «abajo» produce efectos totalmente contrarios: condensación, pesadez, ligazón”. La «izquierda» se asemeja al «arriba» y la derecha al «abajo», pero sus cualidades se ven atenuadas y su grado varía según se acerquen arriba o abajo. Estas consideraciones son aplicables a las plantas de la *Biblioteca Nacional* de Scharoun cuando las situamos con el norte hacia arriba, según es tradicional en la representación arquitectónica, la mayor “pesadez”, donde se condensan la mayor diversidad de espacios, es hacia la derecha, el este, y hacia abajo, el sur, mientras los espacios se disgregan, se aligeran, según nos acercamos al norte, arriba, o nos fijamos en el oeste, a la izquierda. La fachada este constituye la verdadera línea de apoyo, aunque línea quebrada con un ángulo que tiende a cerrarse, de un conjunto que se disgrega, se abre, se expansiona sobre el territorio.

Wassily Kandinsky pinta *Composición VIII* [27] en 1923, ya instalado en la Bauhaus de Weimar; habían pasado diez años desde *Composición VII*, entre la realización de ambas obras habían discurrido los años de la guerra y la estancia del pintor en su país de origen, relacionándose con una vanguardia rusa constructivista donde los motivos geométricos serán recurrentes, aunque la transformación ya se había empezado a producir mucho antes de la



27. Wassily Kandinsky, *Composición VIII*, 1923.



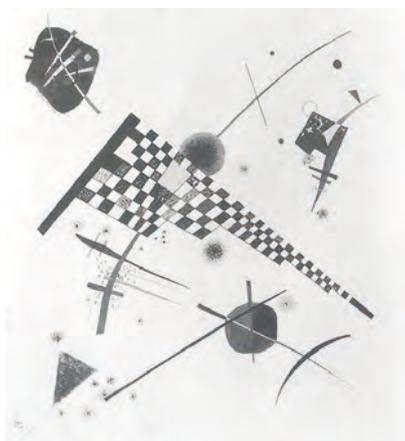
28. Wassily Kandinsky, *Estudio para Composición VIII*, 1923.

posible influencia de ellos. El artista prepara su cuadro con diversos estudios previos en los que la presencia de un triángulo, como motivo de referencia, permanece inalterable, aún cuando su formalización se realiza de diversas maneras; la primera acuarela data de 1922, se trata de una obra de pequeñas dimensiones conocida como “Proyecto para Composición VIII”, la composición es fluida, líneas y figuras no presentan una geometría estricta, pero todo gravita alrededor del centro en un formato casi cuadrado, aunque algunos elementos se quieran escapar del campo de gravedad volando hacia las esquinas. Ya en 1923, los estudios se concretan en formas claramente geométricas, un dibujo, sin título, con pincel y tinta china, recoge el motivo del triángulo con el círculo en cuyo centro inciden varias líneas puntiagudas, un ángulo agudo se sobrepone al mismo, mientras que medios círculos en diversas secuencias se apoyan sobre rectas y otros vagan cual navíos sin rumbo por la mitad inferior del cuadro; tanto este dibujo como una acuarela sobre papel conservan, todavía, el formato casi cuadrado, en esta última todos los elementos se hacen más precisos, más geométricos, acercándose a lo que será el cuadro final en su parte derecha. Un nuevo estudio, en el que se mezclan tinta china y acuarela [28], presenta la composición al completo, aunque todavía hay diferencias con respecto al resultado final; estructura la imagen a partir de una retícula de diez y seis rectángulos, en los ocho de la derecha resaltan las formas angulares con el triángulo, más o menos centrado, en el que se inserta la imagen de la corona circular con el punto en el que convergen las líneas puntiagudas; en los ocho de la izquierda, en los dos de la parte superior dos círculos aureolados se yuxtaponen, debajo de ellos, otro círculo en su conjunción con los anteriores da idea de elevación y, hacia el centro, dos ángulos se contraponen, el del vértice hacia arriba se remata con un juego de líneas, el inferior no es tanto un ángulo como un elemento formado por una gruesa línea negra a la que acompaña una trama irregular que se escalona progresivamente hacia lo alto, hacia la derecha en un deseo de alcanzar el vértice superior de la figura triangular de la derecha de la composición, una mancha informe distorsiona la visión de esta trama, que se ve acompañada en sus escalonamientos por cuartos de coronas circulares.

En la configuración final de *Composición VIII*, la figura del círculo tiene una presencia notoria en todo el cuadro, dotando a la esquina superior izquierda de una gran fuerza con el juego de distintos colores, negro en el círculo de mayor diámetro, aureolado de rosa, y con un centro ocupado por un círculo violeta, mientras uno rojo se asoma por la parte inferior derecha del gran círculo negro, sobreponiéndose a su aureola; estos círculos se ven compensados en

la diagonal de la composición, en la parte inferior derecha, por las tres figuras geométricas elementales a las que acompaña otro círculo violeta. La mitad derecha del cuadro centra su interés en un triángulo rectángulo, apoyado sobre su hipotenusa, que engloba una corona circular en la que convergen tres líneas puntiagudas, el triángulo parece querer ser desplazado por un conjunto de líneas que, en su formación, configuran una retícula irregular, quebrada, que juega con círculos y cuadrados pero que se ve contenida en su avance por un ángulo agudo que asciende, prácticamente, desde la base del cuadro hacia lo alto, englobando una diversidad de líneas, tanto rectas como circulares. En la parte izquierda del cuadro, la figura de una trama irregular, cuyas líneas convergen, se separan, pero avanzan hacia arriba, a izquierda y derecha, sólo contenidas por círculos que asoman en sus quiebros, trama que se apoya en una gruesa línea negra que forma ángulo con ella, centra la atención del observador. La mitad izquierda de la imagen está liberada de la afluencia de formas geométricas que conforman la mitad derecha, consiguiendo, los elementos puntuales que se sitúan en ella, círculos, trama, ángulo rematado por una curva gruesa, cual cascarón de barco que se balancea sobre una línea que fluye cual onda de mar, y líneas que semejan un mástil con las velas al viento, el equilibrio de la composición

Una trama similar a la de *Composición VIII* aparece, aunque en sentido contrario, en la acuarela *Raster (Trama)* [29], de julio de 1923, también conocida como *Glace quadrillée (Hielo cuadrículado)*, y, aunque no configurada como trama, la forma que aparece en *Im blau (En azul)* (1925) [30] nos remite a la misma formalización. En *En azul*, un gran círculo rojo, situado casi en el centro de la imagen, llama, en primer lugar, poderosamente la atención, pero, cuando nos paramos a reflexionar, no es este el elemento primordial del cuadro; la composición se estructura en varias secuencias, una forma irregular oscura domina el cuadro y, sobre ella, como en veladuras superpuestas, se muestran elementos cuadrangulares, triangulares y algún pequeño círculo que la acompaña, no queriendo rivalizar con el gran círculo rojo; de este círculo rojo cuelga un péndulo rosa cuyas oscilaciones parecen estar acotadas entre las dos líneas curvas que, como en un paréntesis, se establecen en la parte superior derecha de la imagen y en la zona inferior central. A la deriva se muestra, en la izquierda inferior izquierda, un mundo de ilusiones que despliega sus velas blancas con toques de los tres colores primarios.



29. Wassily Kandinsky, *Trama*, 1923.



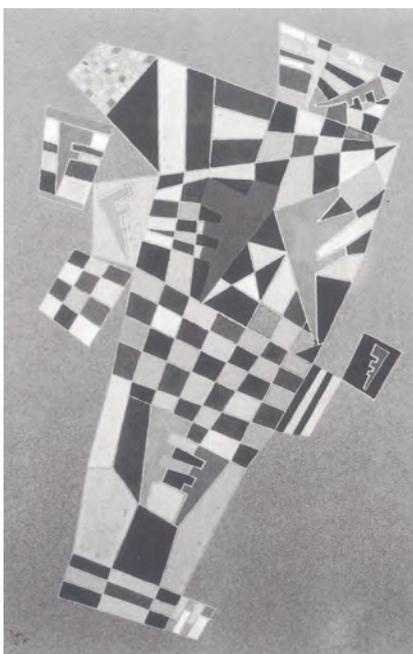
30. Wassily Kandinsky, *En azul*, 1925.

Como una interrelación entre las tramas irregulares y la gran mancha negra de *En azul*, se nos presenta la compleja forma irregular del gouache sobre papel gris, sin título, pero conocido como *Sur gris (Sobre gris)* (1941) [31], aquí los elementos de la composición forman un todo, la trama es más irregular que nunca, coloniza el cuadro, pero no es una pieza encerrada en sí misma, se expande, quiere hacerse presente en el territorio de la misma manera que sucede en la *Biblioteca nacional*, uno de su lados está contenido, los condicionantes urbanísticos del ámbito en que se ubica el edificio influyen en ello, Scharoun sitúa en él las dependencias más cerradas, las que requieren de mayor intimidad, el trabajo interior inherente al uso de la construcción, pero deja que se expandan los espacios utilizados por el público, que sirvan de reclamo a las personas que transitan en su entorno, que sean como el faro que parece representar Kandinsky en *En azul*.

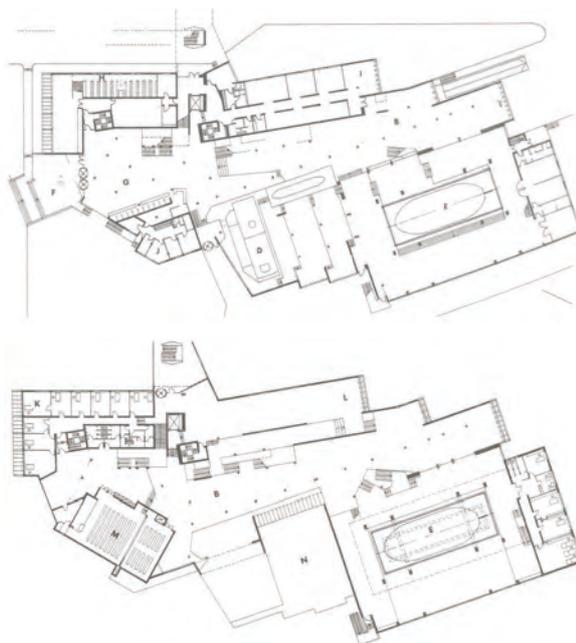
En las obras analizadas anteriormente, tanto en la *Biblioteca Nacional* de Scharoun como en los cuadros de Kandinsky, siempre hay un elemento que, de una forma u otra, enlaza las piezas, las estancias, los espacios, que da continuidad al recorrido, a la composición, no se actúa por impulsos sino siguiendo una secuencia lógica, no hay metáforas aisladas, todas ellas componen un texto unitario, sirven a un fin, a un uso global, se produce un discurso, discurrir continuo de los acontecimientos. Kandinsky acota con una potente línea negra las tramas que aparecen en *Composición VIII* y en *Trama*, también se puede considerar la acción en sentido contrario, la trama surge a partir del desplegamiento del enérgico trazo, como parecen brotar las piezas que se desarrollan sobre la gran mancha oscura de *En azul*, esta doble lectura es factible hacerla, también, en la Biblioteca, pero, la solución final presenta esa característica unitaria de la que se hablaba antes, unas piezas no pueden subsistir sin las otras, sobre todo en esta última, el engranaje perfecto del funcionamiento interno hace posible el uso adecuado de cuantos servicios están adscritos a una biblioteca.

El mismo principio configurador hace surgir el edificio del *Museo Marítimo Alemán* de Bremerhaven [32, 33], una línea quebrada recorre el discurrir, en las distintas plantas, de las estancias dedicadas a almacenamiento, biblioteca, talleres y oficinas, situadas hacia el noroeste, donde se aúnan las aguas del río Weser con el Mar del Norte. El acceso al edificio se efectúa por el sureste, entre la biblioteca y la vivienda del portero; desde el vestíbulo se aprecia la secuencia lineal de escaleras que se estructura en torno a dos ejes, el que parte desde este ámbito en dirección noroeste y el perpendicular a él, producido por la entrada desde la pasarela que conduce a la rada situada en el estuario del río.

El vestíbulo se transforma en lugar de exposición según se avanza en el recorrido hacia el noroeste, aunándose con los distintos espacios expositivos en una secuencia de diversos niveles como si distintos puentes de un barco se tratase, espacios que se despliegan ante la rada exterior que acoge antiguos navíos que forman, también, parte del museo. La sala rectangular, dedicada a la exposición de la *Kogge*, ocupa una proporción considerable en todo el recinto, diseñado con la intención de obtener una gran flexibilidad espacial atendiendo a las circulaciones y a la iluminación como unas de las premisas principales, de ahí la importancia que adquiere la secuencia de escaleras y la orientación que presentan las estancias. Un ámbito cerrado remata el recorrido en el suroeste, la sala de conferencias.



31. Wassily Kandinsky, *Sobre gris*, 1941.



32 / 33. Hans Scharoun, *Museo Marítimo Alemán*, Bremerhaven, 1969/1975, plantas.

El visitante circula por el edificio de una forma fluida, transita por él, pisando las estancias o visualmente, se asoma por la barandilla de uno de los “puentes” y su mirada abarca un amplio horizonte de exposición. El edificio del Museo no tiene la fuerza de la Biblioteca, la jerarquización de estancias no es tan evidente, el espacio se presenta como un fluido por donde el visitante deambula. Desde el exterior, el faro que conduce hacia el edificio es el verdadero puente de mando que se alza sobre la construcción como elemento de referencia del mismo en la lejanía. La formalización exterior y la utilización de formas vinculadas al mundo marítimo recuerdan, en todo momento, el uso al que está dedicado el inmueble.

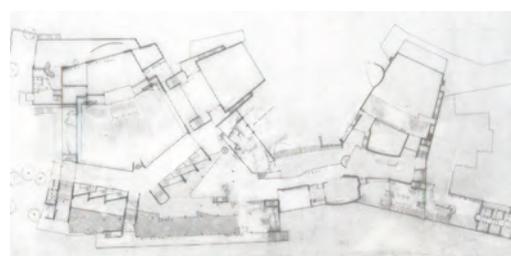
Si en la *Biblioteca Nacional* y en el *Museo Marítimo Alemán* la directriz, el elemento masivo que ancla la construcción al terreno, parece ubicarse en los espacios de uso privado, en la sala de máquinas que hace funcionar el conjunto, en el proyecto para el *Liederhalle de Stuttgart* [34, 35], el espacio dedicado al público, al espectador, toma el mando, la composición se centra sobre el vestíbulo que serpentea entre los diferentes espacios sirviendo a todos y cada uno de ellos y actuando de enlace de las distintas partes de un edificio cuya complejidad queda patente en las distintas plantas del mismo.

En el *Liederhalle*, los diferentes espacios, caracterizados exteriormente por la diversidad de sus volúmenes, se articulan mediante el elemento multifunción en el que ver y ser visto se configura como una acción más del espectáculo que tendrá lugar en alguna de las tres salas con las que cuenta el complejo; el paseante tiene una visión amplia tanto del mundo interior del recinto como del paisaje exterior que lo circunda. El acceso se efectúa desde el sur, donde se produce el quiebro de la fachada, abriéndose al paisaje, hacia el norte, a través de un patio ajardinado situado entre las alas conformadas por las salas de conciertos.

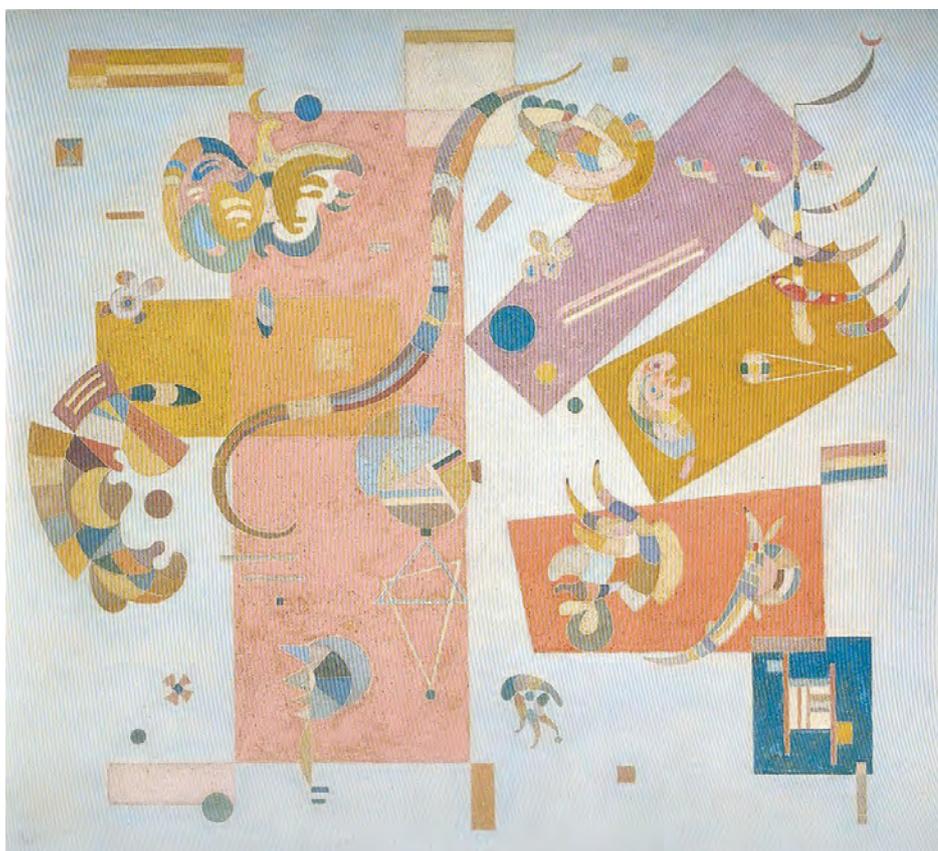
Aunque con una configuración irregular, la esencia de la composición del *Liederhalle* de Stuttgart encuentra su base en las diversas piezas que, partiendo del vestíbulo, aparecen unidas a éste, pero autónomas en sí mismas, aunque una de ellas, la sala más pequeña, pueda desear una unión más estrecha con la mayor; idea similar subyace en el cuadro de Kandinsky *Monde bleu* (*Mundo azul*) [36], una composición casi cuadrada, 110x120 cm, que el pintor realiza en París en mayo de 1934; en ella, un gran rectángulo rosa se ve compensado por otros tres al que se añade uno más pequeño, que pende de uno de ellos en la parte inferior derecha del cuadro, a estas formas geométricas se sobreponen extrañas criaturas coloristas que interrelacionan entre ellas configurando un mundo que, al mismo tiempo que fluye en su discurrir, no quiere abandonar la seguridad de unas formalizaciones más estrictas.



34. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, 1949, planta baja.



35. Hans Scharoun, *Liederhalle*, Stuttgart, 1949, planta primera.



36. Wassily Kandinsky, *Mundo azul*, 1934.

### II.3.3 El corazón y las alas

Las partes están claramente diferenciadas en la *Escuela de Marl* [37], pero hay un hilo que las enlaza y a partir del cual se tejen entre sí porque obedecen a una idea común, el edificio se expande sobre el paisaje, constituye él mismo un paisaje, paisaje edificado para ser vivido, habitado, recordando las palabras de Heidegger. Edificio que crea un “lugar” a partir del centro del mismo, el espacio central, plurifuncional, verdadero corazón de la escuela que genera una fuerza centrífuga que produce su expansión en el territorio. Las distintas alas parecen rotar alrededor de ese centro cargado de inmensa energía, dos de ellas están dedicadas a los estudios de grado inferior, cada una se estructura en cuatro módulos con vestíbulos con guardarropa y aseos, el aula, la zona de trabajo en equipo y el aula exterior, el conjunto de los cuatro módulos disponen de un vestíbulo común que las independiza del resto del edificio. Un esquema semejante se desarrolla en los cuerpos dedicados al grado medio, pero aquí se disponen unos aseos comunes a los cuatro módulos en el remate del vestíbulo común y a los que también se puede acceder desde el recinto exterior. La formalización de estos núcleos de aulas se establece a partir de una línea, el vestíbulo, de la que penden las aulas, son partes que no se entenderían por sí solas, se apoyan en el conjunto, es necesario el corazón para que el cuerpo, el todo, funcione.

Las aulas dedicadas a la enseñanza del grado superior sirven de articulación a las dos alas de grado medio, disponiendo de un anfiteatro común. Adyacente a una de las alas de grado medio, el gimnasio se abre, en todo su frente, al espacio exterior. Sala de trabajo común, unidad administrativa, talleres, laboratorios de ciencias naturales, cantina se articulan conformando el cuerpo más compacto estrechamente vinculado al espacio central.

Las formas que constituyen los espacios de la escuela responden a su uso, a sus necesidades de ventilación, de soleamiento; cuadrados, rectángulos, pentágonos o hexágonos irregulares girando alrededor de un irregular anfiteatro central cuyo deseo es de expansión, de libertad, de conocimiento. La fuerza centrífuga que se aprecia en Marl se encuentra, también, en muchas obras de Kandinsky, un núcleo central a partir del cual se irradia esa fuerza hacia los elementos que lo rodean, el centro puede ser un círculo, como en *Plauderei (Charla)* (1926) [38], también conocido como *Round (Ronda)*, donde esa figura geométrica rodea una composición múltiple, mientras cuatro piezas rectangulares giran en torno a ella, cada una con su singularidad, pero todas con un final semejante, dos gruesos trazos queriendo dar idea de disolución, o un rectángulo, pieza central en *Dichtes Braun (Marrón denso)* (1930) [39], alrededor del cual, cual aspas de molino, se distribuyen otros, variados en su tamaño, que se sujetan al centro mediante líneas que se bifurcan y que se ven sujetas por otras que quieren coserlas al lienzo, no dejándolas avanzar en su recorrido temiendo que se distraigan de su función.

El círculo volverá a aparecer más adelante, duplicado, triplicado, cuadruplicado, imaginado una infinidad de veces, aunque no aparezcan en la imagen, empequeñeciéndose, pero arrastrando tras de sí la forma que gira a su compás en *La forme tournée (La forma girada)* (1938) [40]; y el rectángulo como centro de la composición será recurrente en distintas composiciones de Kandinsky, donde la misma figura rota alrededor de ese centro diversificándose, distribuyéndose sobre el plano del cuadro tratando de establecer un equilibrio; la figura geométrica aparece representada y también da nombre a las obras en

*Dreizehn Rechtecke (Trece rectángulos)* (1930) [41] o en *Rechtecke lyrik (Rectángulo lírico)* (1931) [42], en el primero las figuras se superponen, se rozan, se tocan en un punto, se disgregan, tanto formas como colores eliminan el estatismo del cuadro introduciendo una fuerza cinética, en el segundo los rectángulos están alrededor, autónomos pero ligados en su discurrir sobre el papel por la fuerza del rectángulo central. En 1928, Kandinsky había pintado el cuadro *Quadratlyrik (Lirismo de los cuadrados)* [43], una obra desaparecida, donde el motivo era el mismo que en el caso de los rectángulos. Los centros se duplican, la fuerza centrífuga adquiere de esta forma un mayor poder, en *Weiss aufschwarz (Blanco y negro)* (1930) [44] y en *Similibus* (1933) [45], en este último se introduce el círculo que se enfrenta desde su poder en lo alto a las formas cuadrangulares.

La fuerza centrífuga aparece en otros cuadros en los que las masas de color de los cuerpos geométricos se convierten en tramas o rejillas que aparecen sobre el plano alejándose del centro pero totalmente atraídos por él, y, también aquí, Kandinsky emplea los títulos como referencia del motivo, *Mitte (Centro)* [46] y *Herum (Alrededor)* [47] son dos acuarelas de 1928 en las que el centro está ocupado por una trama de cuadrados; en el primero, un círculo actúa de contrapeso dirigiendo la mirada hacia la parte superior del papel, mientras rejillas, líneas y manchas geométricas evolucionan alrededor del centro, en el segundo son tres los círculos que hacen competencia a la trama en ese juego rotacional que se establece con los diferentes elementos de la composición. Esta última acuarela nos trae a la memoria un edificio de Hans Scharoun, la *Residencia para la exposición "Wohnung und Werkraum"* de Breslau [48], de 1929, donde dos tramas, una de directriz recta y otra mixtilínea se unen en un juego de curvas y contracurvas; las dos tramas corresponden a la secuencia de apartamentos, la primera dedicado a personas solas y la segunda a parejas sin hijos; el centro, elemento rotacional de la composición, e integrador de ambas tramas, está ocupado por los núcleos de comunicación y por los espacios de servicio comunitario en los que se establece una fluida relación entre el interior y el exterior a través de un porche cubierto que enlaza con el jardín, acotando, en el fluir de sus líneas, los distintos ámbitos del mismo. La estructuración del edificio en partes diferenciadas ayuda a establecer la relación con el entorno en que se ubica, "el método se revela como garante de una simplicidad funcional, cuyo uso invitaba a la disposición mediante pabellones lineales, y de una óptima y atractiva inserción en el lugar"<sup>5</sup>.

La supuesta rigidez de las tramas en el edificio de Scharoun se ve atenuada por la fluidez de las formas curvas de la pieza central; y decimos supuesta, puesto que los apartamentos se desarrollan en tres niveles, de forma que, también, se establece, en su utilización, una fluidez de recorridos en el tránsito de unas estancias a otras, al mismo tiempo que se posibilita la doble orientación que mejora las condiciones de aireación y soleamiento de cada una de las unidades habitacionales.

En *Schichtenweise (En capas)* (1928) [49], Kandinsky sigue trabajando con tramas y rejillas, pero estas se superponen a manchas cuadradas y rectangulares de vaporosos colores que giran en torno a la poderosa trama central, que ejerce sobre ellas una fuerza que las dispersa sobre

---

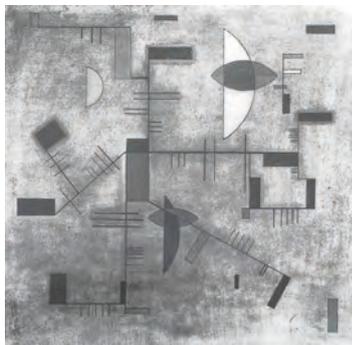
5 Antón Capitel, *La arquitectura compuesta por partes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2009, p. 194.



37. Hans Scharoun, Escuela, Marl, 1960/71.



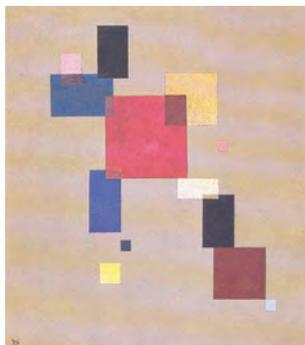
38. Wassily Kandinsky, *Charla*, 1926.



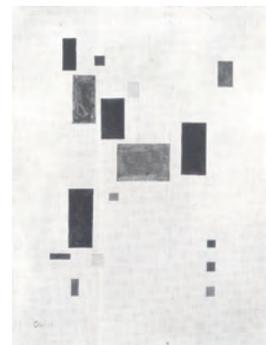
39. Wassily Kandinsky, *Marrón denso*, 1930.



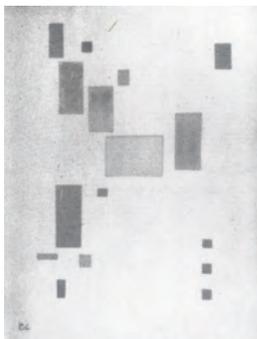
40. Wassily Kandinsky, *La forma girada*, acuarela, 1938.



41. Wassily Kandinsky, *Trece rectángulos*, 1930.



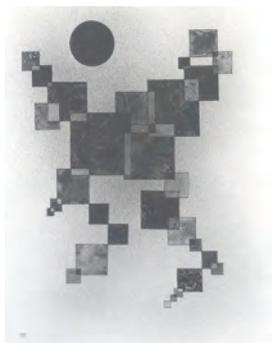
42. Wassily Kandinsky, *Rectángulo lírico*, acuarela, 1931.



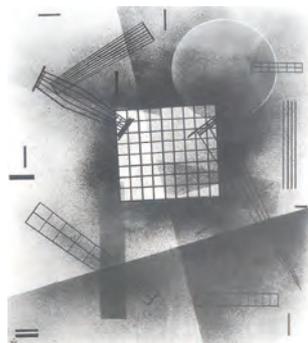
43. Wassily Kandinsky, *Lirismo de los cuadrados*, 1928.



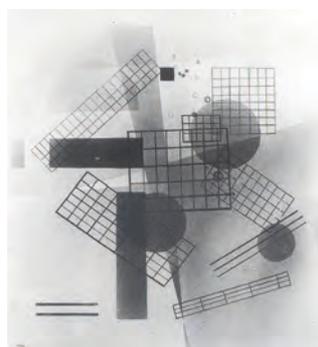
44. Wassily Kandinsky, *Blanco sobre negro*, 1930.



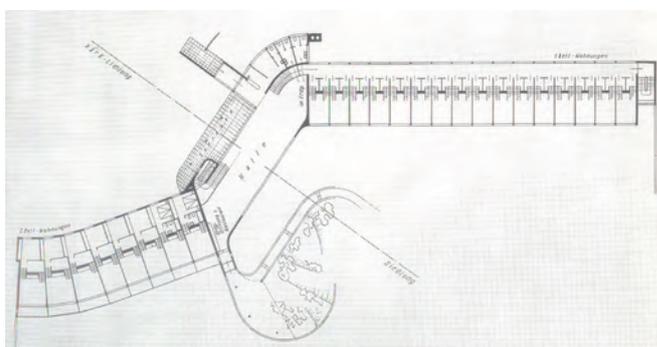
45. Wassily Kandinsky, *Similibus*, acuarela, 1933.



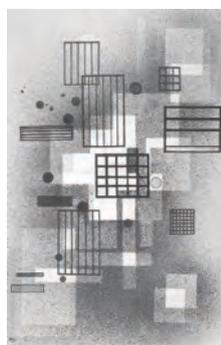
46. Wassily Kandinsky, *Centro*, acuarela, 1928.



47. Wassily Kandinsky, *Alrededor*, acuarela, 1928.



48. Hans Scharoun, *Residencia para la Exposición "Wohnung und Werkraum"*, Breslau, 1929.



49. Wassily Kandinsky, *En capas*, acuarela, 1928.



50. Wassily Kandinsky, *Sobre blanco II*, 1923.



51. Wassily Kandinsky, *Trazo transversal*, 1923.



52. Wassily Kandinsky, *Todo alrededor*, acuarela, 1924.

el papel. Un centro a partir del cual se disgregan los elementos según una fuerza centrífuga había aparecido ya en anteriores obras del pintor, en *Auf weiss II, (Sobre blanco II)* (1923) [50], dos potentes líneas negras señalan las diagonales, sobreponiéndose a una forma cuadrangular central a partir de la cual se esparcen triángulos, cuadrados, trapecios, segmentos circulares, líneas rectas, curvas, paralelas, convergentes, “los elementos geométricos vuelan en pedazos por la presión de una fuerza centrífuga”<sup>6</sup>. En *Durchgehender Strich (Trazo transversal)* (1923) [51], aparece, también, el motivo de las dos líneas centrales, una de las cuales se duplica en un trazo informe curvilíneo; Kandinsky trabaja con una especie de juego de simetrías a partir del centro, señalado por un ovalo que encierra un triángulo rojo, un triángulo amarillo pálido sirve de fondo al grueso de la composición central, arrastrando “la vista hacia un movimiento ascensional irresistible”<sup>7</sup> y estableciendo la relación entre el círculo de la derecha y el trapecio de la izquierda de la composición en la que tramas en fuga, mundos que giran, curvas que serpentean, todo se mueve a partir del centro.

*Ringsum (Todo alrededor)* [52] es una acuarela fechada el 1 de enero de 1924 en la que Kandinsky pone el acento central en una corona circular negra aureolada de amarillo y en cuyo interior vibra una agrupación de pequeños puntos negros que luego repite, a menor tamaño, en diversas secuencias de la composición, como si, habiéndose liberado de su encierro, vagasen alrededor; triángulos encadenados cual sierras montañosas, manchas informes de distintos colores, figuras trapezoidales, círculos, líneas rectas, curvas, puntiagudas, todo gira alrededor del centro expandiéndose sobre la superficie del cuadro; un trazo curvo enlaza la parte superior derecha del papel, por donde parece salir el sol, con la zona inferior izquierda donde una composición en miniatura llama la atención en su combinación de rectángulos y cuadrados, círculos y triángulos puntiagudos que dirigen la vista hacia un horizonte.

También en *Oben und links (En alto y a la izquierda)* (1925) [53] la fuerza centrífuga actúa sobre la composición, una fuerza que el artista quiere enfatizar con la representación de las flechas que se alejan del centro y las líneas que, en su recorrido curvilíneo, dan idea de movimiento alrededor; todo un juego de formas rectangulares se amalgama en un centro que se expande en grupos de líneas que se entremezclan y se tejen.

En *Autour du milieu (Alrededor del centro)* [54], acuarela realizada por Kandinsky en febrero de 1939, de nuevo es el mismo título el que establece la idea que subyace en la composición, una forma sensiblemente rectangular, llena de pequeñas pinceladas en un color salmón rosáceo, se deforma bajo el impulso de dos líneas que la acometen por la izquierda, la cuadrícula situada en la esquina superior se inclina bajo esta presión y su vértice curva la línea inferior de un rectángulo que adquiere, de esta manera, un movimiento que se expande desde el elemento central a las diversas formas que se mueven en su derredor, transformándose en un devenir que fluye enfatizado por la piezas que, desde, el interior, se liberan en el espacio que las rodea. El movimiento desata las formas geométricas y las lanza en un torbellino de libertad.

6 Ramón Tío Bellido, *Kandinsky*, Editorial Debate, Madrid 1992, p. 102.

7 *Ibidem*, p. 98.



53. Wassily Kandinsky, *En alto y a la izquierda*, 1925.



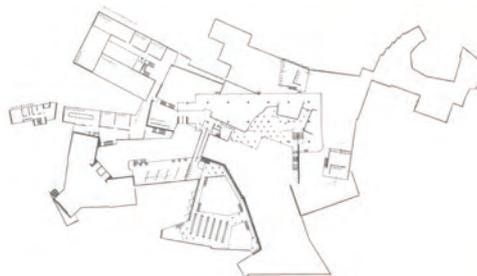
54. Wassily Kandinsky, *Alrededor del centro*, 1939.

Las formas se liberan, también, en la *Biblioteca Memorial América* [55, 56], se diluyen en el complejo de recorridos que van dando paso a las diferentes estancias que comprende el edificio, pero sí queda patente la idea de una fuerza centrífuga que difunde la construcción por el territorio haciendo permeable el interior a los acontecimientos que suceden en el exterior. El triángulo es la figura que enfatiza el acceso, y donde se dispone el aparcamiento de bicicletas, un guiño, ya en aquella época, a la utilización de transportes no dañinos con el medio ambiente, el triángulo se aúna con un rectángulo que se divide en dos en una secuencia que se gira, estableciendo la posible diferenciación entre recorrido de entrada y de salida. El amplio vestíbulo es una estancia informe, abierta, en cuyo centro se ubica la recepción, direccionando al usuario hacia el espacio de su elección; las lineales escaleras rotan alrededor de ese centro diversificando las orientaciones hacia las diversas salas de lectura, sala de conferencias, lugares de encuentro y reunión, oficinas, áreas de servicio.

En planta baja, interior y exterior se fusionan, algunas piezas se diferencian claramente del conjunto, en uno de los extremos, la biblioteca infantil avanza hacia fuera con dos brazos que abarcan un recinto descubierto, en el otro extremo, las dependencias de administración se muestran rotundas en su geometría rectangular, un patio central, a modo de claustro, en uno de cuyos extremos se ubican los aseos y escalera, permite el acceso a las diferentes estancias, este mismo cuerpo recoge, en planta primera, las aulas de la escuela de bibliotecarios que establece relación con el nivel superior de las oficinas en donde se ubican seminarios y sala de reuniones. La sala de conferencias avanza en cuña en otro de los extremos, dos espacios cuadrangulares



55. Hans Scharoun, *Biblioteca Memorial América*, 1951, planta baja.



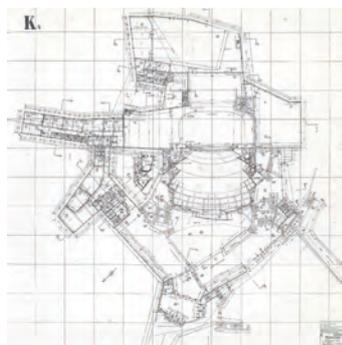
56. Hans Scharoun, *Biblioteca Memorial América*, 1951, planta primera.

la escoltan. La biblioteca de libre acceso conforma un espacio que se desarrolla en dos niveles, adyacente al área de acceso principal. En las proximidades del mostrador de información se encuentra el recinto dedicado al personal y, en su entorno, se desarrolla el espacio dedicado a las publicaciones periódicas y diarios, ámbitos fluidos, sin muros que coarten el acceso del público.

Una geometría más rotunda es la que constituye el cuerpo alto, que se alza sobre ese mundo disperso de los niveles inferiores; también aquí, como luego sucederá en la *Biblioteca Nacional*, constituye el depósito de libros, encerrado por paramentos permeables que reflejan el devenir de la luminosidad diaria, y en cuya última planta el visitante podrá disfrutar de las vistas de la ciudad que se divisan desde esta atalaya.

Si la visión de la plantas de la *Escuela en Marl* y de la *Biblioteca Memorial América* genera una idea de partes con formalizaciones geométricas, no sucede lo mismo en el *Teatro de Kassel* [57], cuya maqueta [58] remite a un animal informe, la idea de pulpo puede no resultar desencaminada, un pulpo cuya cabeza es la gran sala y que extiende sus tentáculos sobre el territorio. Aquí el verdadero centro del edificio, aunque no su centro geométrico, su cabeza motriz, está en la sala, pero la actividad de la misma requiere, por una parte, de lo representado y, por otra, de los espectadores a quien va dirigido el espectáculo. Espectáculo que el arquitecto comienza antes, incluso, del acceso al propio edificio, cuando inicia el recorrido a través del puente que lo vincula con la plaza y que desemboca en el entrada propiamente dicha, formalizada en un hexágono irregular que antecede al “foyer” diversificado en distintos ambientes, guardarropa, zona de descanso, área de fumadores, que rodean el cuerpo de la sala principal, a la que se accede por una secuencia de tramos de escaleras que se disponen a ambos lados cual juego de cataratas que establecen un sonido que resuena como un eco que se repite para adquirir una mayor resonancia.

La gran sala y su escenario se diseñan según en eje de simetría, frente a la fluidez del resto de los espacios, aquí todavía se conserva una directriz teatral clásica. La caja escénica constituye el punto culminante del proyecto, tanto por el espacio como por el volumen que ocupa; escenario, lateral del escenario, bastidores y talleres adosados ocupan, prácticamente, la mitad de la superficie del complejo; destaca desde el exterior en el remate curvo de de la cubierta que la enlaza con uno de los brazos de la edificación, donde se dispone el conjunto de camerinos, sirviendo como telón de fondo al conjunto que se le antepone en su visualización desde el norte.



57. Hans Scharoun, *Teatro Nacional*, Kassel, 1953/54.



58. Hans Scharoun, *Teatro Nacional*, Kassel, 1953/54, vista de la maqueta.

Todo fluye en este edificio, no hay unas formas geométricas claras y definidas, solamente las pequeñas estancias correspondientes a los camerinos se rigen por una retícula clara primando su funcionalidad; también aquí, como en la acuarela de Kandinsky *Alrededor del centro*, las formas geométricas se han desbocado y piden libertad.

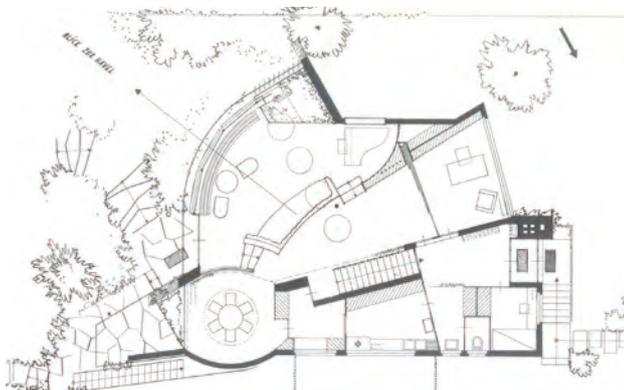
Una libertad contenida es la que se aprecia en las viviendas que Scharoun realiza durante la época hitleriana, si en el capítulo anterior se analizaron aquellas en las que las formas geométricas elementales eran más patentes, la complejidad de los programas funcionales impuestos por la forma de vida de los usuarios establece unas formalizaciones diversas pero donde destaca como elemento singular una de las piezas, la dedicada a comedor, lugar de reunión de toda la familia, y que se convierte en referencia visual del desarrollo proyectual y centro virtual desde el que geométricamente se desenvuelve la vivienda.

En la *casa Baensch* [59] el ovalo del comedor se sitúa en uno de los extremos y, a partir de él, se desarrolla el conjunto de la vivienda como si de un abanico a medio desplegar se tratase, el cuerpo del salón avanza, curvándose sobre el jardín y, sobre él, en la planta primera, la amplia terraza comunica directamente con el nivel inferior a través de una escalera lineal situada en uno de sus extremos. En el salón el sofá se contrapone al amplio ventanal dejando la vista diáfana para quien desee gozar del exterior desde la comodidad del interior, creándose en una de las esquinas un espacio de recogimiento dedicado a la música, lindando con el invernadero.

Los dos triángulos que, en planta baja, inciden sobre el óvalo, recogen, uno, el amplio espacio de tránsito que, por detrás del sofá, y a un nivel superior, permiten una comunicación fluida entre el comedor y el estudio, y el otro dedicado al área de servicio con la entrada principal a la vivienda, la cocina, un pequeño dormitorio y un aseo; la escalera, lineal, sirve de filtro ente las áreas. En planta primera los dormitorios evolucionan alrededor de este núcleo de comunicación.

En la *casa Baensch* se establece un movimiento centrífugo dominado por la geometría de la propia parcela en la que se inserta y por las funciones que en ella se desarrolla, al mismo tiempo que la geometría más contenida se vuelca hacia la calle en la necesidad del cumplimiento de la normativa establecida por el régimen político imperante. La pintura se prestaba, en su factura, a pasar por encima de ideologías, siempre y cuando permaneciera en el interior del estudio del artista, la obra arquitectónica estaba siempre expuesta y, aunque Scharoun juega en los interiores con una fluidez de espacios poco acordes con el pensamiento tradicional imperante, el exterior, para poder ser construido, ha de atenerse a las normas decretadas.

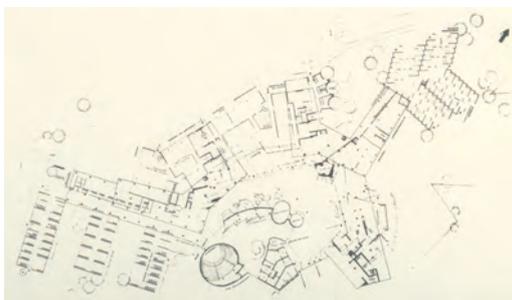
Kandinsky pinta en 1924 el óleo *Ruhige Spannung (Tensión tranquila)* [60] donde juega con formalizaciones similares a las que luego utilizará Scharoun en la *casa Baensch*; el cuadro centra la atención sobre la esquina inferior derecha trazando, mediante una gruesa línea negra, un cuarto de círculo que encierra un conjunto en el que destaca un grupo de círculos en una cadencia de colores en amarillo y naranja que remata en el círculo negro central, a partir de él, en un movimiento en abanico, tres elementos en tonos azulados se despliegan hasta encontrarse con una forma rosa que establece la continuidad con el campo superior de la imagen, cuerpo azul y rosa se cosen mediante líneas que, en progresión ascendente, aumentan

59. Hans Scharoun, *Casa Baensch*, 1935, planta baja.60. Wassily Kandinsky, *Tensión tranquila*, 1924.

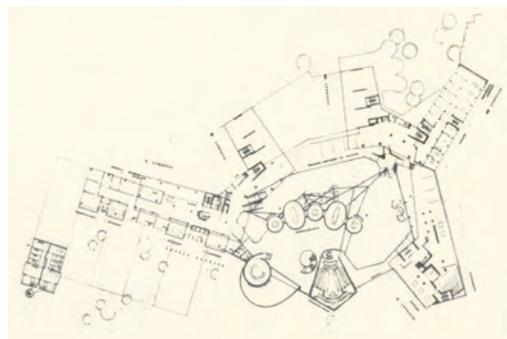
de grosor en una repetición según un ritmo complejo de distancias desiguales. Del conjunto de círculos, un rayo conduce, hacia la izquierda de la imagen, a un grupo de cuerpos que se despliegan desbordando el cuarto de círculo que trata de encerrarlos; el primero de ellos, cuña amarilla; esconde otro círculo del mismo color pero mucho más vivo, que se asoma y que extiende sus ondas hasta la parte superior derecha del cuadro; este sol naciente surge en la noche pero reivindica el día, mientras una flecha inclinada conduce la vista hacia una luna aureolada que va dejando paso al primero. Juego de noche y día, astros que compiten por dejar su impronta, movimiento en derredor, la vida que circula sobre el lienzo.

Aunque con una geometría compleja, el concepto del que parte Scharoun en el diseño para el *Ayuntamiento de Marl* [61, 62] es similar, desde un espacio representativo, punto neurálgico de todo el edificio, situado en un extremo, éste se expande sobre el territorio en una serie de brazos que albergarán las distintas dependencias administrativas. En este gran vestíbulo, cruce de circulaciones entre el interior y el exterior, confluyen, en dos niveles, una serie de piezas que llaman la atención, no sólo por su función, sino también por su formalización, la sala de representantes destaca por la pared curva que se proyecta hacia el exterior y con una planta que remite a un trazado helicoidal; sobre ella, una pequeña sala de juntas se muestra rotunda en su forma cilíndrica, la circunferencia base parece serlo, también, del helicoide de la estancia que le sirve de soporte. Como en un juego, tres círculos y dos elipses se encadenan sucesivamente en el centro del vestíbulo, secuencia de salas de reuniones alternándose pequeñas y grandes; la hélice surge de nuevo en la escalera, casi tangente a la sala del Consejo, cuerpo pentagonal, irregular, con un vértice que se incrusta en la fachada empujándola hacia fuera, en el lado opuesto la entrada se redondea para acoger a quien accede al recinto.

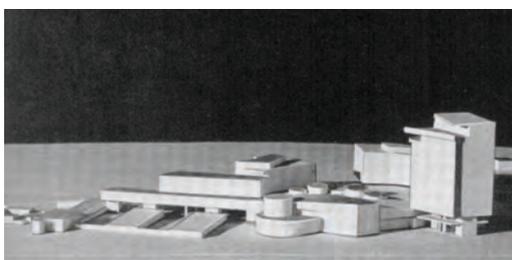
Este gran vestíbulo, compuesto de las piezas más representativas, que dejan fluir el espacio de tránsito a su alrededor, se diversifica en los distintos brazos que lo rodean, ejerce su influencia pero los deja libres en sus formas y funciones; hacia el oeste, un largo corredor alimenta un



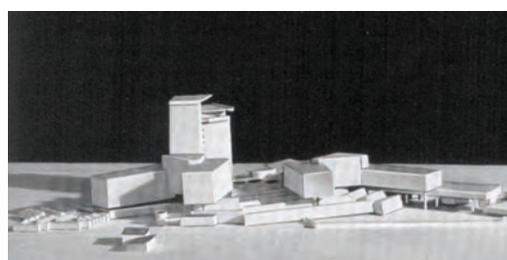
61. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Marl*, 1958, planta baja.



62. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Marl*, 1958, planta primera.



63. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Marl*, 1958, maqueta desde el sur.

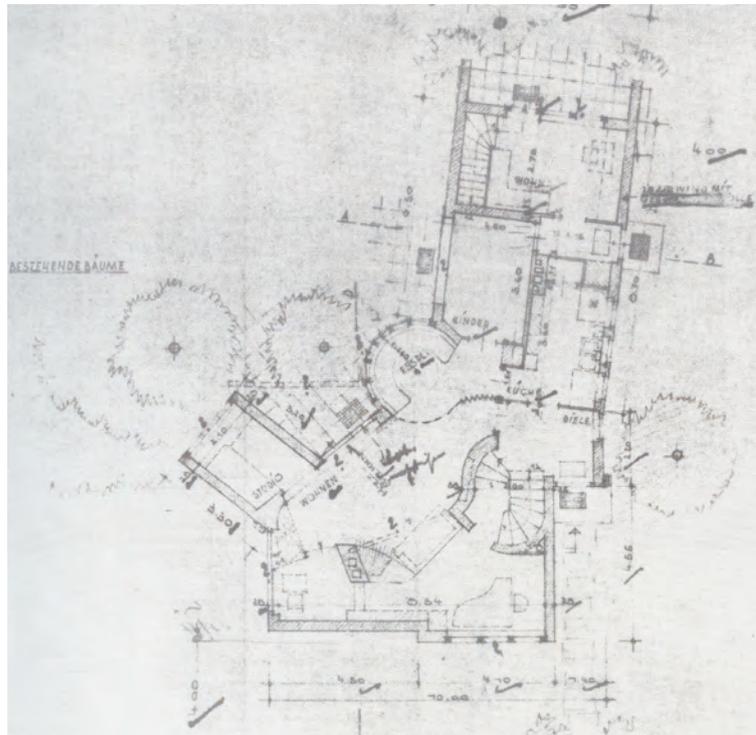


64. Hans Scharoun, *Ayuntamiento de Marl*, 1958, maqueta desde el norte.

tridente de oficinas, dedicadas a actividades jurídicas y policiales, que, al conformarse en tres cuerpos que se adelantan, divididos, permiten en todo momento que la luz y el aire penetren en sus estancias, una pieza autónoma aparece desgajada del conjunto, las dependencias de la prisión. Hacia el sur el edificio presenta una serie de dependencias administrativas que se expanden por el territorio en diversos cuerpos. En el sureste aparece otro tridente, pero aquí las alas no conservan paralelismo sino que se abren, dos a dos, en forma de V, una V más cerrada hacia el sur y más abierta hacia el este, con un cuerpo dedicado a la cultura y al placer ciudadano con salas de exposiciones, un pequeño auditorio y cafetería.

El edificio del Ayuntamiento de Marl es un complejo de funciones y de formas que se adaptan a ellas [63, 64], cuerpos bajos de una sola planta, volúmenes rotundos que flotan sobre ellos, pieza que desde su base se alza orgullosa para servir de referente en la lejanía, construcción orgánica en el que las partes sirven al todo comunitario, de la misma forma que, en los cuadros de Kandinsky, los distintos acontecimientos que reflejan sirven a una historia unitaria, narración que surge de la “necesidad interior” del artista.

La *casa Mohrmann* [65], construida entre 1938 y 1939, no resulta tan limpia en sus planteamientos geométricos como la *casa Baensch*, la complejidad de su programa funcional es mayor, jugando, también, un importante papel, los condicionantes establecidos para su diseño exterior. En planta baja, el semicírculo del comedor vuelve a ser la referencia visual, un semicírculo que actúa como charnela de los dos brazos que conforman el grueso de la edificación, marcando una diagonal entre él y el óvalo que encierra la caja de escalera, situada adyacente al vestíbulo de entrada principal de la vivienda, ya que ésta presenta una entrada secundaria que da



65. Hans Scharoun, *Casa Mohrmann*, 1938/39, planta baja.

acceso al pequeño apartamento que, situado en el extremo suroeste, se desarrolla a dos niveles, en la planta baja se dispone la sala de estar, un volumen de doble altura con salida a una terraza, y la escalera que conduce al dormitorio y al baño situados en la planta primera.

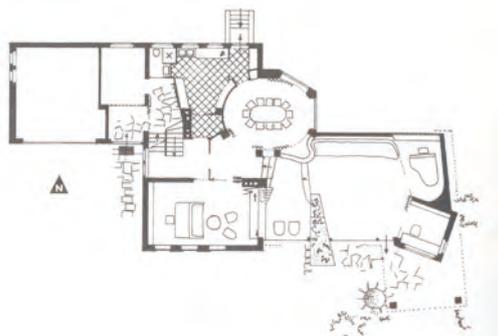
La planta baja de la vivienda principal concentra las estancias en el lado noroeste, abriéndose éstas al sur y al suroeste, salvo la zona dedicada a la música, cuya ventana se abre al frente de la parcela; sala de música, zona de lectura, estudio y sala de estar configuran un conjunto fluido con áreas a modo de diafragmas, donde se sitúan los escalones necesarios dada la diferencia de cotas entre unas piezas y otras, que sirven a la vez de separación y de unión; geoméricamente podrían considerarse una secuencia de cuatro cuadrados que se yuxtaponen, se giran, interaccionan unos con otros de forma que ninguno resulta totalmente evidente, a excepción de la pieza dedicada a estudio que avanza de forma nítida hacia el jardín. La circulación se desarrolla alrededor del sofá, tres escalones sitúan la sala de música por encima del nivel de la sala, donde se encuentra éste, cuyo respaldo queda resguardado por la pared que recoge la diferencia de nivel entre esta zona y la de la música, en la separación entre ellas, en un lateral del sillón se sitúa la chimenea

Un pavimento del mismo material aúna el vestíbulo, el comedor y la cocina, pieza que se inserta entre las dos entradas de la vivienda; el lugar de juegos infantiles se ubica adyacente al comedor, estableciéndose el filtro entre ambos mediante una puerta plegable semejante a la que separa este último de la sala de estar, evidenciando, de esta manera, la posición del comedor con elemento vertebrador entre áreas de la vivienda y polo de atracción sobre el que gravita la misma.

La escalera, en su cerramiento sinuoso, sirve de conexión a los tres niveles de la edificación, la planta sótano, dedicada a estancias de servicio, la planta baja y la planta primera que integra, bajo las fuertes pendientes de la cubierta, los dormitorios, piezas de geometría regular que cumplen su función.

En la *casa Endell* [66], llevada a cabo entre 1939 y 1940 en Berlín-Wannsee, el óvalo es la figura geométrica elegida para configurar la estancia dedicada a comedor, núcleo germinal a partir del cual la vivienda se desarrolla en dos alas, en el ala norte, un cuadrado, que se ve coartado por la escalera y juega, yuxtaponiéndose, con otro más pequeño que engloba el aseo, constituye la cocina, con acceso directo al óvalo primigenio; la entrada se encuentra en la confluencia de las dos alas, mirando al sur, al igual que el acceso al garaje, pieza que remata la construcción en la esquina noroeste.

En la segunda ala las estancias fluyen, se interrelacionan, visual o directamente, el comedor es, de nuevo, punto de confluencia; un tramo de escaleras parte del vestíbulo para situarse al nivel de un distribuidor desde el que se accede a la cocina, al estudio y a un segundo vestíbulo que actúa como pieza integradora de comedor estudio y salón; el estudio, situado al suroeste, es una pieza rectangular, rotunda, sus ventanas exteriores se abren al jardín en una secuencia continua que las engloba a todas ellas, permitiendo la lectura de su pertenencia a una sola estancia, una ventana interior lo comunica con la sala, unas contraventanas de madera que se pliegan permiten la independencia visual completa, su parte superior se curva en consonancia con la directriz que marca el techo del salón, se produce una resonancia, y el cuerpo del invernadero, jardín interior que se inserta como una cuña, perpendicular a la fachada, sigue el mismo ritmo [67], el interior y el exterior se funden, claramente, en este punto, la superficie acristalada, que baña de luz las plantas, no se detiene en el alero y remonta por la cubierta haciendo penetrar los azules, grises o blancos del cielo en el cálido interior. El salón se presenta como un rectángulo en uno de cuyos vértices entronca, visualmente, con el óvalo del comedor, que se desparrama en una curva sinuosa; en el vértice contrario, un cuadrado gira rompiendo la diagonal, el espacio cerrado se expande, se trabaja con las mismas armas que emplea Kandinsky en la acuarela *Composición lírica* (1922) o en *Acontecimiento dulce* (1928), el cuadrado encierra un pequeño estudio que se abre al jardín en el frente, con un gran ventanal y en el lateral, pequeño guiño tratando de abarcar un amplio horizonte.



66. Hans Scharoun, *Casa Endell*, 1940, planta baja.

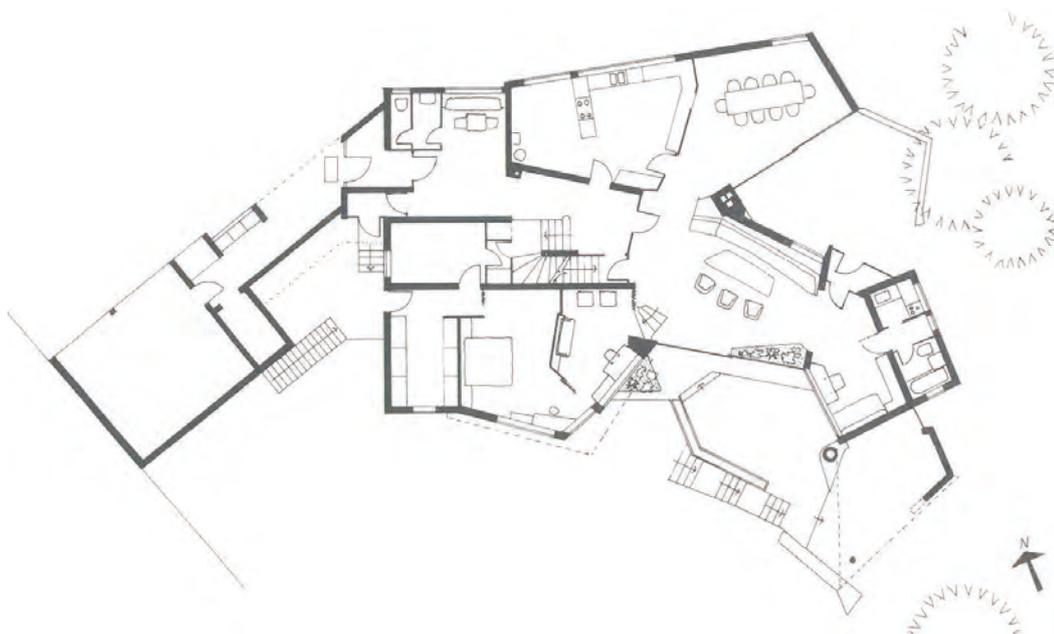


67. Hans Scharoun, *Casa Endell*, 1940, conexión visual entre el despacho y el salón.

El invernadero marca en el salón un punto de inflexión, el rectángulo se diría áureo y aquel señala el cuadrado del que se parte, una diferencia de nivel marca en el pavimento la diferencia, pequeño lugar de estancia a medio camino del estudio, del que lo separan, al igual que del comedor, tres escalones más. La sinuosa línea que inserta este último en el salón continúa, en su fluir, para que recoger el inevitable sillón, que mira al sur, sobre el paisaje del jardín, y que establece una relación de vecindad con la música, que mira al norte; el piano se recoge en una pared curva limítrofe con el cuadrado del estudio.

Las casas Mohrmann y Endell muestran, a menor escala, una configuración a partir de una pieza más o menos central, o de mayor importancia, que actúa como núcleo vertebrador desde el que se expande el resto de las piezas que conforman el conjunto edificado, conjunto fluido que se recorre de estancia en estancia en una melodía continua.

La *casa Köpke* [68], proyecto que desarrolla a lo largo de varios años y cuya construcción se finaliza en 1968, presenta la singularidad, en relación con sus otras viviendas, de situar la escalera como centro neurálgico de la composición, partiendo de la misma para el desarrollo de la vivienda según una serie de cuerpos que van englobando distintas funciones. Una de las alas recoge el garaje y anexos, separados de la vivienda propiamente dicha por un zaguán donde se sitúa la entrada a la misma; se accede al vestíbulo, tras pasar un cortavientos, el primero se ensancha dando lugar a una pequeña estancia de reposo, abierta hacia el norte, que antecede a un aseo que, de esta manera, aparece, de forma discreta, sin abrirse sobre la entrada, este ala norte se completa con la cocina, de dimensiones generosas, y el comedor, ambas piezas irregulares, la segunda se abre al norte por un hueco esquinado, al sur por un gran ventanal que permite la salida al exterior hacia una zona acotada del jardín. Comedor y salón se encuentran unidos en uno de sus extremos, punto de quiebro de las dos alas que los contienen; el salón se abre al recinto acotado del jardín por una ventana situada tras el sofá que



68. Hans Scharoun, *Casa Köpke*, 1959/68, planta principal.

queda recogido, en uno de sus extremos, por un tabique que genera un pequeño cortavientos, diafragma entre el interior y el exterior que da paso a un pequeño, minúsculo, apartamento, conjunto de dormitorio-estudio al que se añade un baño y una cocina de ínfimas dimensiones, geoméricamente se está ante un cuadrado ligeramente deformado que enlaza en uno de sus vértices con el cuerpo del salón, vértice ocupado por el invernadero, jardín interior constante en las viviendas de Scharoun.

La cuarta ala, situada cuatro escalones por encima del nivel del salón, recoge una “suite” compuesta por estudio-sala, pieza de filtro entre el salón principal de la vivienda y el dormitorio doble; vestidor y baño completan el programa de la misma que aparece como un ente que puede funcionar de forma autónoma, la entrada independiente desde una terraza elevada lo permite; terraza que, en un juego de niveles y a través de un cortavientos permite acceder, de nuevo al vestíbulo principal.

Tres entradas, con sus correspondientes cortavientos, permiten una circulación envolvente de la vivienda penetrando en ella desde puntos diversos del entorno que la circunda; juego de niveles y de espacios, fuerza centrífuga que lleva al usuario del interior al exterior y de éste de vuelta al acogedor ambiente de la morada, fluido continuo, vida que no se detiene.

Scharoun, en su intento de crear un paisaje con lo edificado, trabaja, en multitud de ocasiones, a partir de una pieza central desde la que se irradian los demás elementos, estancias que, en su conjunto, dan lugar a una arquitectura que viene clasificándose como orgánica, en la que la estancia central hace las veces de corazón cuyos latidos alimentan de savia vivífica al resto de los espacios que se distribuyen a su alrededor, sin perder de vista el carácter unitario del edificio en su conjunto. La idea se da, no sólo, en “edificios para la comunidad” sino también en viviendas unifamiliares e, incluso, en diseños urbanos, recuérdese su propuesta para la *urbanización de la Mehringplatz*. Una analogía de organismo es la que el propio Scharoun refería hablando de los edificios dedicados a cinematógrafos, boca, estómago y aparato excretor aparecían claramente especificados en su definición.

### II.3.4 Cuando el rectángulo se rompe

Si en sus primeros diseños de teatros Scharoun mantiene una configuración de sala y escenario que se ceñía a los cánones tradicionales, ésta sufre una clara transformación cuando se enfrenta al proyecto para el *Teatro Nacional de Mannheim*, la disposición clásica según un eje de simetría se ve aquí subvertida tanto por la disposición del patio de butacas como por la configuración de la escena; en la sala grande es donde se produce esta gran transformación, la pequeña es más comedida en su diseño, conservando el escenario, todavía, unas características tradicionales, aunque en el fondo del mismo se introduce el elemento curvo que ya aparecía en Kassel.

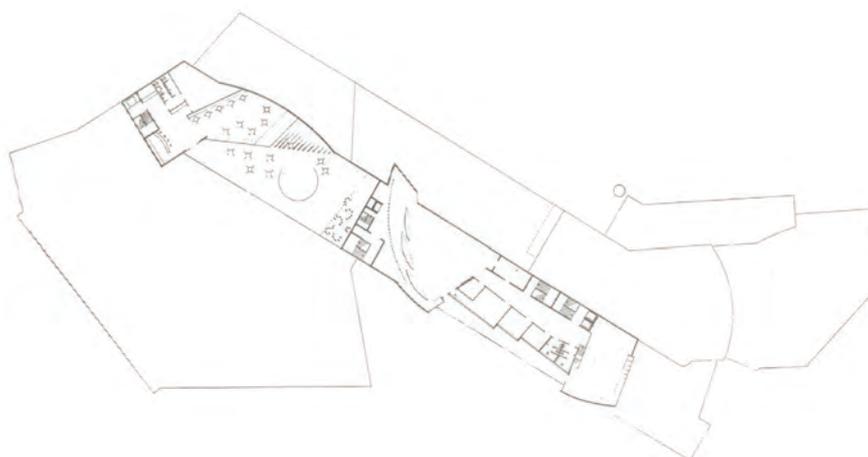
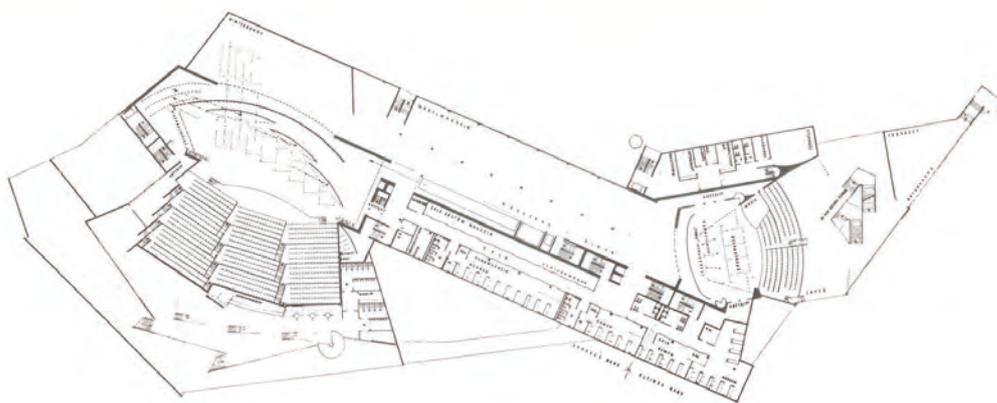
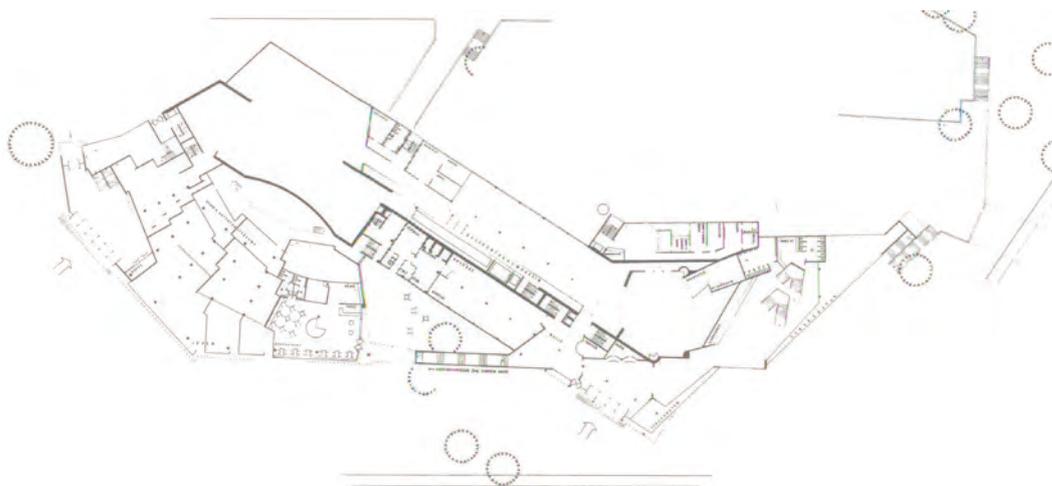
La primera singularidad introducida por Scharoun en este proyecto es el uso de la diagonal, el cuerpo central aparece girado en relación con los límites de la parcela con una formalización de dos frentes paralelos en sus lados más largos, un tercero, sensiblemente perpendicular a los mismos, y el cuarto que se abre de acuerdo con el trazado del vial correspondiente.

En planta [69, 70], el conjunto del edificio se estructura a partir de una pieza potente, un cuerpo prácticamente rectangular que engloba la mayoría de los elementos de una composición en la que emergen dos formas que se convierten en las verdaderas protagonistas, el lugar donde se producen los acontecimientos más importantes, las dos salas de representación. El edificio dispone de dos entradas, una para la sala grande, situada debajo de ella, y otra que da acceso a la sala pequeña, ubicada en el cuerpo longitudinal; el foyer de la sala principal se estructura en diferentes niveles que van enlazándose según una secuencia de escalera; el cuerpo longitudinal se divide, a su vez, en dos partes con diferentes alturas, aquella en que se desarrollan los talleres ligados a la parte posterior de las dos cajas escénicas, de menor altura, y otra en la que se encuentra situado toda la tramoya de la sala grande y el conjunto de camerinos, y en cuyo extremo se sitúa el acceso a la sala pequeña, citado anteriormente.

La simplicidad de las plantas contrasta con el abigarramiento volumétrico de la obra, cada uso, cada función, requiere una formalización y un espacio claramente diferenciado que se ve reflejado en el conjunto de lo edificado, un recorrido a su alrededor es necesario para la comprensión con exactitud del conjunto diseñado. La pieza central emerge como una barrera que separa los extremos en los que se desarrollan las dos salas; el cuerpo que engloba la sala principal dispone de varios niveles, en el primero, el vestíbulo de entrada se sitúa esquinado, el mayor flujo de espectadores se introduce en el edificio de forma frontal pero una puerta secundaria permite el acceso, también, desde el lateral, en el extremo opuesto se ubica la cafetería con una entrada desde el exterior, una secuencia de escaleras genera los recorridos ascensionales, que acompañan el ritmo de distribución de los espectadores en la sala; una sala que se desarrolla en abanico, al son del desplazamiento de las bambalinas sobre la escena; Scharoun destierra el eje de simetría en busca de un espacio donde actores y observadores muestren más cercanía, un espacio “aperspectivo” donde se entrelazan magia y mística, lugar sagrado de la representación.

Para Scharoun las dos salas no son mundos independientes, hay un cordón umbilical que las une, una estrecha escalera, un puente, enlaza la primera planta del vestíbulo de la sala principal con la planta baja donde se sitúa el de la sala pequeña, el arquitecto conecta los espacios que considera de la misma jerarquía; hasta el ingreso en la sala pequeña se establece una secuencia de pasos, el acceso principal a la misma se establece en el vestíbulo situado en uno de los extremos del bloque rectangular central, a la derecha del mismo desemboca la escalera que proviene del foyer de la sala grande, en una pieza que bifurca los caminos, hacia la zona posterior del escenario, recorrido de intérpretes y trabajadores, y hacia el vestíbulo principal, donde los espectadores son conducidos en un juego de estrechamientos que los inducen a continuar hasta las escaleras que se replican, en una resonancia doble, para conducirlos en volandas hacia el nivel superior, verdadero foyer que da acceso a la sala, espacio de espera, de reposo y conversación entre actos, que se expande con una pieza triangular que remata en una escalera que lleva de nuevo al exterior, vértice de triángulo que alarga la diagonal del bloque rectangular.

La división en dos partes de la pieza central rectangular queda patente en la planta de remate del edificio [71], donde sólo la mitad de la misma emerge sobre el conjunto, planta de formalizaciones interiores libres que se proyectan hacia el exterior de forma sutil con sus paredes ligeramente curvadas, o de forma más agresiva enlazando rectas en ángulos agudos o rectas y curvas que, en formación atropellada desbordan el espacio de manera punzante.



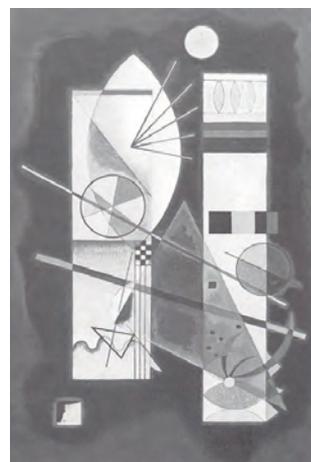
69 / 70 / 71. Hans Scharoun, *Teatro Nacional*, Mannheim, 1953.

Scharoun rompe muchas tradiciones en el *Teatro Nacional de Mannheim* e, incluso, los vértices del cuerpo central, sensiblemente rectangular, con la ubicación en los mismos, o próximos a ellos, de elementos que expanden la diagonal, que se niegan a someterse a la formalización estricta de una geometría que los coarte; juego de volúmenes que se escalonan, se expanden, conquistan el territorio, invitan a penetrar en ellos, a recorrerlos en un paseo infinito.

Kandinsky también representa formas rectangulares, o sensiblemente rectangulares, a las que agrega elementos en sus laterales o en sus extremos, queriendo romper, de esta forma, las esquinas de la caja dotándola de una nueva dimensión, no percibiéndola como un elemento cerrado sino en expansión; en 1922 realiza un cuadro a la acuarela, al que no pone título, pero que es conocido como *Composición Lírica* [72], fechado el 3 de diciembre, en el que se perciben los temas usuales en el pintor en esta época, barca sobre proceloso mar, picos de montañas, sol y luna, y surge el elemento rectangular, irregular, como una masa sólida sobre la que se asienta la ciudad, el territorio conquistado por el hombre y sobre el que establece su morada, un territorio en expansión. En *Verbindendes grün (Verde ligante)* (1926) [73], los motivos figurativos han quedado completamente diluidos en los geométricos, sobre dos bandas rectangulares, de distinta dimensión, paralelas, cada una con su mundo alrededor, la de la izquierda, la más ancha, la que concita mayor interés entre los acompañantes, en uno de sus extremos, como la gran sala de Scharoun en Mannheim, una figura ovalada, respingona, muestra todo su poder, los nervios del abanico introducen hacia el interior, el círculo requiere la atención del observador cual escenario de representación; en el otro extremo de la diagonal el cuadrado se escapa, alarga todavía más la visualización de esta; el rectángulo se divide en dos, partes diferenciadas pero conexionadas; tampoco las dos bandas rectangulares son independientes pero un gran triángulo se superpone sobre ellas con su veladura y dos líneas lo acompañan, el rectángulo más estrecho se deja seducir por este nexo y crea su propio mundo alrededor, el círculo que está dentro pero fuera, las bandas multicolores, alguna pretendiendo escaparse, en el sur, el abanico da aire a la composición. Un círculo arriba, casi en el centro, y el cuadrado abajo, hacia la izquierda, forman con el velado triángulo la tríada que da el contrapunto a los dos mundos que navegan a la par.



72. Wassily Kandinsky, *S/T, Composición lírica*, acuarela, 1922.



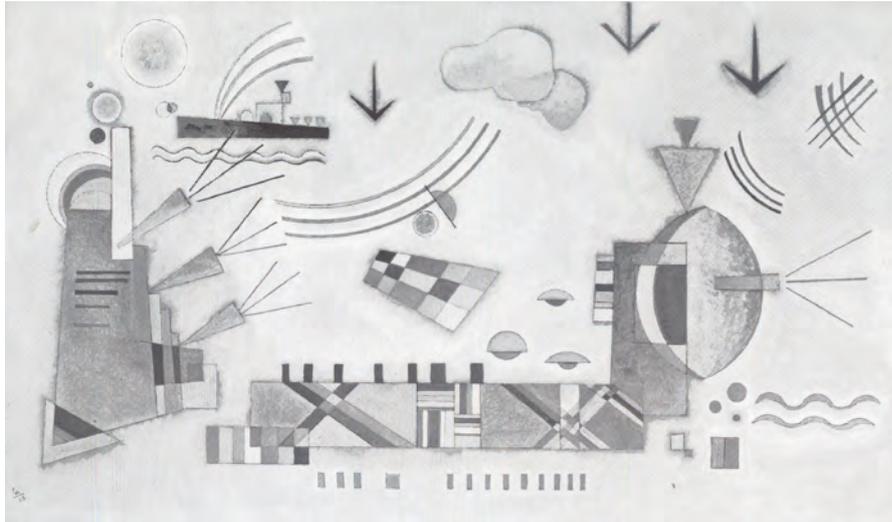
73. Wassily Kandinsky, *Verde ligante*, 1926.

Navegan sobre un fondo azulado, entre ondas, nubes y flechas las piezas que estructuran la composición en *Milder Vorgang (Acontecimiento dulce)* (1928) [74], en el rectángulo situado en la parte baja se entrecruzan los colores en franjas diagonales, predominando, de fondo, los tonos anaranjados; dos de las esquinas se ven comprometidas por la aparición de elementos diferentes, abajo, a la izquierda, un rectángulo multicolor, arriba, a la derecha, otro rectángulo, esta vez naranja, con un ojo ovalado, puntiagudo, que recoge los flujos que le llegan del exterior en un tridente de líneas, sobre otro rectángulo naranja, dos triángulos, naranja el más grande, rojo el pequeño, quieren también acceder desde la esquina superior recordando el vestíbulo de la sala principal del teatro de Mannheim; pequeñas naves sobrevuelan el conjunto, adherencias negras, otras naranjas ya se han independizado. A la izquierda del cuadro, una base rectangular naranja, que se va ensanchando en líneas multicolores, ve alargada su diagonal con un triángulo negro, de punta naranja, que se vuelve transparente dejando translucir el fondo, como la sala pequeña del teatro de Mannheim, no queriendo perder el contacto con el exterior; en el extremo opuesto, un rectángulo amarillo reivindica, también, una mayor longitud para la diagonal, queriendo alcanzar el sol situado sobre él; triángulos naranjas acometen sobre el cuerpo central, todos quieren acceder al gran teatro que navega en busca de nuevos horizontes.

*Grau (Gris)* (1931) [75] presenta una superposición de fondos, el rojo deja entrever, en sus bordes, el gris oscuro que parece recubrir la tela, y sobre el rojo juegan los tonos de gris, del negro al casi blanco; negro y casi blanco conforman el rectángulo, situado en diagonal, al que acomete, perpendicularmente, otro rectángulo de franjas grises y un gran triángulo con los diversos tonos, mientras, otros triángulos se mantienen en extraños equilibrios sujetando el gran rectángulo y otro, el más equilibrista, ejercita sus habilidades en el vértice superior; un círculo negro, orlado de un rojo brillante, permanece atento al hacer de los triángulos inferiores, y otro, arriba, casi en el centro, deja translucir un rallado gris, irregular de fondo, “ojo de buey” abierto al infinito.

En *Harte Spannung (Tensión dura)* (1931) [76], Kandinsky opone al formato cuadrado de la obra los rectángulos que, junto con los círculos, intervienen en la composición; un fondo naranja, sobre él una mancha morada, informe, recogiendo las formas, rectángulo beis, resplandeciente, atrapando dos círculos, uno negro, potente, otro verde, que disputa el mismo dominio, esperanzado, pero con pocas posibilidades de alcanzar la supremacía; el rectángulo rojo creando tensión, perpendicular al beis, los círculos no se han dejado avasallar y se van liberando poco a poco, el rosa ya ha conseguido la libertad, las líneas le indican su rumbo; uno de los círculos, también rosa, se orla de naranja y establece el enlace con el rectángulo, trapecio, verde, que pretende alargar la diagonal del rojo, se dirige hacia abajo, a la izquierda, en una lucha de tensiones duras.

Kandinsky compone *Massiver Bau (Construcción masiva)* (1932) [77] a partir de pequeñas teselas que conforman un rectángulo que se expande, hacia arriba y hacia abajo, deseando formar un gran cuadrado en el centro de la imagen, pero otros elementos se lo impiden, líneas que conforman antenas que buscan señales del más allá y que no dejan que la excrecencia superior invada su territorio, excrecencia que no ha llegado a conformarse del todo, permanece a franjas; tres ventanas, situadas al tresbolillo, han abierto sus huecos al espacio, un espacio que se funde en marrones y en el que brilla una media luna azul que se contrapone al pequeño



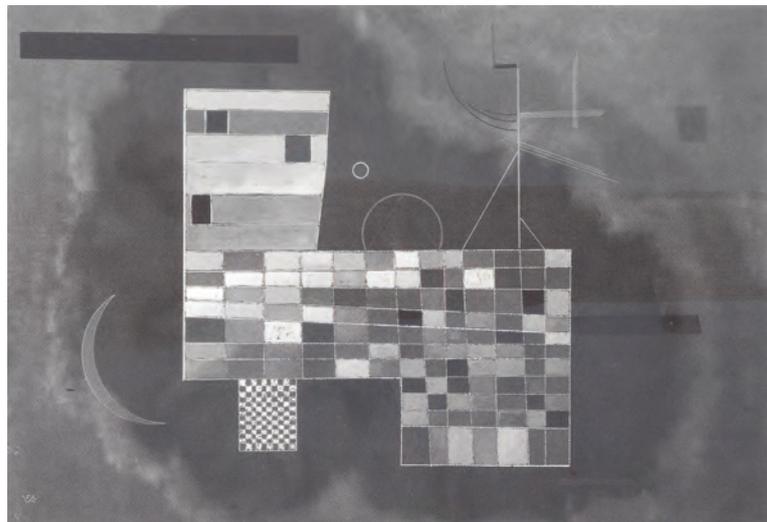
74. Wassily Kandinsky, *Acontecimiento dulce*, 1928.



75. Wassily Kandinsky, *Gris*, 1931.



76. Wassily Kandinsky, *Tensión dura*, 1931.



77. Wassily Kandinsky, *Construcción masiva*, 1932.

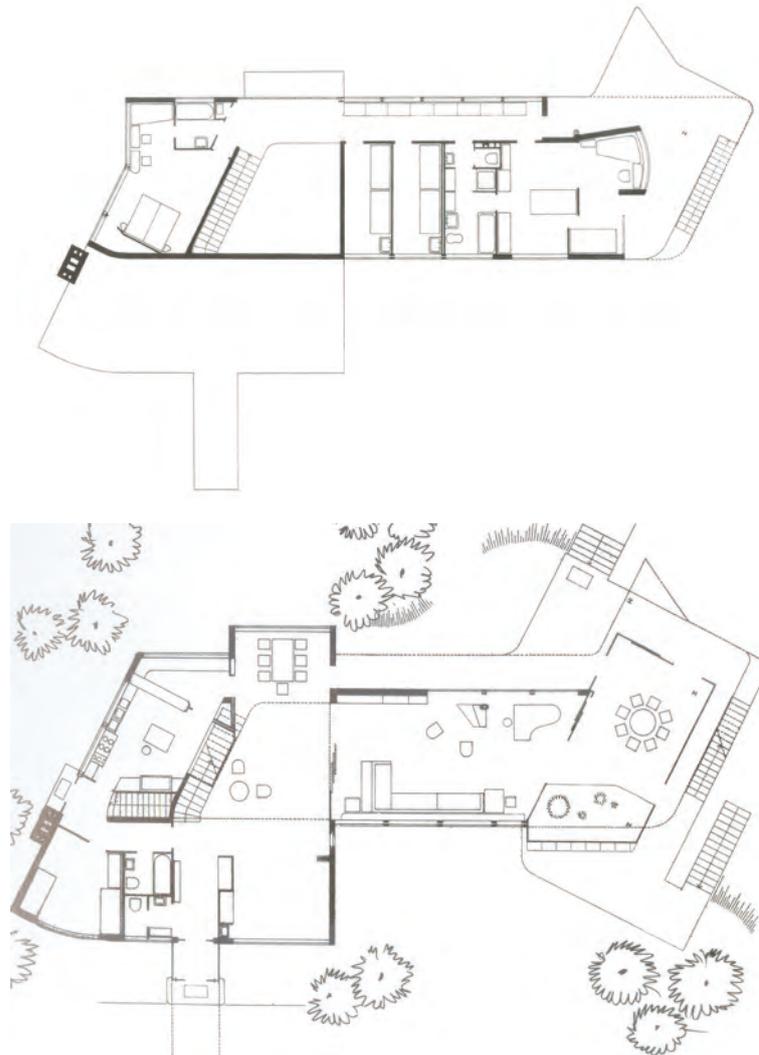
cuadrado del mismo color que se escapado del entramado principal, aquí no son las piezas potentes las que alargan la diagonal, sino aquellas sutiles, livianas, las que marcan la dirección, la construcción aparece encerrada en sí misma, en su potente masa, ni siquiera dejando entrar al damero que pende en su parte inferior, tranquilo, inerte, a la espera de los acontecimientos.

Dos rectángulos paralelos vuelven a aparecer como base de la composición en *Stabilité animée* (*Estabilidad animada*) (1937) [78] y, como en ocasiones anteriores, profusamente acompañados; Kandinsky había dibujado de este cuadro un esquema en el que primaba las líneas verticales, remarcando una de ellas, la correspondiente al fragmento del rectángulo de la izquierda en su parte negra, y sobre él una clara direccionalidad, la que establece la pieza que gira en la que, además, se subraya el fondo con el color rojo; sobre el de la derecha priman las horizontales, juego de líneas en el tramo inferior derecha, negras, con matices naranjas, y dos bandas que se disponen, rotundas; en una, los símbolos danzan cual notas sobre un pentagrama, en la otra, éste no aparece completa, parte de su lugar lo ha ocupado un animal de escamas en colores primarios que se balancea sobre una curva, rodeado de rectas; entre las dos bandas se alza un paramento de piezas irregulares que se ve acompañado de un ovalo amarillo de centro blanco que se contraponen a una pequeña lira que hace equilibrios en el otro extremo; el gran círculo asoma por detrás del rectángulo en su parte superior, es el ámbito de las curvas, ojos que permanecen atentos a todo el acontecer del cuadro. El rectángulo de la izquierda está compuesto, en realidad, por dos, el blanco y el negro, aunados por las múltiples líneas, verticales, horizontales, diagonales, curvas, semicírculos, formando tramas, cuadrículas, ondas que se repiten; entre ambos rectángulos, un libro muestra sus páginas interiores, una hoja amarilla se ha desprendido, sobrevuela el rectángulo negro, otra ha alcanzado ya el borde izquierdo de la imagen. Toda una construcción, composición, de líneas horizontales y verticales, pero la secuencia se rompe, el pintor enfatiza la diagonal, un punto señala el vértice, pequeño cuadrado azul sobre fondo rojo, líneas, amarilla, negra, blanca, sirven de apoyo a otro rectángulo que, en su juego de trama irregular, tiene atrapado en su centro al animal de escamas multicolor que juega con la pelota azul que antes escondía tras de sí; el ovalo amarillo se ha vuelto azul y su centro naranja, la lira sigue con sus equilibrios.

Un rectángulo, piezas que giran en los extremos, esquinas que se rompen, que alargan la diagonal, ese es, también, el esquema básico de la planta baja de la obra más paradigmática del arquitecto Scharoun, la *casa Schminke* [79], en Löbau, realizada a caballo entre los años de la República de Weimar y los comienzos del nazismo; también aquí otros rectángulos se sobreponen al principal y vuelan las cornisas buscando libertad. Un estrecho pórtico conduce a la entrada de la vivienda, el vestíbulo se encuentra flanqueado por un rectángulo que recoge aseo y baño y el cuadrado de la sala de juegos, el arquitecto no deja nada al azar y diseña los armarios donde se entretendrán los juguetes en sus ratos de ocio, contenedores de colores primarios, no es un ámbito cerrado, la perspectiva lleva hasta el jardín atravesando un espacio de confluencias, bajadas y subidas, un ir y venir de los moradores, el comedor se asoma al espacio exterior, lugar de vegetación y de agua; el rectángulo de estos espacios encadenados se sobrepone al principal, se entrecruza con él en el punto de tránsito, de confluencia, las escaleras señalan el giro, independizan las estancias de servicio de las principales, establecen una jerarquía.



78. Wassily Kandinsky, *Estabilidad animada*, 1937.



79 / 80. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, Löbau, 1930/33, plantas.

La disposición de las piezas en lo referente a orientación va contra natura, pero el arquitecto trata de sacar el mayor provecho posible a una parcela rodeada, necesita dar la espalda al complejo fabril que se encuentra en íntima relación con ella, que forma, inexorablemente, parte del vivir cotidiano de los propietarios. La cocina se sitúa al oeste, en la disolución de uno de los extremos del rectángulo base, cadena de espacios que se van sucediendo, dormitorio para el servicio, distribuidor de conexión con el vestíbulo de entrada a la vivienda, cocina propiamente dicha, oficio, que sirve de filtro con el comedor. Se ha alcanzado de nuevo la parte noble, el rectángulo se alarga hacia el este, el inmenso sillón hace sentir su presencia con su mirada atenta hacia el jardín, lugar de reposo en el que escuchar melodías musicales, y de nuevo la disolución, el giro, espacio interior y a la vez exterior, un exterior que se cuele por las amplias cristalerías, escaleras que suben o bajan, líneas que acompañan al giro, como en el cuadro de Kandinsky, que lo afianzan; el jardín en el interior, muros de cristal que se inclinan, cuadrados en naranja que resaltan en la trama acristalada, techo de círculos, otra vez el naranja dando alegría al espacio: La casa se abre a los cuatro vientos, cubiertas suspendidas sin mar que las meza.

Las escaleras marcan el ritmo en la planta superior [80], una interior, la otra exterior, acompañan el giro sutilmente; tras la escalera interior, con el hueco que deja ver la planta inferior, el espacio fluido, la habitación de invitados, abierta al oeste, como un pequeño apartamento, privado, recoleto, al otro lado los aposentos de los niños, cual camarotes de barco y la pieza que comprende aseo y baño, espacios interdependientes pero separados, agua que fluye y se detiene; el corredor es lugar de tránsito y almacenamiento, los armarios se suceden y, por encima de ellos, las ventanas dejan pasar la luz; al final, la habitación principal, estancia con distintos ámbitos, lugar de sueño, lugar de reposo, abierto al sur y al este, de nuevo la terraza desde la que otear el horizonte. Horizonte de luces y de sombras, estancias de vida y de sueños, partes de un todo.

Las partes son como los movimientos dentro de una obra musical, movimientos que en su conjunto integran la sinfonía, el todo de la obra arquitectónica o pictórica, el mismo Kandinsky decía que “la composición es la subordinación interiormente funcional. 1. De los elementos aislados, y 2. De la construcción a la finalidad pictórica completa”, y lo mismo hace Scharoun, las distintas estancias, los distintos espacios, se subordinan al edificio resultante, a la solidez de la composición final.

Aunque en este capítulo se ha centrado el estudio sobre edificios de Scharoun y obras de Kandinsky surgidos de fuerzas que se concentran o se expanden, giran o mantienen un trayecto lineal, la realidad es que en las partes de casi todos ellos subyace una generación desde la línea o desde figuras geométricas elementales que, en su conjunción, generan un cuerpo vivo, un conjunto orgánico que late con toda la fuerza que es capaz de insuflarle la mente humana. En la inauguración del barrio *Rahuer Kapf*, en 1965, decía Scharoun, “El entorno del hombre es sustancialmente su mundo viviente. Proyectar no debe ser la única responsabilidad del arquitecto-de esa forma sería imposible conseguir un entorno ambiental, simplemente se crearían formas animadas e independientes. De esa manera la arquitectura no consigue lo que debería ser - a saber - dar sentido a la vida / Es hermoso cuando un edificio en su forma

se corresponde completamente con el proceso de la vida, satisfaciendo ésta. En este sentido, para el arquitecto proyectar debe ser una actitud. Una actitud - es decir, primero observar el propósito de esta exigencia, aprender de ella tanto como sea posible y, en consonancia, rechazar una solución con el corazón”<sup>8</sup>. El edificio nace de la reflexión, Scharoun no había olvidado sus ideas primigenias, aquellas que le habían llevado a escribir en su dibujo para *Iglesia como una roca*, en 1910, “Un arquitecto independiente no debe dejarse guiar por las sensaciones, sino por la reflexión”.

---

8 Scharoun, 16.7.1965, Anspache beim Richtfest, en Peter Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1993, p. 304. En el original: “Die Umwelt des Menschen ist im wesentlichen seine Wohnwelt. Sie zu planen soll und darf nicht alleinige Aufgabe des Architekten sein-damit wären lebendige und selbständige Formen für eine solche Umwelt nicht zu gewinnen. Sonst ist auch Baukunst nicht, was sie sein soll-nämlich Sinnggebung des Lebens. / Schön ist es, wenn ein Bau in seiner Gestalt restlos dem Lebensvorgang entspricht, den er befriedigen soll. Insofern ist für den Architekten Planung eine Haltung. Eine Haltung-das heißt zunächst im Sinne dieser Forderung leben, diese Forderung beobachten, aus ihr möglichst viel lernen und zu einer Lösung mit Herz verstoßen”.



## II.4 Tiempo detenido, tiempo que fluye

### II.4.1 Desde el interior, hacia el exterior

En la pintura clásica el cuadro muestra un instante de la historia que el artista pretende narrar, se ha considerado el cuadro como si de una ventana se tratase, una ventana a través de la cual se percibe el motivo representado; a pesar de que el arte abstracto destruye esa concepción, Kandinsky presenta en varios de sus cuadros una característica que parece querer recoger esa idea, son obras en las que el motivo aparece orlado por una banda exterior que lo encierra, una banda a modo de ventana a través de la cual el artista pretende mostrar lo que ve, no una visión real, sino la visión generada por la “necesidad interior” que le impulsa a transmitir una determinada idea, representación del momento rodeado por un marco informe o perfectamente definido; por su parte, Scharoun empleará, en múltiples ocasiones, la ventana circular, el “ojo de buey” que siempre se relaciona con el mundo del mar, ojo abierto al exterior, que capta el instante; también se pueden ver en algunos de sus edificios pequeñas aberturas rectangulares seriadas en las cajas de escaleras con ese mismo sentir..

Kandinsky pinta *Ovalo blanco* (1919) [01] cuando ya sus cuadros se habían introducido en el mundo de la abstracción, aunque se sigan reconociendo mares, pueblos y montañas que giran en ellos, la oscuridad rodea al óvalo blanco, la ventana se abre al exterior resplandeciente “como la «metáfora biológica» de una iluminación espiritual, del proceso artístico creador”<sup>1</sup>. Ese mismo año, *Roter Rand (Borde rojo)* [02] introduce en un mundo donde la realidad se hace fantasía, a la ventana se le da profundidad, se ve la imagen al fondo, a través de un hueco horadado en un grueso muro, a la mente le ha costado llegar hasta allí; *Der grüne Rand (El borde verde)* (1920) [03], cuadro para el que Kandinsky realiza dos estudios previos a la acuarela [04, 05], presenta una orla de color más o menos plano, de contorno irregular, que varía en los bocetos y, también, en relación de éstos con la obra final; el motivo central, el instante captado, es el resultado de la fusión de los dos estudios previos, una barca se mece en un mar de aguas serenas, las olas lamen suavemente el costado, extraños seres la rodean mientras el sol iluminan el horizonte con amarillos, verdes y rosas.

Muy diferente se muestra la ventana en *Im schwarzen viereck (En el cuadrado negro)* (1923) [06], los bordes se han geometrizado, aunque se deformen como queriendo establecer una visión no frontal, también aquí un estudio a la acuarela [07] sirve de preparación a la obra final, pero la composición es fundamentalmente la misma, una línea inclinada cruza el horizonte dejando hundirse en él un sol en decadencia, cuyos rayos emergen con poca fuerza en una tarde casi noche en un cielo donde se despliegan las nubes y la luna espera paciente su momento; la tierra, con sus montañas y prados, adquiere tintes apagados, pero sigue viva en el devenir de su ciclo vital.

---

1 En VV.AA., *Kandinsky et la Russie*, catálogo de exposición, Fondation Pierre Gianadda, 28 enero-12 junio 2000. Fondation Pierre Gianadda. Martigny, Suisse 2000, p.158. En el original: “... comme la «métaphore biologique» d’une illumination spirituelle, du processus artistique créateur”

Años más tarde, cuando la vida de Kandinsky ha dado un giro profundo y sus cuadros se han transformado, cuando su mundo interior transmite otras sensaciones y sus obras se pueblan de seres que vagan en el espacio, la ventana se transforma, de nuevo, en un hueco informe a través del cual vislumbrar un pequeño recoveco del infinito espacio mental, *De l'un a l'autre (De lo uno a lo otro)* (1937) [08] se detiene en un punto en el que las figuras zoomórficas quedan en suspenso ante notas musicales plagadas de admiraciones, mientras, en *Noir et froid (Negro y frío)* (1937) [09], sobre un fondo beis, se abre una ventana al negro exterior, pero con la esperanza de un nuevo renacer; Kandinsky introduce en este cuadro un elemento figurativo, una rama con hojas que, aunque lleve en cabeza una de color negro, las demás, en tonos rojizos, presagian nuevas vidas, nuevas ilusiones.

La mirada del observador se mantiene en suspenso cuando, en los distintos tramos de escalera, echa una ojeada hacia el exterior, pequeñas aberturas rectangulares se suceden según se asciende, una en cada descansillo intermedio entre dos plantas, ojos que se abren al paisaje, paisaje urbano de calles que van ampliando la ciudad, una secuencia que se duplica en el bloque lineal de la *Siedlung Siemensstadt* [10], aquí las aberturas se sitúan por encima y por debajo del nivel del forjado de la planta correspondiente, se produce una resonancia, lo mismo que en *Zweibrücker Strasse 1*, aunque en este caso se rompe el equilibrio y la última nota vuela libre de toda atadura hacia lo alto. En el bloque curvo de *Siemensstadt* [11], las notas se desacompanan, las secuencias fluyen libres cada una por su lado y, al final, se introduce una nueva clave, el semicírculo se alza orgulloso, las miradas se inquietan frente a un horizonte más amplio, el instante suspendido queda todavía más en vilo. Al ver las fachadas del *edificio de viviendas en Hohenzollerndamm* [12] se piensa que se está en el mismo caso, pero aquí Scharoun utiliza el recurso como llamada de atención para saber la situación de los portales de acceso, porque la realidad es que la estancia que está detrás de estas ventanas es un baño, las escaleras están situadas en el patio interior.

Mucho más resuenan los “ojos de buey” que acompañan la ascensión, o descenso, de las escaleras en el edificio “Julietta” [13], su altura permite que los puntos de observación sean múltiples, se encadenan dos a dos en un juego de visiones complejas, secuencia de instantes detenidos, de segundos de reflexión de lo ya andando, y lo que queda por recorrer; todos se recogen en la abertura superior, congregación de puntos, mirada hacia el infinito; la caja de escaleras propiamente dicha se encajona entre dos muros pero, en cada planta, se abre al espacio abierto que conecta las dos fachadas, un amplio vestíbulo que enlaza norte y sur y que da paso a los corredores por los que se accede a las viviendas, el “ojo de buey” constituye el punto de reflexión entre dos niveles. En el edificio “Salute” [14] hay una secuencia lineal, ascendente, que se replica en los tramos intermedios apareciendo una agrupación de cuatro puntos, las visiones se multiplican, el instante pierde intensidad, la nota se vuelve más grave y se libera en el balcón trapezoidal abierto a un exterior en el que el tiempo no se detiene, la visión del instante se difumina, el tiempo que fluye lo dispersa, el intervalo se prolonga.

El “ojo de buey” se transforma en el hueco del vistazo rápido, del momento de contemplación entre quehaceres cuando Scharoun lo coloca en estancias del interior, cuando está en un edificio de viviendas [15] se produce la repetición, desde el exterior se percibe una visión múltiple, desde



01. Wassily Kandinsky, *Óvalo blanco*, 1919.



02. Wassily Kandinsky, *Borde rojo*, 1919.



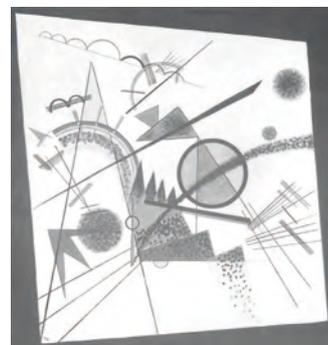
03. Wassily Kandinsky, *El borde verde*, 1920.



04. Wassily Kandinsky, *Estudio para El borde verde*, 1919.



05. Wassily Kandinsky, *El borde verde*, 1920.



06. Wassily Kandinsky, *En el cuadrado negro*, 1923.



07. Wassily Kandinsky, *En el cuadrado negro*, acuarela, 1923.



08. Wassily Kandinsky, *De lo uno a lo otro*, 1937.



09. Wassily Kandinsky, *Negro y frío*, 1937.



10. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas, Siemensstadt*, 1929/31.



11. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas, Siemensstadt*, 1929/31.



12. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas, Hohenzollerndamm*, 1929/30.



13. Hans Scharoun, *Edificio "Julietta"*, 1954/59.



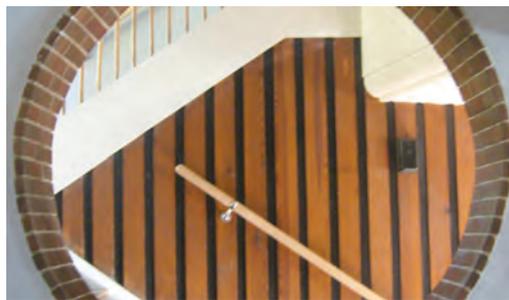
14. Hans Scharoun, *Edificio "Salute"*, 1959/63.



15. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas, Kaiserdamm*, 1928/29.



16. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, 1930/33.

17. Hans Scharoun, *Casa Weigand*, 1942.18. Hans Scharoun, *Casa Weigand*, 1942.

el interior la individual; en viviendas unifamiliares aparece como el hecho aislado, instante en suspensión; en la *casa Schmincke* [16], en Löbau, el ojo mira desde el distribuidor, espacio amplio, de tránsito, donde la escalera crea un volumen de conexión visual entre la planta baja y la alta, instante de contemplación entre acontecimientos; en la *casa Weigand*, desde el comedor [17] se observa el exterior a través de él en uno de los paramentos que avanzan sobre el jardín, pero también se encuentra otro en un punto ente el interior y el exterior, el zaguán [18], a través del “ojo de buey” se aprecia el espacio de la escalera, se otea el instante de paso.

La utilización del “ojo de buey” no remite a planteamientos poéticos en el *Museo Marítimo Alemán* [19], se considera indisolublemente unido al mundo que se recrea en su interior, ojos con los que se ve el exterior, ojos que iluminan salas, ojos que, de nuevo, acompañan las escaleras en su recorrido ascensional; quizás porque no son ajenos al mundo en que se trata de introducir al visitante, Scharoun los utiliza como una pieza siempre presente que confiere identidad a todo el edificio, como fragmento aislado, duplicado, o como contrapunto a una serie de cuadrados que juegan a ser círculos.

En la *casa número 33 de la Weissenhofsiedlung* [20], el círculo no se completa, la mirada no es directa, se echa un ojo cauto sobre el vacío de la terraza delante del comedor, una mirada indiscreta sobre el espacio exterior privado; en la Siedlung “Im Hottengrund” la ojeada es posible desde las terrazas, que avanzan protegidas por un muro en el extremo del edificio integrándose en el volumen construido, hacia el mundo exterior, un mundo exterior que no merecía ser contemplado en un momento histórico de tinieblas, pero un atisbo de lo que acontece era preciso para sobrevivir.

En la *residencia para personas solteras y parejas sin hijos de Breslau* [21] también se horada el muro, el atisbo se produce desde lo particular a lo general, desde cada uno de los niveles de las terrazas, lo privado, hacia lo público, el muro se muestra majestuoso en su ligero ondear y acaba en esa mirada que se detiene sobre el horizonte, en lo alto, de cielo sobre el cielo, se evoca el vértigo que produce en un juego de resonancias, círculos abiertos que se replican en el vacío. Otro círculo llama la atención cuando el muro se acaba y un potente voladizo se contrapone a él, bajo esa franja horizontal el ojo se mantiene avizor y avisa que tras él la escalera sirve de tránsito entre los mundos que se desarrollan en los diferentes niveles.

En un barco, el “ojo de buey” pone en contacto con el mundo exterior, el mar, pero, en sus reducidas, dimensiones sólo permite captar una superficie muy limitada de éste, aguas

tranquilas, aguas que ondean o aguas que se agitan en la tormenta, instantes de mar, tiempo detenido reducido al instante fugaz de la mirada, punto, “pequeño mundo, más o menos regularmente desprendido de todos lados”<sup>2</sup>.

Como rememorando esos instantes fugaces, Kandinsky introduce el óvalo en las formalizaciones exteriores de sus cuadros en 1925, año en el que pintará tres obras con este formato; la primera será *Intime Mitteilung (Oval Nr. 1) (Mensaje íntimo (Óvalo nº 1))* [22], se trata de una composición en la que establece una cruz, que no aparece centrada sino desplazada hacia la derecha, y cuyos brazos no tocan los extremos superior e izquierdo del cuadro, toda la tensión la absorben los otros dos, un conjunto de líneas verticales y horizontales la acompañan llegando a definir una trama o damero en las proximidades del centro de la cruz, los triángulos se divierten señalando el centro de ésta y ejerciendo una labor de empuje, señalamiento de dirección, hacia abajo, un círculo, impávido, partido en cuatro, se contrapone a las alegres burbujas que transitan, libres, en la zona inferior izquierda. El esquema de este cuadro aparece en la *Ilustración 24 (Línea)* [23] de *Punto y línea sobre el plano*, y Kandinsky lo explica así: “Estructura horizontal-vertical con diagonal antagónica y tensiones de puntos”; el cuadro no se ciñe exactamente al esquema, puesto que en éste no aparecen los triángulos y la línea diagonal tiene una fuerza que pierde en el primero al ser menos rotunda teniendo una menor inclinación.

A *Óvalo nº 1* le sigue *Oval Nr. 2 (Óvalo nº 2)* [24], un óleo sin título en el que la cruz pierde consistencia para convertirse en una línea que señala hacia arriba, cual aguja de brújula que señala el norte, mientras las curvas y rectángulos que la rodean parecen indicar un movimiento circular contrario al de las agujas del reloj, una vuelta atrás en el tiempo, una mirada hacia el pasado. En *Geflüstert (Susurro)* [25] el tema gira alrededor del círculo, el óvalo es una ventana abierta a un mundo que gira y del que se capta un instante anclado en la línea que se quiebra, que esconde soles y afianza arcoiris, un hablar quedo para que el momento permanezca, mirada a través del “ojo de buey” que el habitante que se desliza por las escaleras de Scharoun capta en su parada en el tiempo, en un descaso en su transitar.

No queda clara la intencionalidad de Kandinsky con la introducción del formato ovalado en sus cuadros, lo cierto es que, en algunas de sus obras, aparecen elementos ovalados puntiagudos como si de ojos se tratase, pero quizás, aquí, la idea está más relacionada con la tradición de los huevos de Pascua, fuertemente afianzada en la Rusia anterior a la Revolución de 1917 y, de hecho, Kandinsky realizará, en abril de 1926 un diseño para Nina [26], leyenda que se recoge expresamente en el reverso de la pintura con alfabeto cirílico<sup>3</sup>; se trata de un diseño alegre, con un barco que surca los mares entre un despliegue de banderas al viento. Casi dos años más tarde, en enero de 1928, en *Lyrishes Oval (Óvalo lírico)* [27], sobre un fondo amarillo dorado, una cruz multicolor de brazos irregulares se ve acompañada por múltiples elementos,

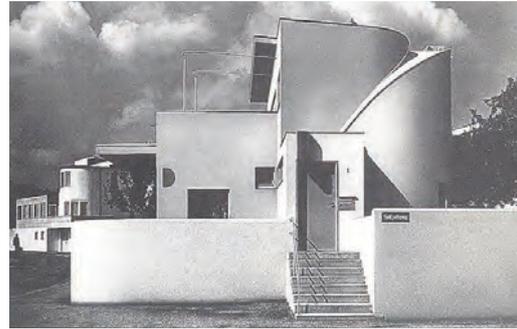
---

2 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores /Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 29.

3 Citado en Hans K. Roethel, / Jean K Benjamin, *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings / Volume Two / 1916-1944*, Sotheby's Publications, London 1991, p.722.



19. Hans Scharoun, *Museo Marítimo Alemán, Bremerhaven, 1969/75.*



20. Hans Scharoun, *Vivienda nº 33, Stuttgart Weissenhof, 1926/27.*



21. Hans Scharoun, *Residencia, Exposición "Wohnung und Werkraum", Breslau, 1928/29.*



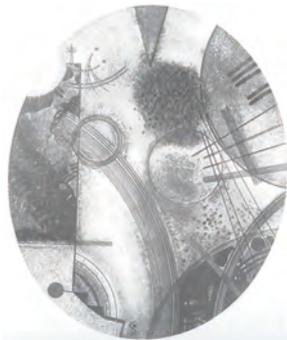
22. Wassily Kandinsky, *Mensaje íntimo (Óvalo nº 1), 1925.*



23. Wassily Kandinsky, *Ilustración 24, 1925.*



24. Wassily Kandinsky, *S/T (Óvalo nº 2), 1925.*



25. Wassily Kandinsky, *Susurro, 1925.*



26. Wassily Kandinsky, *Huevo de Pascua, 1926.*



27. Wassily Kandinsky, *Óvalo lírico, 1928.*

cuadrados y rectángulos de variados colores se apoyan en sus brazos, los triángulos ondean en la parte superior, medias lunas coloristas se superponen sobre el brazo izquierdo y la diagonal recoge, en su parte inferior, las burbujas que se van formando hasta completar el semicírculo, mientras una cadena de montañas azules la acompaña, en su dirección, paralelamente, en la parte superior, cuadro alegre, de renacer de la vida. Las líneas que conforman la cruz remiten a las agujas de un reloj que marchan hacia atrás, deteniendo el tiempo.

Kandinsky representará también instantes fugaces en las *Impresiones* y en las *Improvisaciones*, unas nacidas de la “naturaleza externa” y otras de la “naturaleza interna”, aunque en éstas últimas el tiempo se hace presente, su visión induce a pensar en una cierta elaboración meditada aunque el pintor las establezca como “expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita”. Instantes de paseo por la ciudad, de vislumbre de desfiles, tediosa tarde de domingo, momentos de suspenso entre colinas y senderos, música que arrebatara los sentidos, recuerdos de otros mundos cegados por la luz, leyendas de la infancia, sonidos atronadores, jinetes que cabalgan, ciudades sobre colinas, silencios de cementerios, cánticos de remeros, jardines claustrales que encierran el amor entre sus muros, lluvias impenitentes, monotonías de agua, juegos en el estanque, susurros de colores y de sueños captados sobre el cuadro.

#### **II.4.2 Suspendido en el aire pero firmemente anclado en la tierra**

Los balcones son un elemento que caracteriza, tanto en planta como en alzado, los edificios de viviendas que Hans Scharoun realiza a partir de la década de los cincuenta, balcones que sobresalen, puntiagudos, mitad curvos, mitad rectos, suspendidos en el vacío pero anclados firmemente a la estructura arquitectónica. En el complejo “Romeo y Julieta” los dos edificios los muestran orgullosos, en “Romeo” [28], la verticalidad impone una cierta contención, y sólo cuatro de las siete viviendas que se distribuyen por planta se permiten impulsarse hacia el exterior en estos vuelos, hacia el oeste, en los pliegues que se producen en mitad de la fachada, se produce la resonancia de los dos elementos que, acompañados de las protecciones laterales, acaban constituyendo sendas verticales que se alzan hacia el cielo; en la planta primera los balcones se contienen en su proyección hacia el vacío, pretenden ser una base más estable, en los pisos superiores se diversifican, se introducen cambios de ritmo y el escalonamiento de las plantas de remate produce diferencias de altura en las líneas marcadas. En la fachada oeste sólo vibra un balcón por planta, pero la repetición de su sonido en los distintos niveles produce un grito de libertad que se eleva sostenido en el tiempo. La línea vertical marcada por los balcones de la esquina sureste es una llamada, situados en la confluencia de calles atraen hacia sí la mirada de todo el que pasa.

En “Julieta” [29] los balcones son las puntas de estrella, estrella que se alza en espiral, al viento, pero se protegen del frío norte, invocan la luz, la vida, pero son la contención, invocan lo neutro frente al colorido mundo que los rodea, vuelan al aire pero se anclan a la existencia de las personas que los disfrutaban en un instante de ocio, de placidez, de contemplación del exterior desde la calidez del hogar. En las terrazas superiores, las amplias cornisas hacen competencia a los balcones queriendo alzar el vuelo que han coartado a éstos con sus potentes barandillas.



28. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas "Romeo"*, Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59.



29. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas "Julietta"*, Stuttgart-Zuffenhausen, 1954/59.



30. Edificio *Siedlung Charlottenburg-Nord*, Berlín-Charlottenburg, 1954/61.



31. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas "Salute"*, Stuttgart-Fasanenhof, 1959/63.

En los edificios de la *Siedlung en Charlottenburg-Nord* [30], los balcones irrumpen entre los abrazos de éstos, la curva se ha descartado, pero las rectas se confabulan para no perder un ápice de protagonismo, los balcones aparecen seriados en bloques altos y bajos, recorriendo todos los niveles y todas las viviendas, a un viento y a otro; los salones buscan la libertad del exterior, la salida del sol o su ocaso, dan ritmo a fachadas rectas y diversifican, todavía más, aquellas que se quiebran. Los balcones resultan discretos a veces y otras resaltan en las esquinas imponiendo su presencia.

Un abanico se abre al este, otro al oeste, en el edificio "Salute" [31], los balcones acompañan este despliegue, aquí Scharoun juega con las formas, los que lo hacen al nascente combinan recta y curva, los que están hacia poniente muestran su arista viva de intersección de rectas, los que están entre dos vientos, suroeste o sureste, conservan la diversidad. La cadencia se repite en las diversas plantas, a veces con alguna nota discordante, la línea se interrumpe en algún



32. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas en Zabel-Krüger-Damm, Berlín-Reinickendorf*, 1966/70.



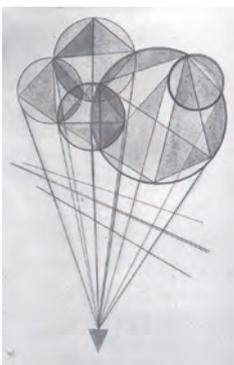
33. Hans Scharoun, *Barrio "Rauher Kopf", Böblingen, cerca de Stuttgart*, 1963/65.



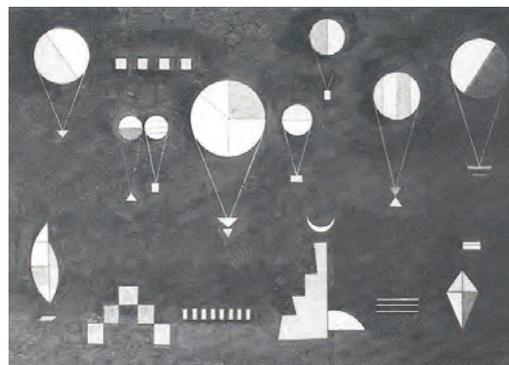
34. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas "Orplid", Böblingen, cerca de Stuttgart*, 1963/65.



35. Hans Scharoun, *Edificio de viviendas "Orplid", Böblingen, cerca de Stuttgart*, 1963/65.



36. Wassily Kandinsky, *Hacia un punto*, 1928.



37. Wassily Kandinsky, *Plano - Profundo*, 1930.



38. Wassily Kandinsky, *Alegre*, 1930.

nivel, una señal de aviso deja en suspenso el vuelo, pero se retoma y vuelve a ascender en pos de las terrazas superiores, donde permanece estática definitivamente. Los dos abanicos se replican en Zabel-Krüger-Damm [32], se dan la mano, y uno de los balcones pierde su vuelo, las líneas asienten y la sonoridad aumenta, unos movimientos se detienen antes que otros en su juego de alturas. Todos los vuelos permanecen atentos en su visión del horizonte, sobre la ciudad o sobre el extrarradio, instante de observación, de reposo, de calma.

El juego se repite en “Rauher Kopf” [33], aquí todos los balcones muestran su cara al sur, hacia el sol vivificador. Edificios altos y edificios bajos, amarillos o rosas, todos despliegan sus armas en esquinas punzantes, mezcla de curva y recta, cuadrados o rectangulares, con más o menos vuelo, de la primera a la última planta, orgullosos de pertenecer a un mundo lleno de vida, en el calor del hogar. Los ánimos se serenán en “Orplid”, los balcones acompañan los planos de fachada, a veces sólo se insinúan, quieren pasar desapercibidos en el ir y venir de los volúmenes del edificio, apuntan al horizonte en algunos vértices, en otros se redondean totalmente [34] o suenan en acordes alternos [35], curvas y rectas se contraponen, juegan a intercambiarse en los distintos niveles, sonidos atonales de tiempos diferentes. Todos balcones en el aire, vuelos en suspensión, instantes detenidos.

Subyace en el diseño de los balcones de Scharoun la idea de vuelo contenido, de la misma manera que Kandinsky deja ascender sus globos pero los retiene, círculos suspendidos que se fijan a la tierra, rectas que actúan de vientos que anclan. En 1928, Kandinsky pinta la acuarela *Zu einem Punkt (Hacia un punto)* [36], en ella los círculos se sitúan en la parte superior, son círculos en cuyo interior se afanan los triángulos como queriendo sujetar los distintos puntos para que estos no sigan fluyendo, a sus vértices se dirigen las rectas que parten del pequeño triángulo situado en la base de la imagen, un triángulo que señala la tierra, los globos pueden alzarse, pero no navegar libres; contradiciendo esa intención, las líneas que aparecen inclinadas pretenden cortar los amarres, se produce un instante de indecisión entre la libertad o la sujeción.

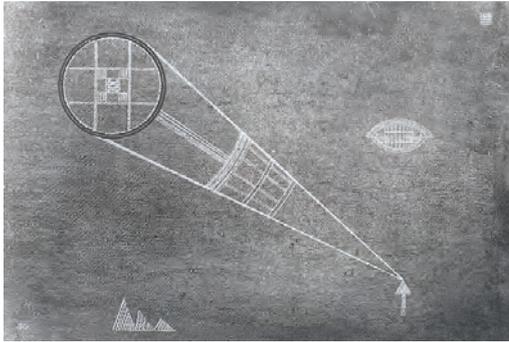
Gana la suspensión en el aire en *Flach-Tief (Plano-Profundo)* (1930) [37], los globos se dividen, cada uno a su manera, en mitades que basculan arriba o abajo, a la izquierda o a la derecha, en cuartos desiguales, a franjas, horizontales y verticales, diversidad en el aire, los vientos los retienen, los anclan a triángulos, cuadros, rectángulos, sólo líneas, otras figuras los acompañan, convocándolos desde tierra y, arriba, sonoridad replicada, los cuadrados son como una llamada de atención, no oséis superar este nivel, aunque algunos lo consiguen, aunque la mayoría permanecen estáticos, en un tiempo detenido. Tiempo de giros en suspensión se muestra en *Fidel (Alegre)* (1930) [38] donde el doble círculo, uno negro, otro blanco, hace perder la idea de volumen para convertir el globo en dos aros concéntricos, el primero estático, el segundo con ansias de giro, un carrusel de banderas invitan a ello, pero las rectas los anclan, detienen sus sueños, todas acaban encontrándose en el triángulo blanco, apoyado en tierra, atado por una cinta rosa, transparente, como rosas son, también, las dos tiras, una horizontal y otra vertical, que se ven tras los aros, todo indica que el movimiento se ha detenido, si es que en algún momento ha tenido lugar, el tiovivo ha quedado congelado en un tiempo sin tiempo.

Suspensión tras un desplazamiento aparece reflejada en *Vom Kleinen Pfeil (Partiendo de la pequeña flecha)* (1930) [39], la tierra se deja sentir, lejana, en la cadena de pequeñas montañas, lejos de ella la flecha se muestra categórica, no quiere dejar ir al globo que ha iniciado un viaje acompañado de una nave que vigila sus movimientos y de la que se ha desprendido un satélite de observación, pequeño cuadrado tramado que mire el devenir desde la distancia; la aeronave es densa, potente, arrastra tras de sí una canasta tejida de múltiples hilos, pero las rectas, diagonales en movimiento, se han confabulado con la flecha para que el desplazamiento no vaya más allá, se detenga en el tiempo, quede suspendido en el cielo infinito.

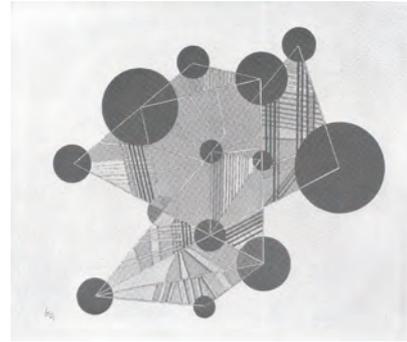
De suspensiones habla Kandinsky, aunque pueda resultar contradictorio, cuando muestra redes, líneas que van uniendo diversos puntos y, en su deseo de que permanezcan, de que no se muevan, los fija mediante círculos; son cuadros pintados entre 1927 y 1930, el primero, *Schweben (Suspensión)* (1927) [40], en él se produce una gradación del tamaño de los círculos, pero éste no obedece a una secuencia de recorridos, haciendo patente que no se trata de generar movimiento sino de interrumpir éste, resulta difícil establecer la secuencia de generación de las diversas líneas que dan lugar a los triángulos que se aprecian como base; se percibe una jerarquía de seis escalones en las dimensiones de los círculos que actúan como enclavamientos. En *Schwarzer Streifen (Raya negra)* (1927) [41] el mismo motivo se introduce en una composición compleja donde se producen múltiples acontecimientos, una franja negra divide la imagen en dos campos y las tramas triangulares quieren vagar entre ellos pero su recorrido es impedido por los círculos en su deseo de inmovilidad, de detener el tiempo. La división del cuadro en campos, uno rosa, a la derecha, y el rojo a la izquierda, con una formalización similar, se encuentra en *Rosa-Rot (Rosa-Rojo)* (1927) [42], una acuarela en la que los círculos que enlazan las líneas situados sobre la franja negra se potencian frente a los situados en los extremos de la imagen, uno de los puntos se convierte en una estrella irregular que estalla sobre el campo rosa, en el que un gran círculo se encuentra apresado entre líneas inclinadas y una puntiaguda que se afirma en su disposición vertical y a la que acompañan diversos trazos, más o menos largos, horizontales, acompañados de puntos cuadrados; sobre el campo rojo los segmentos circulares se van agrandando hasta completar el círculo, estableciéndose una contradicción entre el tiempo detenido de unos y el tiempo que fluye de otros.

Un gran triángulo multicolor se ve suspendido en el aire en *Bunt im Dreieck (Abigarrado en el triángulo)* (1927) [43], los círculos extremos se gradúan en tamaño, azul, naranja y rojo, de mayor a menor, otro círculo atrapa tres triángulos de tamaño intermedio, dos de ellos se vuelven a subdividir, el otro, de poca altura, es de corazón rosa y puntas multicolores; en la parte inferior, una franja rosa se opone a la caída del pequeño círculo rojo, otra franja, multicolor, vertical, acompaña al gran triángulo, como fijándole la gama de colores que debe seguir; frente a tanta suspensión, dos líneas con su inclinación invitan al movimiento sin conseguirlo, la composición permanece estática.

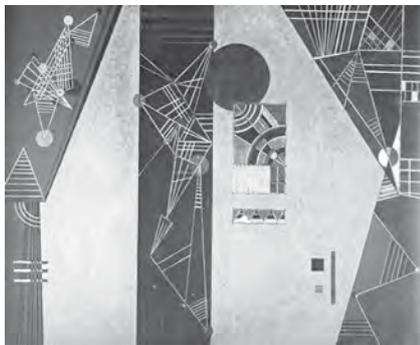
Una red de líneas se ve atrapada en *Geflecht von oben (Trenzado desde arriba)* (1927) [44], círculos multicolores detienen su ascensión, pero no se encuentran solos en su intención, franjas coloreadas, verticales y horizontal, juegan a ocupar lugares sobre el fondo negro de la imagen; el gran círculo naranja, dotado de pequeñas excrecencias, arriba, casi en el centro,



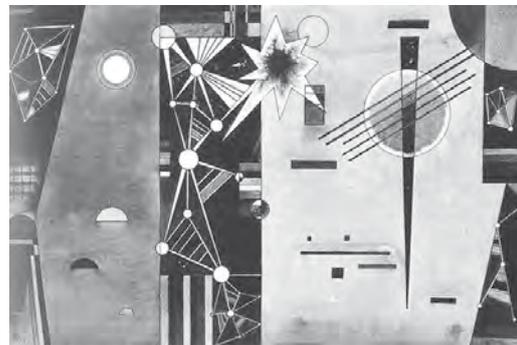
39. Wassily Kandinsky, *Partiendo de la pequeña flecha*, 1930.



40. Wassily Kandinsky, *Suspensión*, 1927.



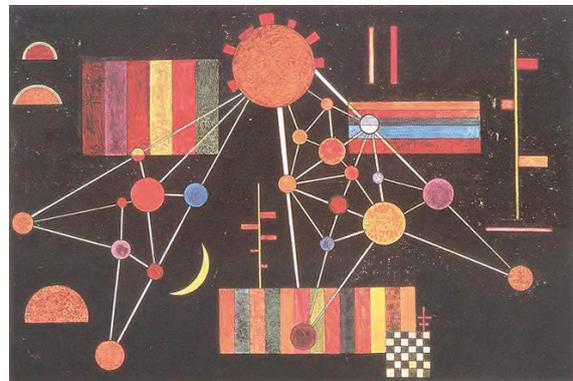
41. Wassily Kandinsky, *Raya negra*, 1927.



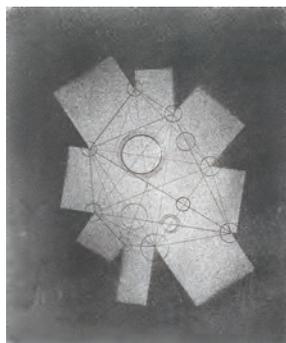
42. Wassily Kandinsky, *Rosa - rojo*, 1927.



43. Wassily Kandinsky, *Abigarrado en el triángulo*, 1927.



44. Wassily Kandinsky, *Trenzado desde arriba*, 1927.



45. Wassily Kandinsky, *Conexión*, 1928.



46. Wassily Kandinsky, *Puntos fijados*, 1929.

establece la barrera infranqueable. En *Verbindung (Conexión)* (1928) [45] siete son los círculos extremos, vértices en encuentros de rectángulos que sirven de base a la trama triangular que se deja atrapar en su red, red informe de irregular trazado.

En *Fixierte Spitzen (Puntas fijadas)* (1929) [46] tres pequeños puntos blancos llaman la atención, a partir de ellos se irradian las líneas que se fijan en los extremos con los círculos, o bien siguen su trayectoria fuera del cuadro buscando quien atrape su final; dos puntos negros, uno abajo, casi en el centro, el otro arriba, a la derecha, establecen una visual que quiere alejar la vista de la franja multicolor que se engloba en la trama de hilos, así como en *Abigarrado en el triángulo* aparecía fuera de este ámbito, concediéndole una mayor importancia, aquí se integra, aunque ambas tengan la misma base, servir de referencia en la utilización de los distintos colores; una neblina de diversos matices rodea toda la malla y sobre ella se impone un pequeño sueño, un cuadrado rojo y azul, que se expande en sus vértices con dos rectángulos y otro pequeño cuadrado rojo se ve impelido a sumergirse en un mar de ondas por un acuciante triángulo que incide sobre su cuarto vértice produciendo burbujas a su alrededor, mientras, una secuencia de tres triángulos le indica el fondo, fantasía surgida en el letargo de la suspensión.

Los balcones scharounianos aparecen como los puntos fijados de los cuadros de Kandinsky, puntos suspendidos en el aire, en medio de la nada, en un tiempo detenido donde toda fabulación es posible.

#### II.4.3 Mientras el tiempo no se detiene

Desde el principio, cuando ni los cuadros poblaban su mundo, Kandinsky fue consciente de la presencia del tiempo en la obra, un tiempo representado, el del momento, primavera, verano, otoño o invierno, un tiempo que fluye o que permanece estático dentro de la imagen, el instante detenido recogido en el momento preciso, la secuencia de momentos en que el cuadro es pintado. Los cuadros eran para Kandinsky historias elaboradas en su “mundo interior”, un mundo que fluye, que recoge instantes de lo vivido, de lo recorrido. En *Punto y línea sobre el plano* el artista dice que, tradicionalmente, la pintura se consideraba vinculada al “espacio” mientras que la “música” lo estaba al tiempo, pero que en el “arte abstracto” el “elemento temporal” es una pieza más de la primera, siendo el punto “la mínima forma temporal”. Mientras, Scharoun consideraba “el espectáculo como dinámica temporal (tiempo teatral como «relación de eventos»): de aquí la exigencia de un espacio dirigido y por lo tanto asimétrico”<sup>4</sup>; espacios que el arquitecto convierte en lugares de representación tanto dentro como fuera del escenario, el público, en su deambular, se convertirá en parte integrante de un espectáculo que no tiene un guión prefijado.

Scharoun invita a la captación del instante, a detenerse en el tiempo en las escaleras de “Julietta” que dan sobre el sur, pero los corredores de entrada a las viviendas fluyen en semicírculo, en uno de sus extremos inducen de nuevo a detenerse, pero, siguiendo hacia el

---

4 Giovanni Klaus König, “La Philharmonie di Berlino”, *L'architettura-cronache e storia*, nº 105, luglio 1964, p. 171. En el original: “... lo spettacolo come dinamica temporale (tempo teatrale come «relazione di eventi»): da qui l'esigenza di uno spazio direzionato e dunque asimmetrico”.

47. Hans Scharoun, *Edificio "Julietta"*, escalera exterior, 1954/59.48. Hans Scharoun, *Casa Schminke*, escalera exterior, 1930/33.

oeste, las líneas se inclinan [47], la diagonal se impone, frente a la ortogonalidad de Mondrian el arquitecto apela al inquieto van Doesburg, a la dirección oblicua como “medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida”<sup>5</sup>; Arnheim habla de tensión en consonancia con las palabras de Kandinsky referidas al movimiento, concepto impreciso por lo que “la tensión es la fuerza presente en el interior del elemento y que aporta tan sólo una parte del «movimiento» activo; la otra parte está constituida por la «dirección», que a su vez está determinada también por el «movimiento»”<sup>6</sup>, tensión y dirección se aúnan en pos del movimiento.

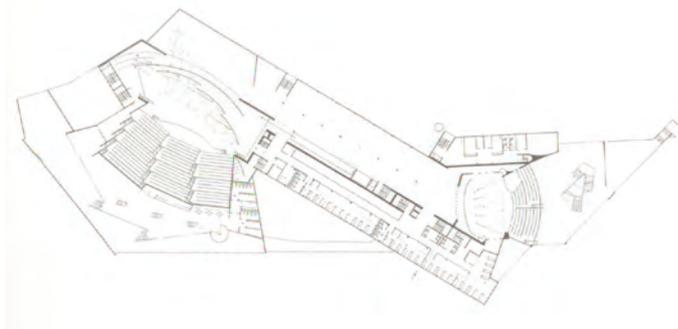
Las escaleras juegan un papel importante en muchos de los edificios de Scharoun, tanto públicos como privados; en la *casa Schminke* las escaleras se giran en relación con la directriz principal de la construcción, tanto la interior como las exteriores [48], éstas establecen un juego aéreo de conexión de las terrazas en sus distintos niveles, las acompañan en su fluir, en su ligereza; una ligereza que se encuentra, incluso, en el propio título en la obra de Kandinsky *Leichtes (Ligero)* (1930) [49], una aspiración ascensional recorre todo el cuadro, la línea inclinada se curva para recoger el círculo, trazos curvos aletean en la parte superior jugando con una pequeña pelota, el trazo recto marca el límite, los sonidos resuenan en la repetición de barras de color naranja; del mismo color, en diversos tonos, un grupo de rectángulos acompañan a la línea principal y de ellos se desgajan motas que enlazan con tres trazos que se deslizan, uno sobre otro, dispersándose y cambiando de dirección, remitiendo en su proceder a las escaleras diseñadas por Scharoun para el proyecto del *Teatro Nacional de Mannheim* [50], donde discurren al compás dictado por la disposición de los graderíos de la sala, se produce una cadencia que pliega los tramos de las que enlazan el primer nivel con el segundo y que desarrolla linealmente las que van del segundo al tercero, todas ellas, en su devenir, conducen a la escalera de caracol hacia la que convergen las líneas que delimitan los foyer en las distintas cotas.

5 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid 1992, p. 464.

6 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores / Editorial Labor, Barcelona 1981, p. 58.



49. Wassily Kandinsky, *Ligero*, 1930.



50. Hans Scharoun, *Teatro Nacional, Mannheim*, 1953.



51. Hans Scharoun, *Escuela en Lünen*, vestíbulo, 1956/62.



52. Wassily Kandinsky, *S/T*, acuarela y tinta china sobre papel, 1934.

En la *Escuela de los Hermanos Scholl* [51], en Lünen, la secuencia se inicia en la proximidad del aula magna con una escalera de directriz oval que se alza sobre la cubierta de la planta baja hasta desembocar en la primera, adyacente al aula de dibujo, el recorrido por el vestíbulo conduce, tras un juego lineal de bancos para el descanso, a la segunda escalinata, que se replica en tres tramos concediéndole el honor de ser la principal, el hueco que se abre no se ciñe a la directriz de manera que las líneas del techo son un toque más de atención para situarla dentro del deambular en el extenso atrio; en el extremo del mismo, la tercera escalera gira su primer tramo, saliendo al paso, invitando a iniciar la ascensión que conduzca a un nuevo corredor que incita a efectuar el recorrido en sentido contrario llevando, de nuevo, al punto de partida; infinito fluir de un tiempo que no se detiene.

Para Kandinsky, de las tres formas elementales, triángulo, cuadrado y círculo, era éste último el que tendía más hacia la cuarta dimensión, aquel que evocaba el tiempo, la arquitectura de Scharoun invita al paseo, “al recorrido procesional”, aquel para ver y ser visto, el arquitecto crea espacios donde transcurren los “acontecimientos”, donde el tiempo nunca se detiene, porque el tiempo de la charla, del intercambio de opiniones en el vestíbulo de la escuela o en el foyer de los teatros, antes del comienzo de la obra, en los entreactos de la misma,

es un discurrir de opiniones, de liberarse del estar sentando, absorto en el devenir de la propia representación, en el escuchar atento de la clase, la conferencia, la música, el canto. Vagar entre las obras, cavilar sobre su significado, a ello invitaría la serie de escaleras del *Pabellón de exposiciones de la Galería de Gerd Rosen* si se hubiese llevado a cabo, la clave, en el centro, una doble escalinata, sus brazos abiertos cual aspas, donde se inicia el ascenso por la derecha o por la izquierda, más adelante, o más atrás, juego de simetrías que conducen, en diagonal, hacia arriba, a niveles diferentes, recorridos a través de las obras de arte expuestas; el paseo puede iniciarse, también, en el extremo de la galería, una majestuosa escalinata, tendida, que se escalona para el disfrute de quien camina por ella, lentamente, buscando la sorpresa de lo que acogerá una nueva estancia; su volumen se deja ver al exterior, sobresaliendo del principal, con sus grandes cristalerías, paños trasparentes en los que se refleja lo de fuera y se entrevé lo de dentro, trazado sinuoso del techo que se abre creando el hueco que invita, que sugiere no detenerse, avanzar, seguir, dejando que transcurra el tiempo en la contemplación del arte. En el extremo opuesto, una tercera escalera, con un trazado más tímido, concentrada en sí misma, permite cerrar el círculo, hacer un recorrido cual banda de Moebius, superficie infinita, que no se acaba, yendo y volviendo en un inacabable transitar hasta conseguir despertar del sueño creado por los artistas expuestos.

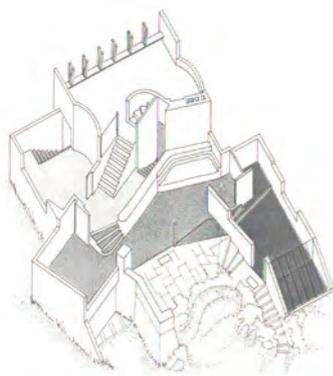
Tanto en la *Escuela de Lünen* como el Pabellón de *Exposiciones de la Galería Rosen* se establecen tres puntos en los que las escaleras concentran la atención del observador por la importancia que tienen en el devenir de la vida de quienes transitan por el edificio, Kandinsky también hablaba de tres centros cuando aludía a su cuadro *Composición VI*, dos centros claramente reconocibles y un tercero que, pese a pasar desapercibido en un principio, resultaba ser el principal de toda la composición, centro vaporoso, como suspendido en el aire. En marzo de 1934 realiza Kandinsky una acuarela [52], con mezcla de tinta china, a la que no pone título pero en cuyo reverso aparece la numeración 522c, en la que tres manchas, con una gradación de tamaño, se ven unidas, enlazadas, por una ondulante línea, mientras tres rectas en diagonal producen la vibración de toda la imagen que se serena con la línea horizontal dispuesta en la base de la misma, una ilustración sintetizadora de los diseños de Scharoun, tres escaleras que invitan a un recorrido con múltiples posibilidades de ejecución pero que constituyen una unidad indisoluble, no se entiende el edificio sin la presencia de alguna de ellas, porque en su conjunto radica la fuerza del tiempo que discurre dentro del volumen edificado.

Mientras Kandinsky invita a fantasear, a crear en la mente lo que él plasma sobre el lienzo, Scharoun recrea paisajes interiores en los que el movimiento es condición necesaria para su comprensión, en las viviendas de la época nazi, pequeñas construcciones que arropan, que guarecen de la inclemencia del tiempo atmosférico y del tiempo de los acontecimientos históricos, y en los “edificios para la comunidad” en una “sociedad democrática”, todo fluye, la vida no se detiene. Resulta curioso observar que sus proyectos de los años veinte, aquellos “años locos” de cabaret y desenfreno, hasta que se apagó la música y llegaron las tinieblas, resultan menos vibrantes, más apagados, sus simetrías contradecían la luminosidad, las explosiones de luz y color que emanaban de sus acuarelas visionarias y de las representaciones de sus edificios, había en ellas un tiempo detenido, aunque presagiaban un tiempo de esperanza, tiempo breve, entre dos tormentas.

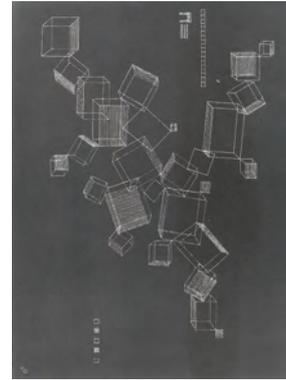
En algunas de sus viviendas unifamiliares las escaleras acaban siendo el centro alrededor del cual los espacios se interrelacionan, diagonales respecto al plano horizontal y el vertical, movimiento en el espacio y en el tiempo. En la *casa Moll* [53] constituyen el alma, el punto neurálgico de confluencia de todos los acontecimientos que en ella tienen lugar, sin ellas no sería posible la vida en su interior; el nivel inferior de la casa está en una pieza cuadrangular que conecta directamente con el jardín y cuyos muros laterales, en piedra, se adelantan al volumen edificado en una clara muestra de querer formar parte del mismo, sirviendo, uno de ellos, como contención de las escaleras que conducen hacia dicho jardín desde el salón; desde esta pieza, dos tramos de escaleras, situados en ángulo, conducen al nivel de la cocina, un área de servicio, vinculada a ella, dispone de una estancia situada dos escalones por debajo y a la que se accede a través de un distribuidor intermedio con una entrada secundaria, del cual arranca un tramo recto de escalera que lleva al comedor; siguiendo la ruta de la escalera que parte del nivel más bajo, tres escalones por encima de la cocina sitúan al morador en la entrada principal de la vivienda y, con un giro de ciento ochenta grados, lo encaminan a la senda ascensional que conduce, de nuevo, al nivel del comedor; desde aquí, cuatro escalones por debajo, se expande la zona de estar al que están estrechamente vinculadas la sala de música y el estudio descendiendo tres escalones más, con el jardín interior; retomando el nivel del comedor y continuando por la escalera principal, se accede al estudio, situado sobre la cocina y el vestíbulo principal, y, desde aquí, la escalera se curva alcanzando el nivel superior donde se distribuyen los dormitorios, con un baño y un vestidor, situados sobre el comedor, a un nivel tres escalones por debajo de la cota de los dormitorios. Esta vivienda compacta, con múltiples estancias, sólo es posible con la existencia de un núcleo de comunicaciones vertebrador que permite un fluir continuo, un tiempo en el que discurre, inexorable, la vida familiar. El entrelazamiento de espacios, de vivencias, constituye esa vida orgánica que Scharoun quería insuflar a sus viviendas.

La *casa Moll*, que parte del cuadrado en el diseño de la planta, juega con volúmenes que van ascendiendo, que giran para conseguir una mayor fluidez de relación entre ellos, recordando a los cuadros de Kandinsky *Cubes (Cubos)* [54] y *Montee des grilles (Ascensión de tramas)* [55], ambos realizados en gouache sobre papel negro en mayo de 1934 y que muestran ese deseo de alcanzar un nivel superior, de ir ascendiendo, desarrollándose en el espacio y en el tiempo, como la vivienda de Scharoun, el primero partiendo, en la parte inferior, de una sucesión de cinco cuadrados, unos vacíos y otros rallados; el motivo central de cubos se desarrolla a partir de un cuadrado rallado horizontalmente para ir evolucionando en una ascensión que, a mitad de altura, se abre en dos brazos, hacia la izquierda y hacia la derecha, prolongándose hacia lo alto y rematando con sendos cubos de distinto tamaño; la sucesión de cuadrados se repite en la parte superior, pero aquí no con un intervalo sino con una continuidad que lo convierte en una especie de escalera hacia el cielo, juego de cubos alrededor de una escalera.

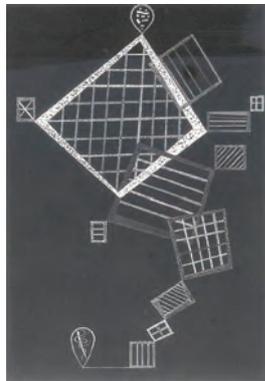
Desde un punto de vista más conceptual, *La ligne accompagnée (La línea acompañada)* (1937) [56] nos remite, también, a la *casa Moll*, donde la sinuosa línea representaría las escaleras y los círculos las diversas estancias de la vivienda, la línea como pieza que, en su discurrir, va posibilitando el acceso a las distintas dependencias, el intervalo más potente correspondería a las escaleras principales y el inferior al tramo que comunica la entrada secundaria con el comedor; en esta imagen queda reflejado un tiempo indefinido que no se detiene, que no tiene principio ni fin, más allá del espacio.



53. Hans Scharoun, *Casa Moll*, axonometría, 1936.



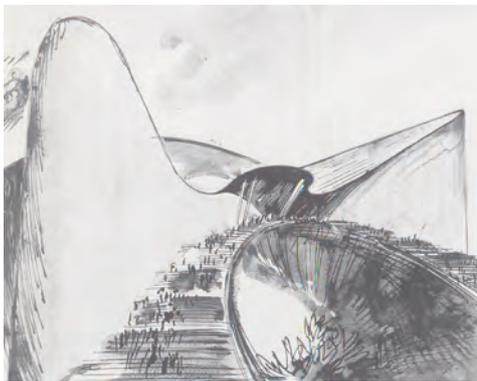
54. Wassily Kandinsky, *Cubos*, 1939.



55. Wassily Kandinsky, *Ascensión de tramas*, 1939.



56. Wassily Kandinsky, *La línea acompañada*, 1937.



57. Hans Scharoun, zF13, 1939/45.



58. Hans Scharoun, zF16, 1939/45.

Años de tormenta, de cruda realidad, invitan a Scharoun a deambular por los caminos de la imaginación, los dibujos y acuarelas realizadas durante la Segunda Guerra Mundial muestran unos edificios donde las escaleras juegan un papel primordial; escaleras que se alzan como lomas dejando una vaguada entre sus dos caminos de ascensión hacia una construcción dispuesta a acoger entre sus alas a los peregrinos que los transitan [57]; escaleras que imponen su presencia acristalada entre paños de vidrio que necesitan protección para no ser agredidos por los más potentes rayos de sol, que se sobreponen a las macizas masas que gravitan sobre ellas pero salen airosas en su ascensión [58]; escaleras que conducen, en infinitos tramos que se



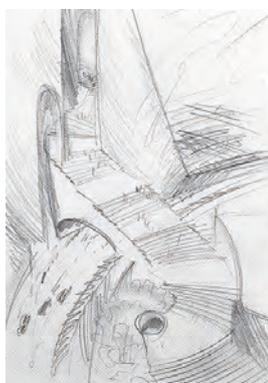
59. Hans Scharoun, zF27, 1939/45.



60. Hans Scharoun, zA44, 1939/45.



61. Hans Scharoun, zA53, 1939/45.



62. Hans Scharoun, zB97, 1939/45.

quiebran, bajo altas bóvedas que canalizan el viento que impulsa en su subida al caminante, que lo conduce en volandas hasta el lugar de acogimiento, de protección [59]; escaleras helicoidales que relucen bajo un fanal de protección, llenas de luz, de reflejos de cielo azul [60]; escaleras exteriores e interiores transformadas en colinas que se alzan bajo la protección de un ondulado techo de cristal [61]; infinitas escaleras, de tramos curvos, de tramos rectos, conformando puentes, alzándose en torres [62], recorriendo el tiempo.

Tiempo de relación el de la *Embajada de Alemania en Brasilia*, donde los espacios se despliegan en cascada, estancias que se van enlazando en un recorrido de niveles, en una secuencia de tramos con distinto número de escalones que no alcanzan una planta completa sino que establecen una relación de continuidad visual dentro de un mismo volumen, pero que permite la convivencia de grupos independientes. Tiempo de recorridos entre el exterior y el interior, puntos, escaleras de caracol, líneas, escaleras lineales que dan acceso a una terraza a partir de la cual se penetra en el edificio, a la residencia privada del embajador o a las estancias oficiales, todo unido con diafragmas que independizan, que preservan la intimidad cuando es necesario, tiempo de lo privado y tiempo de lo público.

Las escaleras resultan connaturales en un edificio cuyo uso es museístico y se desarrolla en distintos niveles, constituyendo parte del recorrido del mismo, como sucede en el *Museo Marítimo Alemán de Bremen*; escaleras lineales que avanzan de forma continua, paso a paso, en pos de los niveles superiores a los que dan acceso a izquierda y derecha, hasta llegar al puente

de mando, escaleras que se replican y se quiebran estableciendo la posibilidad de una salida al exterior, hacia el río que fluye en pos del mar. Espacios que remontan, mediante pequeños tramos de escalera, como si de una cascada se tratase, en búsqueda de la sala principal donde se custodia el tesoro más preciado, escaleras que, en su trazado quebrado, permiten in viendo a un lado y a otro, que unen puentes interiores a los que uno se asoma tratando de situarse teniendo la posibilidad de abarcar una parte extensa de ese territorio que muestra una parte de mar. Recorridos en el tiempo que aúnan mar y tierra.

Un tiempo esencia del arte musical, música como un arte temporal que Kandinsky pretende emular estableciendo en sus cuadros una relación que describe movimientos, de puntos, de líneas, de formas que ascendiendo, descendiendo, yendo a derecha o a izquierda, desplazándose en diagonal, generando un tiempo de acción, un tiempo de recorrido, el mismo que se encuentra en las obras de Scharoun. Kandinsky no plasmaba el instante de un hecho acaecido sino que da al observador la posibilidad de viajar en el cuadro, de vivir una experiencia espacio-temporal; la variedad de posibles interpretaciones en las obras del pintor y de formas de vida en las del arquitecto les confiere movimiento en un sentido temporal, en consonancia con las ideas de Kepes<sup>7</sup>, constituyendo, de esta manera, un organismo vivo. En sus realizaciones se pierde la “escala estática de la proporción geométrica”<sup>8</sup> para trabajar con un equilibrio de tensiones, para establecer el ritmo mediante concentración de fuerzas o dispersión de éstas, armonía y discordancia se aúnan obteniendo un nivel “más alto de configuración rítmica”<sup>9</sup>.

Tiempo de música, música en movimiento para acceder a la sala de la Filarmónica de Berlín, escaleras [63] que abrazan la sala por uno y otro costado y a las que el arquitecto imprime un ritmo complejo, un dos a uno para subir de la cota de entrada hasta el siguiente nivel, en la zona izquierda, escaleras lineales divididas en tres tramos, dos que discurren paralelas y otra que se desmarca, próxima pero girada con la intención de abarcar un mayor campo en su desembarco y que los espectadores no se amontonen, que dirijan sus pasos en diversas direcciones en el amplio vestíbulo o que se relajen con el mirar de aquellos que los rodean, o que todavía no han accedido al nivel en el que ellos están, miradas sobre el vestíbulo inferior, deleitándose en el contemplar de la procesión. En el lado derecho se repite la secuencia de dos a uno, pero aquí, son solo dos tramos, el tercero implica un giro de ciento ochenta grados para posicionarse de cara a la gran balconada que constituye el vestíbulo en ese nivel. El ascenso a la siguiente cota establece una mayor diversificación, por la izquierda las escaleras se convierten en un ir y venir, una en un extremo, la otra en el otro, una tercera en medio, a la sala se puede acceder desde el centro y desde los laterales; en el lado derecho una escalera lineal recoge el recorrido que viene de abajo, las otras dos se enfrentan a ella pero conservan la linealidad en un juego de contraposiciones con las de la izquierda. Las escaleras que conducen al siguiente nivel se constriñen, ya no gozan de la amplitud de sus precedentes, pocos son los espectadores que siguen en procesión hasta cotas tan elevadas, ya no hay espectáculo fuera de

7 Gyorgy Kepes, *El lenguaje de la visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969, p. 81.

8 *Íbidem*, p. 85.

9 *Íbidem*, p. 83.



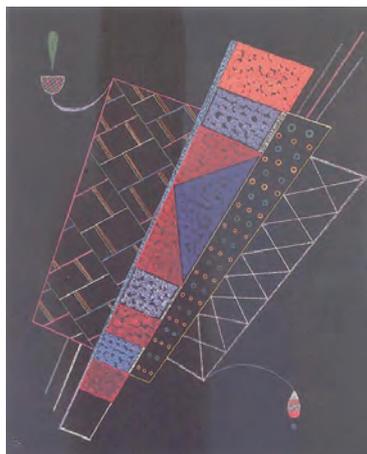
63. Hans Scharoun, escaleras en la Filarmónica de Berlín.



64. Wassily Kandinsky, *Construcción ligera*, 1940.



65. Wassily Kandinsky, *Desarrollo*, 1939.



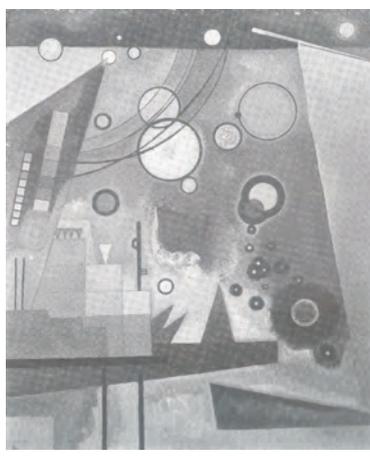
66. Wassily Kandinsky, *Dos desgarrones*, 1939.



67. Wassily Kandinsky, *Longitudes*, 1939.



68. Wassily Kandinsky, *Ascendente-Descendente*, 1938.



69. Wassily Kandinsky, *Rojo pesado*, 1924.



70. Wassily Kandinsky, *Hacia el violeta*, 1925.

la sala, dentro de ésta comienza el ir y venir en los “valles de vides”, una red de escalonamientos dirigen hacia las butacas, hasta que todo queda en suspendo en espera del tiempo de la música, “música en el centro”, donde también los diferentes instrumentos se disponen en círculos que se escalonan, atentos todos a las instrucciones de la dirección en su marcar de tiempos, rápidos, lentos, lentísimos, hasta el silencio.

Las escaleras se despliegan en la Filarmónica como lo hacen los motivos en algunos cuadros de Kandinsky, como las bandas hacia uno u otro lado que aparecen en *Construction légère (Construcción ligera)* (1940) [64], una parece indicar bajada mientras las otras dos apelan a la subida, generan un impulso hacia arriba, son bandas que muestran diversidad de tramas, líneas geométricas que afianzan su posición frente a los seres que las rodean, que flotan a su alrededor, vidas que pasan; las bandas se amontonan y se deforman todavía más, como en una visión perspectiva, en *Deroulement (Desarrollo)* (1939) [65] donde la mayor se despliega hacia atrás buscando una nueva dimensión, una mayor geometrización, pero sin perder la sensación de desarrollo; en *Deux accrocs (Dos desgarrones)* (1939) [66] una de las franjas alcanza la supremacía frente a las otras tres que muestran una menor preponderancia, se establece una jerarquía entre ellas, tres son las que marcan el ritmo en *Longuers (Longitudes)* (1939) [67], mientras un conglomerado de ellas alcanza el paroxismo en la búsqueda de una dirección que las conduzca hacia el lugar más adecuado, cada una con una duración, duración en el tiempo, recorridos que parten de las tres piezas principales diversificándose en el espacio y en el tiempo, tiempo de ascensión o de descenso, de entrada o de salida, tiempo de paseo entre distintos niveles y, en el mismo nivel, en la búsqueda de la siguiente secuencia de escaleras.

Conceptualmente, el diseño de las escaleras de la Filarmónica acerca al cuadro *Montee-Descente (Ascendente-Descendente)* [68], acuarela de 1938 en la que el motivo se presenta en una secuencia que parece infinita, llevado en volandas, como lo que pretende Scharoun con los espectadores que transitan por el interior de su edificio.

Frente a la expansión de estas escalinatas que sirven de referente al espectador para trazar su trayectoria, su recorrido, Scharoun encierra las escaleras secundarias entre paramentos más o menos paralelos, escaleras de dos tramos, de ida y vuelta, que permanecen estables, como suspensas en el tiempo; de igual manera, en algunas obras, Kandinsky sitúa escalonamientos donde el tiempo parece haberse detenido, escalones como si de pódiums se tratase, dispuestos a recibir algo o a alguien para, simplemente, mantenerlo sobre ellos; pinta *Schweres rot (Rojo pesado)* [69] en 1924, y a la izquierda de la imagen se encuentra una construcción escalonada, en amarillos y naranjas que soportan, en el primer escalón, un asta con tres pequeñas líneas y una argolla en la parte superior, en el segundo es un triángulo el que se mantiene en equilibrio sobre su vértice más agudo, para dar paso, más arriba, a una sucesión de cuatro triángulos que se esconden tras la cortina que cuelga del pequeño círculo amarillo situado en el bode superior del ámbito rojo sobre el que otros círculos navegan a su aire, fluyendo desde el interior de su compañero ampliamente orlado de negro, puntos que nacen con ansias de superación. La apariencia perspectiva que deja intuir el escalonamiento del cuadro anterior desaparece en *Ins violett (Hacia el violeta)* (1925) [70], donde la visualización es de perfil, pequeños puntos romboidales permanecen suspendidos y se tiende más hacia la elevación con la colocación de

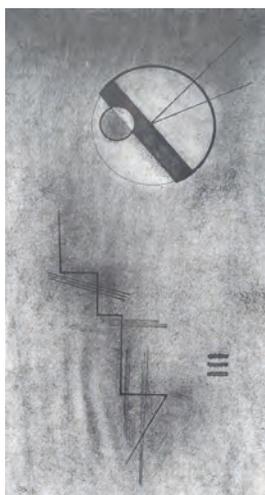
una antena que corona toda la estructura escalonada, y que irradia sus ondas queriendo hacer sentir su presencia frente al cuadrado con un círculo sobre el que parecen concurrir todas las atenciones de los demás elementos de la composición.

Las líneas quebradas a modo de escalonamiento vuelven a aparecer en *Lyrische Geste* (*Gesto lírico*) (1928) [71], donde no hay final en un deseo de alcanzar el círculo que atrapa otro pequeño círculo en un meridiano rotundo, donde se apoyan dos antenas que indagan los sonidos del espacio, y en *Dämmerig* (*Crepuscular*) (1928), aunque aquí, de nuevo, como pódium sobre el que se levanta el arcoíris que se entremezcla con múltiples elementos surgidos en el aire, sobre las ondas del mar. El motivo se duplica en *Braune Spannung* (*Tensión marrón*) (1928), y vuelve a aparecer en *Leiterform (Auf Flecken)* (*Forma de escala (sobre mancha)*) (1929) [72], pero aquí aparece acompañado de una pequeña escalera de mano, como reforzando la intención de subida, pero permaneciendo en suspenso, sin dar sensación de movimiento.

Si en *Curva dominante* (1936) los escalones, representados en perspectiva, se escondían tras la forma sinuosa, en *Deux noirs* (*Dos negros*) (1941) [73] aparecen como el elemento central de la imagen, sujetos por dos pinzas y desintegrándose paulatinamente entre las dos formas geométricas negras situadas en diagonal, y sobre las que se desarrollan sendas estructuras que devuelven una visualización que remite a las escalinatas de Scharoun, desplegadas, avanzando, dejando discurrir el tiempo.

En la *Biblioteca Nacional de Berlín* las escaleras inducen, de nuevo, al recorrido, a un movimiento en el tiempo que, desde el acceso, conduce al estudioso a las salas superiores, al lugar de calma y reflexión. Escalinatas lineales, estructuradas en tres tramos con dos descansillos, que convergen hacia el vestíbulo situado en un nivel intermedio para proseguir, en su devenir, en un giro de ciento ochenta grados, hacia las salas de lectura, que se extienden, planeando en el aire, a distintas cotas, en un juego donde se insertan, en diversos puntos, escaleras de caracol, llamadas de atención hacia una vertical que se desenvuelve helicoidalmente arrastrando tras de sí al investigador que tiene prisa por llegar, que no quiere disfrutar, pausadamente, de las vistas de un paisaje interior con el que regala Scharoun los sentidos, imbuidos en los sonidos del silencio del impresionante volumen, solo interrumpidos por el pasar de páginas y el runrún del hervidero de humanidad que se desliza entre mesas y sillas.

El tiempo no se detiene en el *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg* (1966/73) y, desde luego, no sólo por el transcurrido entre su diseño y la finalización de la obra pues, en este aspecto, otros edificios del arquitecto requirieron más años para su realización, y él no llegó a ver el final. El edificio presenta una configuración alargada en el que tres piezas se van enlazando, cada una con un uso específico, el recorrido va llevando a través de ellas, pero, en un intento de acortar los tiempos, varias entradas posibilitan el acceso en las proximidades de las áreas de intersección entre los distintos cuerpos. El vestíbulo no es sólo una zona de tránsito, se articula en torno a un área en la que juega un importante papel el techo, que da idea de su configuración geométrica, dos triángulos y un trapecio, todos ellos irregulares, se conjugan creando un espacio de confluencia y de relación; un vértice en el que concurren los tres elementos es el punto de menor altura de los planos de ese techo que se inclina hacia el interior reflejando la luz que penetra a través de los amplios ventanales que abren las vistas sobre la ciudad.



71. Wassily Kandinsky, *Gesto lírico*, 1928.



72. Wassily Kandinsky, *Forma de escala (sobre mancha)*, 1929.



73. Wassily Kandinsky, *Dos negros*, 1941.

Desde la entrada principal, en la que se establece un diafragma que preserva el interior de las inclemencias del tiempo mediante un cortavientos, los acontecimientos se van sucediendo, un zaguán establece un primer filtro con las taquillas para dar paso al área donde dos cuerpos alargados recogen sendos guardarropas entre los cuales se sitúa el acceso a los baños, ubicados tras ellos, elementos rectangulares que giran uno respecto a otro adaptándose a la topografía de la colina, a la cual se abren; tres escalones establecen la diferencia entre esta zona y la principal del vestíbulo, una entrada de servicio actúa como pieza que posibilita el cambio de orientación en el que se expande el espacio dedicado a restaurante, con la zona de servicio adjunta, que actúa como pieza cerrada que independiza éste del propio vestíbulo, un nuevo giro y el juego de niveles del techo dan paso a una pieza que enlaza el exterior delante y detrás del edificio, la verde pradera anterior, y la colina boscosa posterior, la construcción se vuelve permeable, sólo unos pasos separan un lado del otro; este espacio que sirve a la vez de separación y de vínculo se presenta como la antesala al volumen que contiene la sala.

Un diafragma de puertas separa el vestíbulo del foyer del teatro, un foyer en el que las escaleras imponen su presencia [74], a derecha e izquierda salen al paso del público, anhelantes, dispuestas a conducirlo al lugar en que disfrutará del esperado espectáculo; a la derecha se alzan en una secuencia lineal, protegidas por los muros recubiertos de madera, magnificando el recorrido con la luz que se desprende de las lámparas que dan vida al pasadizo reflejándose en los dos paños murarios que salvaguardan los quedos pasos que por ellas transitan. A la izquierda serpentean en un ir y venir generando un balcón a nivel intermedio que se asoma sobre el foyer para que, los que ya han alzado el vuelo, disfruten de la visión del paseo de los que todavía deambulan por la planta inferior. La llegada al nivel superior reunirá a unos y a otros frente a la cristalera que ilumina, desde arriba, el foyer dejando penetrar la luz natural hasta el interior de la sala. Unas escaleras secundarias, escaleras de emergencia, abrazan estrechamente el recorrido de las principales, conjugan un tándem con ellas, de forma discreta, parapetadas entre muros que las conducen directamente al exterior.



74. Hans Scharoun, *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg*, foyer de la sala, 1966/73.

La sala se eleva desde un escenario que se incrusta, cual flecha, en las filas de butacas, estas se quiebran al compás constituyendo dos grupos que se miran de reojo sin perder de vista la secuencia escalonada que conduce a la balconada superior de localidades que planea, al fondo, sobre ellas. La sala forma un continuo con el foyer interior, el techo sube y baja en función de las necesidades acústicas, siempre plagado de estrellas luminosas, un cielo que cobija tanto el espectáculo interior como el exterior.

El escenario recoge las atentas miradas del conjunto del público cuando este ha ocupado sus plazas, disciplinadamente, en silencio expectante ante el inicio del verdadero espectáculo, aquel que los ha reunido, que los ha hecho transitar el recorrido que los ha conducido hasta sus asientos. El escenario se ve acompañado al fondo, y en un lateral, por la zona entre bastidores, espacios secundarios pero imprescindibles que conducen más allá de los focos, a un mundo ignoto para el público pero necesario para la representación.

Para algunas personas el recorrido no termina en la sala, más allá de ella transitan los que hacen posible el espectáculo y el funcionamiento correcto de todo el edificio, vestuarios, camerinos, oficinas, y todo tipo de dependencias anexas se desarrollan linealmente en una pastilla que extiende el edificio bordeando la colina. Se menosprecia su presencia, pero sin ella nada tendría lugar, el sueño de la representación no sería posible.

Representación dentro y fuera del escenario, vida de fluir continuo, vida imaginada en los cuadros de Kandinsky, recorridos de sueños, de mensajes nacidos de una “necesidad interior” que salen a la luz, que se plasman sobre el lienzo, puntos y líneas que creando una “profundidad ilusoria”, que metamorfoseando “el plano base material en un espacio indefinible proporciona la posibilidad de aumento de las medidas temporales”<sup>10</sup>. El *Teatro de la Ciudad de Wolfsburg* es como una composición con tres centros, alrededor de cada uno de ellos se desarrolla una función, el resultado final no tendría sentido si faltara alguna pieza, de la misma manera trabaja Kandinsky en sus *Composiciones*, obras temporales en las que distintos elementos se adaptan a la globalidad, realiza estudios de diversas zonas del cuadro de manera independiente, pero, al final, todas se integran en esa idea global, componen un relato unitario, decía el pintor que “la obra de arte está sometida a la misma ley que la obra natural: a la ley de la construcción. Sus diferentes partes adquieren vida por el conjunto”<sup>11</sup>. No se establece una subordinación de las partes sino un equilibrio de tensiones que mantienen viva la composición, el tiempo no se detiene en su continuo fluir, aunque todas vivan en un tiempo único.

En las *Composiciones* que Kandinsky realiza a lo largo de su vida artística se puede ver, claramente referenciada, la evolución que se va produciendo en su obra, las distintas etapas por las que va pasando, la evolución en el tiempo así como los distintos tiempos que encierran cada una de ellas. En las cuatro primeras se asiste a un relato donde lo figurativo es parte fundamental, influencias místicas, simbólicas y de la tradición rusa, jinetes y cosacos insertos en paisajes de cadenas montañosas o de suaves colinas entre las que mana el agua, lanzas que amenazan, que dividen, y arcoíris que sirven de puentes; pueblos con cúpulas que resaltan en el caserío se aprecian todavía en *Composición V*, pero una potente ráfaga de viento, línea negra que sobrevuela sobre el paisaje, arrastra éste convirtiéndolo en manchas de colores, el tema del que parte el artista, *Resurrección*, se diluye en la pura pintura, igual que el agua del Diluvio de *Composición VI*, cuadros que reflejan tiempo, el del tránsito de la muerte a una nueva vida, el de los casi infinitos días de lluvia purificadora. *Composición VII* refleja un tiempo tumultuoso, convulso, de acontecimientos que se suceden, y, mucho más tarde, llegan días de calma, de sucesos medidos, donde la geometría impone sus pautas, su devenir de líneas y de formas que van transitando por el cuadro, y los años siguen pasando y las franjas diagonales de colores sirven de fondo al burbujeante universo de formas que se despliegan sobre ellas, conformando mundos diversos hasta flotar en el negro espacio de *Composición X*, hacia el infinito, navegando hacia el límite del cosmos.

Se ha valorado el tiempo en la arquitectura a partir del movimiento, “para llevar el Tiempo a nuestra consciencia como una realidad, para hacerlo activo y perceptible, necesitamos el movimiento auténtico de masas sustanciales en el espacio”<sup>12</sup>, así se refería Naum Gabo haciendo referencia al tiempo en la escultura, aquí las masas que se han tenido en consideración son

---

10 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p.163.

11 Wassily Kandinsky, “La pintura como arte puro”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1987, pp. 41-48.

12 Naum Gabo, “Escultura: tallar y construir en el espacio”, 1937, en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Ediciones Akal, Madrid 1995, pp. 355-363.

las personas que transitan por los edificios de Scharoun, que efectúan un recorrido por los mismos siguiendo el dictado por el trazado con la colocación de los distintos elementos que los configuran. El mismo Gabo decía que “el espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida y, por lo tanto, sobre las que debe ser construido el arte”<sup>13</sup>, no muy alejado andaba el ruso de las teorías de Hugo Häring y su arquitectura orgánica, una arquitectura que sustituía lo geométrico por lo orgánico, que había “hecho móvil, en oposición a geométrica, la forma dictada por la adecuación al propósito, o forma eficaz”<sup>14</sup>, y el arquitecto Scharoun había sido capaz de crear “una *Gestalt*, una forma total, una obra con una vida y una plenitud espiritual, un objeto que responde y sirve a una idea, a una cultura superior”<sup>15</sup>, donde el movimiento se hacía tiempo, donde el tiempo a veces se detiene y otras fluye de forma constante arrastrando al hombre en su devenir.

El tiempo en estas obras de Kandinsky y Scharoun no es una realidad del instante, es un tiempo que discurre, que fluye, tiempo que no se detiene, tiempo para ser vivido, porque estas creaciones lo son para la vida, el arquitecto no concebía las suyas sin la presencia de un ser humano que les insuflara su aliento; Kandinsky realizaba sus cuadros para ser mostrados, para ser interpretados por quién, situado delante de ellos, los percibiera en toda su extensión, completando la obra con su mirada, en un tiempo de “instante solitario”<sup>16</sup>, el preciso para reflexionar sobre lo que se ve.

Las obras de Kandinsky y de Scharoun han sido creadas para ser recorridas, recorrido físico e intelectual, recorrido que conlleva tiempo, un tiempo que fluye aunque se perciba cada uno de sus instantes, como momentos de disfrute, de sentimiento; miles de instantes que conforman el tiempo del recorrido. El devenir del tiempo convierte “la relación formal pura entre los elementos”<sup>17</sup> en una relación compleja en la que estos se yuxtaponen, donde “la gramática de la creación” genera frases encadenadas, espacios del vivir aunados inexorablemente con el paso del tiempo. Kandinsky había dicho, en 1913, “durante muchos años he buscado una forma de dejar que el espectador «vaya a pasear» en una pintura y lograr que se pierda en ella”<sup>18</sup>.

Tiempo de contemplación, de escucha, de estar al acecho en los espacios centrales de la composición, tiempo que fluye en aquellos que conducen a ellos o que, desde ellos, llevan a los espectadores, de nuevo, al río de espacios exteriores, los vuelve a la vida después del sueño de “la obra de arte total”, comunión del espacio con el sonido, con la percepción visual, sublimación del espacio de cobijo al que accede la multitud en busca de la “esencia interior” de sus vidas.

---

13 Naum Gabo, “Manifiesto realista”, Moscú, 5 de agosto de 1920, en Herschel B. Chipp, *op. cit.*, pp. 350-355.

14 Hugo Häring, “La casa como estructura orgánica (extracto), en Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Lumen, Barcelona 1973, pp. 191-193.

15 *Ibidem*.

16 Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México 1999, p. 11.

17 Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, Alianza Editorial, Madrid 1986, p. 258.

18 Citado en Bekah O'Neill, *La vida y obras de Kandinsky*, El Sello Editorial / Librería Técnica CP67 /A Asppan, Madrid 1998, p. 24.

### **III. CONCLUSIONES**



Aprendemos a dejar el centro  
y luego a encontrarlo de nuevo.  
Señalamos con el dedo la extensión  
todo se alza ante nosotros.

De repente sujetamos en este frágil espacio  
el cuerpo como una línea de horizonte  
un camino hacia la altura.

Hélène Dorion, "Sin gravedad"



En un primer momento, la idea de “obra de arte total”, una obra en la que trataban de conjuntarse todas las artes tradicionales en pos de una existencia superior, parecía la base de las realizaciones del pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) y del arquitecto Hans Scharoun (1893-1972). Los dos pretendían trascender la vida terrena y conformar paisajes del alma, uno llevado por sus ansias espiritualistas y el otro seducido por las ideas de cristal del grupo “La cadena de cristal” al que se había adherido, ambos, sin embargo, buscando mundos mejores en una tierra en convulsión, llena de padecimientos. Kandinsky pretendía liberar el cuadro del objeto, lo material, y que lo que él consideraba primordial en la pintura, el color, tomara el mando; Scharoun quería liberar a la arquitectura de una estricta configuración geométrica, geometría que constreñía el habitar humano, sus espacios serían creados por el propio individuo, morador de sus edificaciones, su modo de vida debía ser puesto en lugar destacado y, a partir de él, generar el espacio que habría de servir de protección, el lugar en que desarrollar todas sus actividades, la arquitectura transcendía el espacio para ser morada del tiempo.

Kandinsky no define ese tiempo, pero su idea queda reflejada en ese punto que se convierte en línea a través del movimiento, línea recta o línea curva, según las tensiones, pasos apresurados o pasos quedos, suspendidos en el tiempo en la obra de Scharoun, devenir que va transformando los espacios hasta que confluyen en un todo, en un edificio que aúna las distintas funciones que tiene adjudicadas; cuadros de Kandinsky que a través de puntos, líneas, formas, narran acontecimientos que se desarrollan en un tiempo, tiempo del cuadro, tiempo del que lo observa construyendo su propia historia; historia del ser humano que conforma la sociedad, lugar de interrelación, de puesta en común, lugar que se convierte en paisaje aunándose con la naturaleza que lo circunda, paisaje del cuerpo y del espíritu, “obra de arte total”, comunión con el entorno, el vacío y lo construido, lo ideado por la mente creadora.

Mentes creadoras que surgían en el amanecer de un siglo con un nuevo espíritu; los que llevaban un tiempo de investigación fueron capaces de traducir ésta en una nueva forma de ver el arte, sus obras se abrían a nuevos conceptos, alejados de representaciones clásicas, las ventanas se abrían a nuevos mundos, mundos creados en la imaginación de aquellos que, como Wassily Kandinsky, habían recorrido caminos diversos en la búsqueda de una idea primigenia, capaz de englobar pasado, presente y futuro, sacando a la luz imágenes nacidas en su mente; “gramática de la creación” que generaba obras que abrían un camino lleno de color, colores primarios que refulgían en paisajes y en edificios imaginados por un neófito Hans Scharoun, sueños de juventud truncados por contiendas bélicas, sueños de cristal que transparentaban pinturas reflejo de antiguas creencias místicas y religiosas o sueños de comunión en un mundo mejor. Colores cargados de connotaciones psicológicas, blancos que pugnaban entre el silencio y la posibilidad infinita de lo nuevo, de lo por venir, blancos con matices cálidos, de pinceladas refulgentes en los cuadros de Kandinsky, aunando prismas rectos con paredes curvas que protegen la intimidad en los edificios de Scharoun, o cargados de glaciales ideas, representación de mullidos colchones de nieve que recubren los paisajes o de arquitecturas que rememoran mundos marinos que no se dejan aterir por el frío y recurren a líneas de brillantes colores en las carpinterías que las abren y cierran al ambiente exterior.

Se está ante un momento en el que las nuevas ideas alumbran sistemas de enseñanza acordes con los cambios de mentalidad en los que la ciencia va a jugar un papel fundamental y donde el arte se ve como un elemento más de los que forman la realidad cotidiana, que se funde con el diseño y éste entabla un diálogo de tú a tú con la producción industrial. Kandinsky y Scharoun sienten pasión por una enseñanza que les permite transmitir sus ideas sin alejarlos de sus actividades profesionales; enamorados del espacio teatral, espacio de luces y de sombras, de palabras y de silencios, ambos vivían su presente, y éste se ve reflejado en sus realizaciones porque sus obras no surgen como hechos aislados sino que se ven influenciadas por su formación, su entorno, por el medio en que viven, por quienes los rodean, los hechos históricos en que se ven inmersos, todo contribuye a la ideación y a su conformación. Los dos parten de unos principios expresionistas que se irán depurando hacia la abstracción, un proceso intelectual que se aplica a la obra, no se queda en meras consideraciones teóricas, las ideas se vuelven formas, elementos pictóricos que quedan reflejados en el lienzo y edificaciones que se construyen en el espacio, formados por elementos en los que lo que importa es la interrelación entre los mismos, la composición final.

La composición juega un papel fundamental tanto en las obras de Kandinsky como en las de Scharoun, en algunas de ellas será el centro el núcleo del que surgen todos los elementos, que gravitan en pos de él, y en otras, el poder de ese centro actúa como fuerza que expande sobre el plano del cuadro las piezas de la composición o sobre el territorio las estancias del edificio. A veces, el centro no es único, varios centros, como núcleos vertebradores, reúnen en torno a cada uno de ellos secuencias de acontecimientos, episodios de un mismo suceso que se organizan confiriendo a la composición, en su conjunto, un centro de equilibrio; centro de poder que orienta son las “salas” en las que se desarrollan las audiciones, las representaciones, en las salas de concierto o en los teatros de Scharoun, la “sala” constituye el corazón del edificio, el órgano que le da vida, pero es necesaria la conjunción de otras vísceras, el latir acompasado de todas ellas para que se mantenga activo el núcleo que ha dado lugar a que ellas existan; de la misma forma, las distintas alas que se expanden sobre el territorio tienen en el centro que las une la fuerza motriz que las lleva a seguir existiendo, espacios en los que se desarrollan las principales funciones pero que no podrían mantenerse sin aquellos que conducen, que insuflan la savia que vivifica tanto el tronco como las ramas; una arquitectura concebida por el propio arquitecto, en el caso específico de los cines, como un cuerpo que realiza todas las funciones que le son inherentes. Scharoun sitúa el centro en la “sala”, pero los caminos que conducen a ella no son lineales, se estructuran de forma compleja, como olas que van y vienen, que convergen desde varios frentes, que caminan ahora solapándose, ahora retrocediendo, dejando paso a otras nuevas, composiciones múltiples, diversas, como las que crea Kandinsky con rectángulos que se mantienen en extraños equilibrios, formas rectangulares que transitan por el cuadro como si de un movimiento ascendente se tratase, escaleras que comunican planos, como los distintos niveles de los edificios de Scharoun, que conducen hacia las ideas. El centro puede tener, pues, dos misiones bien diferenciadas, en un caso, hacia el que convergen todas las fuerzas, se concibe como núcleo que atrapa, en otras que repele, lugar de encuentro o de dispersión, punto de confluencia o de separación, territorio donde inciden todas las tormentas o donde se diluyen.

Así como en las *Composiciones* de Kandinsky el artista habla de “subordinación interiormente funcional”, la conexión de las partes de los edificios de Scharoun dan como resultado un todo funcional, cargado de energía interior, acorde con la “necesidad interior” que el pintor vuelca en sus cuadros, cuadros en los que los distintos elementos generan campos de fuerza, tensiones que se ven compensadas estableciendo el todo único que es la obra final, obra final arquitectónica scharouniana compendio de un equilibrio de fuerzas interiores generadas por los distintos espacios. Edificios concebidos como órganos vivientes, en los que el usuario es parte imprescindible, como lo son los observadores de la obra pictórica, a quien se dirige el artista con sus ensueños, unos ensueños que tendrán que ser descifrados por los lectores atentos a la “necesidad interior” plasmada en ella. Scharoun imagina y articula los espacios generando de esta manera la forma exterior del edificio, en Kandinsky las formas surgen como resultado de fijar sobre el cuadro sensaciones, sentimientos que se articulan en un desarrollo narrativo de líneas y colores, tanto uno como otro no buscan una forma determinada, sino que ésta es el resultado del interior.

En la búsqueda de la “necesidad interior” y de una “gramática de la creación”, la obra de Kandinsky aúna la mística y las ciencias experimentales, su pintura se hace “arquitectónica”, mientras, la arquitectura de Scharoun, de líneas fluidas, de paños curvos, de corredores ondulantes que dirigen el caminar, se acerca a formalizaciones geométricas, de aristas estrictas, de acuerdo con el “estilo internacional” que se dejaba sentir alrededor, pero con guiños personales, que las humanizaban, que las acercaban a sus moradores. En la procura de un lenguaje de la creación aplicable a cualquier composición, trabaja Kandinsky, en algunas de sus obras, con una línea que se convierte en auténtica espina dorsal de la misma, columna vertebral que sirve a Scharoun para, a partir de la misma, desarrollar las vísceras, miembros y extremidades que conforman un edificio que se expande en el territorio, abarcándolo, humanizándolo, insertándolo en una naturaleza urbana que unas veces está por definir y otras consta de hitos levantados a lo largo de la historia y a los cuales la nueva construcción da el contrapunto, contrapuntos que, constantemente, se encuentran en las obras del pintor mediante el color o la forma.

Los colores conciertan construcciones, composiciones, sobre el lienzo y armonizan las partes de un edificio en un todo confiriéndole la idea de lo comunitario; colores primarios que traspasan la realidad para poner énfasis en aquello que el pintor quiere resaltar, colores primarios con los que el arquitecto construye paramentos tridimensionales que se convierten en contenedores de sueños, juguetes infantiles con los que disfrutar en un espacio abierto a la naturaleza circundante a través de un ventanal que aúna el afuera y el adentro, amplio cristal que permite ver las líneas de lluvia que marca el viento y que Kandinsky refleja en sus cuadros cual cortinas que encierran parte del paisaje. Colores que se aplican en las distintas superficies de acuerdo a sus connotaciones psicológicas, connotaciones que Kandinsky establece en sus escritos; al color se aúna el pliegue, un abanico de paramentos cuyos colores se diluyen en la cambiante luz a lo largo del día. Colores sobre los que escribir textos y con los que delinear huecos, colores en techos y paramentos configurando espacios en los que deambulan los habitantes que se convierten en sombras en un cuadro con el paso del tiempo; de nuevo un tiempo a la vez estático pero que se precipita en el deambular del espacio.

Un espacio que se puede percibir en las obras de Kandinsky a través de la vista, de su relación de masas, de la luz, los colores, de la interpenetración de los elementos representados, por el oído, dejando que nos cautiven sus ecos, las resonancias de sus colores y sus formas, por el movimiento, observación de distintas direcciones, horizontal, vertical, diagonal, piezas que se acercan, otras que se alejan; mientras, en la obra de Scharoun todo es espacio, no hay un punto de vista fijo, el movimiento, el recorrido prima en ella, todo conduce, todo fluye, incluso en aquellos edificios donde una fuerza centrípeta nos lleva al lugar donde los sonidos nos hacen vivir otro tipo de percepción espacial, el espacio de la música, un espacio temporal. Tanto la pintura de Kandinsky como la arquitectura de Scharoun están plagadas de acontecimientos, llenos de vida, el arquitecto conduce, a través del recorrido, al conocimiento del espacio, distintos puntos de vista permiten percibirlo; el pintor induce a recorrer el cuadro presentando distintos episodios, distintos planos descriptivos, diversas narraciones que el observador va configurando; el cuadro se presenta de esta manera como resultado de múltiples sucesos, el edificio como resultado de múltiples fragmentos que están, también, latentes en el cuadro. Tanto en las obras de uno como en las del otro siempre hay un elemento que enlaza las distintas piezas, da continuidad al recorrido, visual o físico, a la composición, ninguno de los dos artistas actúa por impulsos sino siguiendo una secuencia lógica, no hay metáforas aisladas sino que todas ellas componen un texto unitario, sirven a un fin, a un uso global, se produce un discurso, discurrir continuo de los acontecimientos.

Kandinsky juega con el espacio de forma que, incluso en aquellos cuadros donde debería predominar la bidimensionalidad, ésta adquiere volumen, reflejo de ello son las composiciones con dameros, en ellos destruye la rigidez de los sistemas constituidos por verticales y horizontales dotándolos de direccionalidad, no focaliza un centro, o varios, pero lo busca, la lámina plana se deforma haciendo surgir la tercera dimensión, las retículas giran, se retuercen, se superponen, navegan por el espacio conformándolo. Unas retículas con las que también trabajará Hans Scharoun, conformando viviendas que pueden crecer con la yuxtaposición de sus módulos, módulos de diversos tamaños que se adaptan a las funciones, a la vida que discurrirá en las distintas estancias de la casa, casa en las que el espacio exterior inmediato se domeña al interior, vidas vividas entre el adentro y el afuera, naturaleza acogida tras los muros de cristal inclinados en la conformación de pequeños invernaderos, plano triangular que busca el sol, deseo de ascensión reflejado en el triángulo negro que navega a la par que los “cuadrados” en uno de los cuadros de Wassily Kandinsky.

El triángulo, polígono poseedor de múltiples connotaciones, que tanto el pintor como el arquitecto utilizan en sus obras, el misticismo de uno es recogido por el otro en el momento de proyectar edificios de culto, triángulos limpios, inmaculados en su forma, o triángulos irregulares, juego de ángulos que proyectan sonidos, que se amplifican o que se atenúan, sonidos agudos, activos, sonidos fríos, contenidos; sonidos que se transforman en colores, amarillos que reclaman la atención en los cuadros y en los edificios, que se vuelven dorados reflejando la luz del sol; a veces es la música la que habita en ellos, otras la palabra, palabras contenidas en infinidad de libros que, adosados unos a otros, entremezclan sus conocimientos y levantan poderosos contenedores revestidos de un amarillo que resuena como las poderosas notas del piano negro.

Años grises, años de negra sombra, en los que Scharoun levanta casas convencionales por fuera pero adecuadas a sus usuarios por dentro, espacios orgánicos, adaptados a la vida, como resultado de ella, formas exteriores del pasado configuraciones interiores para el futuro; mientras, Kandinsky muestra en sus cuadros formas orgánicas, seres unicelulares que dejan sentir sus latidos, que navegan en un fluido que los mece, seres que crecen, que se expansionan, que ocupan todo el espacio del cuadro, cuadros reflejo de múltiples mundos, formas aéreas, en suspensión, piezas ancladas, estructuras geométricas y orgánicas, figuras que recuerdan el pasado o que presagian el futuro.

Discurrir de un tiempo conformado de instantes, secuencia de espacios de unos edificios que, si se desprenden de su función, de los usos a los que están destinados, presentan una configuración formal abstracta en la que las formas elementales son los componentes esenciales de sus diseños; formas que se subordinan, se encadenan, se yuxtaponen hasta formar un gran “cuadro abstracto”. Scharoun configura sus edificios a partir de partes que, coordinadamente, se enlazan hasta constituir un todo, los recorridos que vinculan los diferentes espacios constituyen el hilo conductor que da vida al edificio como una unidad, de la misma manera que Wassily Kandinsky contaba historias que se iban desarrollando en distintos episodios a lo largo del cuadro estableciendo, en su conjunto, un relato unitario que se ve plasmado sobre el soporte, líneas y colores constituye, aquí, los hilos conductores que enlazan las distintas secuencias.

Un juego de equilibrios y tensiones recorre todas las realizaciones de Kandinsky y de Scharoun; partiendo ambos de presupuestos diferentes, por la propia naturaleza de las obras de cada uno de ellos, los edificios se construyen para ser vividos, no sólo contemplados, llegan a tipos muy similares de concreciones formales. Concreciones formales que en ocasiones reiteran en diferentes trabajos, Scharoun cree haber encontrado formas que considera las más apropiadas para sus edificios de viviendas y las repite en varios de ellos; los abanicos se abren al espacio exterior, giran en pos del sol, los balcones, interrelación de rectas y curvas se asoman al espacio exterior, se muestran quedos en el tiempo en su suspensión aérea. Kandinsky indagará en la forma estando al acecho de su “sonido interior”, pero sus presupuestos no son diferentes a los de Scharoun: “1. encontrar lo viviente, 2. volver perceptible su pulsación, y 3. establecer las leyes de la vida”<sup>1</sup>, lo que también pretendía el arquitecto en su ansia de hacer una arquitectura para el ser humano, desde el ser humano.

Decía Alvar Aalto que “los croquis y las similitudes superficiales de forma no provocan por sí solas una interrelación de influencias; esto lo hace la materia, el encuentro espiritual de las materias escogidas”<sup>2</sup>; Scharoun y Kandinsky se interrelacionan en la materia mental del universo, aquella que bajo las experiencias vividas impone su influencia sobre pensamiento, investigación y conocimiento y que se transfiere a la obra sea ésta arquitectónica o pictórica.

---

1 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores S.A. / Editorial Labor S.A., Barcelona 1981, p. 163.

2 Alvar Aalto, “De la unidad de las artes ligadas a la materia”, en Göran Schildt (Ed.), Alvar Aalto. De palabra y por escrito, El Croquis Editorial, El Escorial (Madrid), 2000, p. 374.

Kandinsky consideraba que había recorrido un largo camino desde sus inicios, en los que “la naturaleza exterior” era expresada en sus cuadros “a través de toda variedad de formas exteriores” hasta la “forma abstracta”, el paso de la pintura pura a la absoluta; también Scharoun transitó por varios períodos hasta llegar a aquel en el que generó una obra totalmente suya. Ambos parten, no de condicionantes preestablecidos, sino de una “línea primigenia”, nada está conformado de antemano, la línea que van trazando configura la forma sobre el cuadro, en un caso, y en el espacio, en el otro, la “necesidad interior” guía al pintor, la “esencia de las cosas” al arquitecto. Scharoun lleva el “principio de la necesidad interior” de Kandinsky al “principio de una sociedad democrática” para la que construye sus obras, buscando “la esencia de las cosas”.

La fecundidad creativa de Kandinsky es producto de esa “necesidad interior” de la que tanto habla, y que constantemente quiere mostrar al exterior mediante sus representaciones. Kandinsky muestra una visión optimista del porvenir con el avance del arte abstracto como reflejo de una espiritualidad recuperada en la que él pone las bases de un mundo mejor; Scharoun presenta una visión optimista desde la óptica de una sociedad democrática donde el hombre y sus necesidades se conviertan en el centro de toda actuación.

Kandinsky trata de obtener la fuente de toda creación pictórica apelando a lo que él considera su fundamento exterior, el color, confiriendo al ser humano la condición de su supremo hacedor, dentro del que su propia naturaleza le concede la capacidad creadora; Scharoun apela a la vida misma del ser humano como configuradora de la arquitectura que habita. Ambos apelan al conocimiento metafísico como germen creador del arte, sea éste pictórico o arquitectónico; sus obras pueden ser distintas exteriormente, interiormente encuentran su igualdad.

Los cuadros de Kandinsky expresan sentimientos, emociones que traspasan lo figurativo para llevar a la abstracción, son obras que reflejan su “mundo interior”, un mundo de sensaciones personales, un mundo que lleva a Scharoun a diseñar edificios para la colectividad, para una “sociedad democrática” en la que sus habitantes los hagan suyos, configuren sus interiores según sentimientos y emociones personales, de ahí la insistencia en conseguir una arquitectura que nazca del interior y en la que el resultado exterior sea consecuencia del mismo; ambos artistas generan paisajes, uno sobre el lienzo, el otro en el espacio, paisajes para ser recorridos por quien los observa o por quién los habita; obras pictóricas y arquitectónica para ser sentidas, para ser vividas, realizaciones de dos artistas que se aúnan en el instante de revelación de la vida que habita en ellas. Hemos perdido la gravedad para disfrutar a un tiempo de las obras pictóricas y de las arquitectónicas, de las alegorías y los sueños de Wassily Kandinsky y Hans Scharoun.

Como decía Hofmann, aquí se ha seguido “la aventura del acto creador”<sup>3</sup>, ya que se ha entablado con los cuadros de Kandinsky “un juego de interpretaciones”, con cuyas formalizaciones se ha establecido diálogo con las obras de Scharoun. Cada uno en un terreno

---

3 Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península / Edicions 62 s.l.a., Barcelona 1992, p. 267.

diferente, desde diferentes campos del arte, la pintura y la arquitectura, pero ambos deseosos de alcanzar la misma meta, la “obra de arte total”.

Analizadas las obras de Wassily Kandinsky y de Hans Scharoun desde diferentes aspectos, el color, la composición, la forma, el espacio, el tiempo, esta investigación ha mostrado la convergencia de muchas de ellas, no sólo en lo que podría resultar más evidente, una formalización que se puede confirmar a simple vista cotejando cuadros del pintor y representaciones de los edificios del arquitecto, formalizaciones en las que líneas y elementos geométricos en su conjunción constituyen verdaderos paisajes, paisajes creados desde el ser humano y para el ser humano, que surgen desde una concepción de la obra a partir del sentimiento más genuino de la persona, un sentimiento que nace de su interior, de su capacidad de pensar. La originalidad del trabajo ha radicado no sólo en hacer patente estas convergencias formales sino también en establecer confluencias que provienen de un sentimiento más hondo, de la comprensión de la vida desde los presupuestos de su continuo fluir, de un tiempo que no se detiene pero que es capaz de quedar en suspenso para permitir enfrentar el futuro con nuevos ánimos.

Las obras de Hans Scharoun son capaces de aunar el misticismo de Wassily Kandinsky con la creencia en una sociedad donde la democracia impone sus preceptos para conseguir una vida mejor, una sociedad igualitaria donde es posible disfrutar de la naturaleza sin renunciar a una arquitectura que da cobijo y permite a cada persona llevar una vida individual de acuerdo con sus principios, respetando los de los demás. Si Kandinsky ideó una pintura para el ser humano en cuanto que animal pensante, dotado de imaginación y de espíritu constructivo, y con un pensamiento fértil capaz de interpretar y de seguir el proceso de creación llevado a cabo por el artista, Scharoun no sólo siguió estos presupuestos sino que propició la individualización de acción en cuanto que facilita distintos modos de vida; lo que sus obras demuestran es que los dos artistas no estaban demasiado alejados en sus planteamientos y fueron capaces de llegar a concreciones formales de sorprendente similitud en muchas de ellas.



#### **IV. BIBLIOGRAFÍA**



Nadie puede escribir un libro. Para  
que un libro sea verdaderamente,  
se requieren la aurora y el poniente,  
siglos, armas y el mar que une y separa.

.....  
.....  
.....

En la desierta sala el silencioso  
libro viaja en el tiempo. Las auroras  
quedan atrás y las nocturnas horas  
y mi vida, este sueño presuroso.

Jorge Luís Borges, "Ariosto y los árabes"



## IV.1 Bibliografía general

### IV.1.1 Arte y Arquitectura

AALTO, Alvar: *La humanización de la arquitectura*, Tusquets Editor, Cuadernos Ínfimos 81, Barcelona 1978.

ALEXANDRIAN, Sarane: *Panorama du Cubisme*, EPI Editions Filipacchi, Paris 1976.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona 2007.

ARACIL, Alfredo/RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Ediciones Itsmo, Colección Fundamentos 80, Madrid 1988.

ARGAN, Giulio Carlo:

- *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ediciones Akal, Arte y Estética. Madrid 1991.
- *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Colección Historia de la Arquitectura, Buenos aires 1984.
- *Walter Gropius y la Bauhaus*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1983.

ARGAN, Giulio Carlo et al.: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, colección Comunicación Visual, Barcelona 1977.

ARNALDO, Javier: *Las vanguardias históricas (1)*, Historia 16, Historia del Arte 45, Madrid 1993.

BAHR, Hermann: *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/ Librería Yerba/Caja Murcia, Colección de Arquitectura 35, Murcia 1998.

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética, Barcelona 1985.

BARR Jr., Alfred H.: *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, Alianza Forma 86, Madrid 1989.

BARTHEL, Gustav: *Historia del arte alemán*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México D.F. 1983.

BÉHAR, Henri/CARASSOU, Michel: *Dadá. Historia de una subversión*, Ediciones Península, Historia, Ciencia, Sociedad 245, Barcelona 1996.

BEHNE, Adolf: *1923 La construcción funcional moderna*, Demarcación de Barcelona del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Ediciones Serbal, Barcelona 1994.

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Biblioteca de Arquitectura, Barcelona 1977.

BERDINI, Paolo: *Walter Gropius*, Editorial Gustavo Gili, Estudio Paperback, Barcelona 1984.

BERGER, René: *El conocimiento de la pintura*, Editorial Noguer, Barcelona 1976.

- Tomo I: *El arte de verla*
- Tomo II: *El arte de comprenderla*
- Tomo III: *El arte de apreciarla*

- BESSET, Maurice: *Le Corbusier*, Editions d'Art Albert Skira, Genève 1992.
- BLOK, Cor: *Historia del arte abstracto, 1900-1960*, Ediciones Cátedra, Cuadernos Arte, Madrid 1987.
- BORSI, Franco/KÖNIG, Giovanni Klaus: *Architettura dell'Expressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.
- BOZAL, Valeriano (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor Distribuciones, La Balsa de la Medusa 80 y 81, Madrid 1996.
- BOZAL, Valeriano: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor Distribuciones, La Balsa de la Medusa 47, Madrid 1991.
- BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1986.
- BUCCIARELLI, Piergiacomo: *Hugo Häring. Impegno nella ricerca organica*, Dedalo libri, Bari 1980.
- CAPITEL, Antón:
- *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, Espasa Calpe, Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XLI, Madrid 1996.
  - *Alvar Aalto*, Ediciones Akal, Arquitectura 18, Madrid 1999.
  - *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais Ediciones, Sevilla 2005.
  - *La arquitectura compuesta por partes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2009.
- CASCIATO, Maristella: *La Scuola di Amsterdam*, Zanichelli Editori. Serie Architettura 23, Bologna 1991.
- CLIMENT ORTIZ, Javier, *Expresionismo. Lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2011.
- COHEN, Jean-Louis: *Mies van der Rohe*, Ediciones Akal, Madrid 1998.
- COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, colección Arquitectura y Crítica, Barcelona 1977.
- COQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna una historia desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.
- CONRADS, Ulrich: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Lumen. Barcelona 1973.
- CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio:
- *Escritos sobre arquitectura contemporánea 1978-1988*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, colección Textos dispersos, Madrid 1991.
  - *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Arquitectura y Urbanismo 13, Valladolid 1991.
  - *Lecciones de equilibrio*, Fundación Caja de Arquitectos, colección la cimbra 2, Barcelona 2006.
  - *Historia de la retícula en el siglo XX. De la estructura Domino a los comienzos de los años setenta*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, serie Arquitectura y Urbanismo nº 73, Universidad de Valladolid 2013.
- CREGO CASTAÑO, Charo: *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"*, Ediciones Akal, colección Arte y Estética 39, Madrid 1997.

CURTIS, William J.R.: *La arquitectura moderna desde 1900*, Hermann Blume, serie El diseño del entorno. Madrid 1986.

CHIARINI, Paolo: *Caos e Geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*, La Nuova Italia Editrice, Maestri e Compagni 27, Firenze 1969.

CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Ediciones Akal, Madrid 1995.

DAL CO, Francesco: *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Gius. Laterza & Figli Spa, Biblioteca de Cultura Moderna 867, Roma-Bari 1985.

DE FUSCO, Renato:

- *Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica*, Editorial Anagrama, Barcelona 1970.
- *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid 1993.
- *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1976.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Alianza Forma 7, Madrid 1994.

DE MICHELIS, Marco/MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio/POGACNIK, Marco/SCHNEIDER, Romana: *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Documenti di architettura, Milano 1995.

DE VEN, Cornelis van: *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Ediciones Cátedra, Madrid 1981.

DOESBURG, Theo van: *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 18, Murcia 1985.

DORFLES, Gillo: *La arquitectura moderna*, Editorial Ariel, Barcelona 1980.

DROSTE, Magdalena: *Bauhaus, 1919-1933*, Ed. Archivo-Museo Diseño Bauhaus. Benedikt Taschen Verlag, Berlin 1991.

DUBE, Wolf-Dieter: *Los expresionistas*, Ediciones Destino, Barcelona 1997.

ECO, Umberto-CALABRESE, Omar: *El tiempo en la pintura*, Mondadori España, Madrid 1987.

EGBERT, Donald Drew: *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Editorial Gustavo Gili, GG Arte, Barcelona 1981.

ELGER, Dietmar: *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Benedikt Taschen Verlag GMBH & Co. KG, Colonia 1991.

FER, Briony/BATCHELOR, David/WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Ediciones Akal, colección Arte contemporáneo 3, Madrid 1999.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Los axiomas del crepúsculo. Ética y estética de la última arquitectura*, Hermann Blume, Madrid 1990.

FISCHER, Ernst:

- *El artista y su época*, Editorial Fundamentos, Madrid 1972.
- *La necesidad del arte*, Ediciones Península, colección Nexos 1, Barcelona 1993.

FLEIG, Karl, *Alvar Aalto*, Editorial Gustavo Gili, Estudiopaperback, Barcelona 1976.

FRAMPTON, Kenneth:

- *GA Document*. Special Issue 2. Modern Architecture 1851-1919, A.D.A. Edita Tokyo Co. Ltd., agosto 1981, 4ª reimpresión 1988.
- *GA Document*. Special Issue 2. Modern Architecture 1920-1945, A.D.A. Edita Tokyo Co. Ltd., enero 1983, 3ª reimpresión 1989.
- *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993.
- *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Editorial Akal, colección Arquitectura, Madrid 1999.

FRANCASTEL, Pierre: *Sociología del arte*, Emecé Editores/Alianza Editorial, El libro de bolsillo 568, Madrid 1984.

FRANKL, Paul: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, Editorial Gustavo Gili, GG Arte, Barcelona 1981.

FREIXA, Mireia: *Las vanguardias del siglo XIX*, Editorial Gustavo Gili, Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Barcelona 1982.

FULLAONDO, Juan Daniel: *Composición de lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia*, Hermann Blume, Madrid 1990.

GARCÍA FELGUERA, María Santos: *Las vanguardias históricas (y 2)*, Historia 16, Historia del Arte 46, Madrid 1993.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Berlín-Potsdamer Platz. Metrópoli y arquitectura en transición*, Fundación Caja de Arquitectos, Arquithesis 7, Barcelona 2000.

GASSNER, Hubertus: *Rodchenko. Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, Siglo XXI Editores, Madrid 1995.

GEHLEN, Arnold: *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Ediciones Península, Historia, Ciencia, Sociedad 234, Barcelona 1994.

GIEDION, Siegfried:

- *Espacio, tiempo y arquitectura (El futuro de una nueva tradición)*, Editorial Dossat, Madrid 1982.
- *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*, Alianza Editorial, Alianza Forma 22, Madrid 1986.

GIL, Paloma: *El templo del siglo XX*, Ediciones del Serbal, Arquitectura/Teoría 5, Barcelona 1999.

GLEIZES, Albert/METZINGER, Jean: *Sobre el cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 21, Murcia 1986.

GOMBRICH, Ernest H.:

- *La historia del arte*, Editorial Debate, Madrid 1997.
- *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Alianza Forma 65, Madrid 1991.
- *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Editorial Debate, Madrid 1997.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel/CALVO SERRALLER, Francisco/MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Itsmo, Madrid 1999.

GÖSSEL, Peter/LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia 1991.

GRAVAGNUOLO, Benedetto:

- *Adolf Loos*, Editorial Nerea, Madrid 1988.
- *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960*, Ediciones Akal, Madrid 1998.

GROPIUS, Walter/WENSINGER, Arthur S. (Ed.): *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996.

HAMILTON, George Heard: *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, Madrid 1989.

HARRISON, Charles /FRASCINA, Francis/PERRY, Gill, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Ediciones Akal, Arte Contemporáneo 2, Madrid 1998.

HEREU, Pere/MONTANER, Josep María/OLIVERAS, Jordi: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994.

HILBERSEIMER, Ludwig: *La arquitectura de la gran ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979.

HILDEBRAND, Adolf von: *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, La balsa de la Medusa 10, Madrid 1988.

HITCHCOCK, Henry-Russell: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, Manuales Arte, Madrid 1985.

HITCHCOCK, Henry-Russell/JOHNSON, Philip: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 11, Valencia 1984.

HOFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península, colección historia, ciencia, sociedad 228, Barcelona 1992.

HOLL, Steven: *Entrelazamientos. Steven Holl 1989-1995*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.

HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada. El Club Dada de Berlín*, Alikornio ediciones, Barcelona 2000.

JÄHNIG, Dieter: *Historia del Mundo: historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 314, México 1982.

JENCKS, Charles: *Movimientos modernos en arquitectura*, Hermann Blume Ed., Biblioteca Básica de Arquitectura, Madrid 1983.

JIMÉNEZ, Ariel, *La primacía del color*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela 1991.

JOEDICKE, Jürgen: *Das andere bauen. Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring*, Karl Kramer Verlag, Stuttgart 1982.

JONES, Peter Blundell: *Hugo Häring. The Organic versus the Geometric*, Edition Axel Menges., Stuttgart/London 1999.

JUNGHANNS, Kurt: *Bruno Taut, 1880-1938*, Franco Angeli Editore, Milano 1978.

KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Vida y pintura*, Patronato Nacional de Museos/Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1971.

KEPES, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*, Ediciones Infinito, Biblioteca de Diseño y Artes Visuales 6, Buenos Aires 1969.

KERSTEN, Wolfgang: *Paul Klee. Petulancia. Alegoría de la existencia artística*, Siglo XXI Editores, Madrid 1995.

KLEE, Paul:

- *Bases para la reestructuración del arte*, Premiá Editora, colección La nave de los locos, México 1981.
- *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Alianza Forma 61, Madrid 1993.
- *Histoire naturelle infinie. Ordre théorique des moyens de la création, lié à l'étude, et chemins constructifs de la composition*, Textes recuillis et annotés par Jürg Spiller, Dessain et Tolra, Écrits sur l'Art II, Paris 1977.
- *Poemas*, Ediciones de la Rosa Cúbica, La forma de la luz 3, Barcelona 1995.

KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. Vol. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Alianza Forma 96, Madrid 1990.

LÉGER, Fernand: *Funciones de la pintura*, Introducción a Léger por José María Moreno Galván, prólogo de Roger Garaudy, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética 14, Barcelona 1990.

LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, Editorial Poseidón, Barcelona 1979.

LOOS, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona 1972.

MALDONADO, Tomás: *El futuro de la modernidad*, Ediciones Júcar, Júcar Universidad, serie Arte & Arquitectura, Madrid 1990.

MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1977.

MARCHAN FIZ, Simón:

- *Contaminaciones figurativas*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid 1986.
- *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*, Espasa Calpe, Summa Artis Historia General del Arte Vol. XXXVIII, Madrid 1994.
- *La arquitectura del siglo XX. Textos*, Alberto Corazón D/D documentación/debates, Madrid 1974.
- *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1982.
- *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, Summa Artis Historia General del Arte Vol. XXXIX, Madrid 1995.

MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la Segunda Guerra Mundial*, Editorial Universidad de Granada, Campus de Cartuja, Granada 2008.

MENDELSON, Erich: *Erich Mendelsohn. Complete Works of the architect. Sketches. Designs. Buildings*, Triangle Architectural Publishing, London 1992.

MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963.

MONDRIAN, Piet:

- *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 9, Valencia 1983.
- *Realidad natural y realidad abstracta*, Editorial Debate, serie Arte, Madrid 1989.

MONTANER, Josep María:

- *Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Arquitectura contextos, Barcelona 1993.
- *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008.
- *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2011.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier*, Editorial Lumen, Barcelona 1977.

MORALES, José Ricardo, *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la Arquitectura*, Editorial Biblioteca Nueva, colección Metrópoli. Los espacios de la arquitectura, Madrid 1999.

MORENO RIVERO, Teresa, *El color. Historia, teoría y aplicaciones*, Editorial Ariel, Barcelona 1996.

MUÑOZ COSME, Alfonso, *Viaje a través de las arquitecturas*, Editorial Hermann Blume, Madrid 1986.

MUÑOZ JIMÉNEZ, María Teresa:

- *Cerrar el círculo y otros escritos*, Servicio de Publicaciones, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1989.
- *El laberinto expresionista*, Molly Editorial, Madrid 1991.
- *La otra arquitectura orgánica*, Molly Editorial, Madrid 1995.

NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid 1995.

NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Ediciones Cátedra, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid 1981.

OSTERWOLD, Tilman, *Paul Klee, Spätwerk*, Verlag Gerd Hatji, Stuttgart 1990.

ODD, J.J.P., *Mi trayectoria en "De Stijl"*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 20, Valencia 1986.

OZENFANT, Amédée/JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier), *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*, El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid 1994.

PANOFSKY, Erwin:

- *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid 1986.
- *Idea*, Ediciones Cátedra, colección Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1984.
- *El poder del centro*, Alianza Editorial, Alianza Forma 45, Madrid 1993.

PARTSCH, Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1991.

PEHNT, Wolfgang:

- *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson, London 1985.
- *La arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975.

PEVSNER, Nikolaus:

- *Esquema de la arquitectura europea*, Ediciones Infinito, Biblioteca de Arquitectura 2, Buenos Aires 1977.
- *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Editorial Gustavo Gili, colección Comunicación visual, Barcelona 1976.

PFANKUCH, Peter, *Adolf Rading. Bauten, Entwürfe und Erläuterungen*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 3, Berlin 1968.

PIGNATARI, Décio, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1983.

POSENER, Julius (Ed.), *Hans Poelzig, Scritti e opere*, Franco Angeli Editore, collana di architettura, Milano 1978.

RAGGHIANI, Carlo L., *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Ediciones Siruela, Madrid 1998.

RICCI, Giacomo, *La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-1921. Sperimentazione e razionalità nell'utopia espressionista*, Officina Edizioni, Roma 1982.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón:

- *El arte en el siglo XX*, Creaciones Vicent Gabrielle, El Boalo (Madrid) 2009.
- *El arte moderno del siglo XX. Las vanguardias históricas 1900-1945*, Creaciones Vicent Gabrielle, El Boalo (Madrid) 2015.

RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín, *La arquitectura del siglo XX*, Historia 16, Historia del Arte 47, Madrid 1993.

ROTH, Leland Martin, *Entender la arquitectura. Sus elemento, historia y significado*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999.

ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978.

ROWE, Colin/SLUTZKY, Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, Les Éditions du Demi-Cercle, Paris 1992.

RUBERT de VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*, Editorial Anagrama, Barcelona 1997.

SCHEERBART, Paul:

- *L'Architecture de verre*, Editions Circe, Strasbourg 1995. Prólogo de Daniel Payot, "La sobriété <<barbare>> de Paul Scheerbart".
- *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/ Librería Yerba/Caja Murcia, colección Arquitectura 37, Valencia 1998. Prólogo de Antonio Piza, "Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la Glaskultur)".

SCHILDT, Göran:

- *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura 8, El Escorial (Madrid) 2000.
- *Alvar Aalto. Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1996.

SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética, Barcelona 1987.

SCHMIDT, Hans, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1974.

SCHMUTZLER, Robert, *El modernismo*, Alianza Editorial, Alianza Forma 12, Madrid 1980.

SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Mondadori España, Madrid 1990.

SELZ, Peter, *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid 1989.

SHARP, Dennis:

- *Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1973.
- *Modern Architecture and Expressionism*, Longmans, Green and Co., London 1966.

SOLÁ-MORALES RUBIO, Ignacio, *La arquitectura del expresionismo, 7.27 monografies unitat de teoria i historia*, Escola Tècnica Superior d' Arquitectura, Barcelona 1982.

SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 181, Mexico 1998.

STEIN, Erwin (Ed.), *Arnold Schoenberg. Letters*, St Martin's Press, New York 1965.

SUBIRATS, Eduardo:

- *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona 1985.
- *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Ediciones Siruela, Madrid 1997.

TAFURI, Manfredo/DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid 1989.

TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, colección Biblioteca de Arquitectura, Barcelona 1984.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1977.

TAUT, Bruno.

- *Escritos 1919-1920*, prólogo de Iñaki Ábalos; "Taut, el eterno retorno", El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura 6, Madrid 1997.
- *Una casa de abitazione*, Ricerche di tecnologia dell'architettura, Franco Angeli, Milano 1991.

THOMAS, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988.

TREBBI, Giorgio, *La ricostruzione di una città: Berlino 1945-1975*, Gabriele Mazzot editore, Milano 1978.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, colección Arquitectura y Crítica, Barcelona 1974.

VILA, Santiago, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Ediciones Cátedra, Signo e Imagen 47, Madrid 1997.

VV.AA., *Alvar Aalto*, Ediciones del Serbal, Estudios críticos 10, Barcelona 1998.

VV.AA., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Akal bolsillo 17, Madrid 1987.

- VV.AA., *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga éditeur, Liège-Bruxelles 1985.
- VV.AA., *Expressionisme allemand*, número monográfico Beaux Arts, Hors Série, Publications Nuit et Jour, Paris 1992.
- VV.AA., *Frank Lloyd Wright*, Editorial Stylos, Barcelona 1990.
- VV.AA., *1920-1922 Frühlicht Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, introducción de Giuseppe Samoná, Gabriele Mazzota Editore, Milano 1974.
- VV.AA., *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, Prestel-Verlag, Munich 1988.
- VV.AA., *La arquitectura cómo símbolo del poder*, Tusquets Editor, Cuadernos Ínfimos 64, Barcelona 1975.
- VV.AA., *Literatura y pintura*, Arco/Libros, Madrid 2000.
- WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*, prólogo de Josep M. Rovira: "Dicho con peluca de cabello propio", El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid 1993.
- WATKIN, David, *Moral y arquitectura*, Tusquets Editor, Cuadernos Ínfimos 98, Barcelona 1981.
- WHITFORD, Frank, *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Barcelona 1991.
- WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid 1993.
- WILSON, Colin St. John, *The other tradition of modern architecture. The uncompleted project*, Academy Editions, London 1995.
- WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, Colección biblioteca de Arquitectura, Barcelona 1980.
- WINGLER, Hans M. (et alt.), *Las escuelas de arte de vanguardia, 1900/1933*, Taurus Ediciones, Madrid 1980.
- WORRINGER, Wilhelm:
- *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 80, México 1975.
  - *La esencia del estilo gótico*, Ediciones Nueva Visión SAIC, colección Fichas 21, Buenos Aires 1973.
- WRIGHT, Frank Lloyd, *El futuro de la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona 1979.
- YATES, Steve (Ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- ZARONE, Giuseppe, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Pre-Textos/ Universidad de Murcia, colección Hestia-Dike, Valencia/Murcia 1993.
- ZEVI, Bruno:
- *Architettura in nuce. Una definizione de architettura*, Aguilar, Madrid 1969.
  - *Cronache di architettura. Vol. 10 Dal recupero dell'espressionismo al piano regolatore di Roma*, Editore Laterza, Universale Laterza 160, Roma-Bari 1979.
  - *Erich Mendelsohn*, Editorial Gustavo Gili, Estudio paperback, Barcelona 1984.
  - *Espacios de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona 1980.
  - *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anti-clásico. Arquitectura e historiografía*, Editorial Poseidón, Barcelona 1978.
  - *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona 1980.

- *Poética de la arquitectura Neoplástica*, Editorial Victor Lerú, Buenos Aires 1960.
- *Saber la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona 1976.

#### IV.1.2 Historia y Pensamiento

ABELLÁN, Joaquín: *Nación y nacionalismo en Alemania. La "cuestión alemana" (1815-1990)*, Editorial Tecnos, Madrid 1997.

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona 1983.

ARNALDO, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Editorial Tecnos, Madrid 1987.

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 183, México 1991.

BARAÑANO, Kosme María de: *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, San Sebastián 1992.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos, I*, Taurus Ediciones, colección Taurus Humanidades, Madrid 1992.

BENJAMIN, Walter/SCHOLEM, Gershom: *Correspondencia 1933-1940*, Taurus Ediciones, Madrid 1987.

BENSTOCK, Shari: *Mujeres de la "Riv Gauche", París 1900-1940*, Editorial Lumen, Palabra en el Tiempo 215, Barcelona 1992.

BERGSON, Henri:

- *La energía espiritual*, Espasa-Calpe, colección Austral 1631, Madrid 1982.
- *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, colección Austral 1519, Madrid 1985.
- *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid 1987.

BERMANN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1991.

BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*, Ediciones Península, Historia, Ciencia, Sociedad 102, Barcelona 1984.

BRIAN-CHANINOV, Nikolai: *Historia de Rusia*, Luís de Caralt Editor, Barcelona 1944.

BUBNER, Rüdiger: *La filosofía alemana contemporánea*, Ediciones Cátedra, colección Teorema, Madrid 1991.

BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor Distribuciones, La Balsa de la Medusa 79, Madrid 1995.

BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Ediciones Cátedra, colección Signo e Imagen, Madrid 1991.

BURROW, John W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo, 1848-1914*, Editorial Crítica, Letras de humanidad, Barcelona 2001.

CACCIARI, Massimo:

- *El Ángel necesario*, Visor Distribuciones, La Balsa de la Medusa 28, Madrid 1989.
- *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Ediciones Península, colección Ideas 11, Barcelona 1989.

- CARR, Edward Hallett: *La revolución rusa: De Lenin a Stalin, 1917-1929*, Alianza Editorial, Madrid 1993.
- CARRERAS ARES, Juan José (Ed.): *El Estado Alemán (1870-1992)*, Marcial Pons, Madrid 1992.
- CROCE, Benedetto: *Historia de Europa en el siglo XIX*, Editorial Ariel, Ariel Historia, Barcelona 1996.
- DELEUZE, Gilles: *El pliegue*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Studio básica 48, Barcelona 1989.
- EAGLETON, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios, Madrid 1993.
- ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, Editorial Lumen, Barcelona 1988.
- EINSTEIN, Albert: *Notas autobiográficas*, Alianza Editoria, El libro de bolsillo 1005, Madrid 1993.
- EINSTEIN, Albert/GRÜNBAUM, Adolf/EDDINGTON, Arthur S. (et alt.): *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 62., Madrid 1993.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de Grandes Filósofos*, 1, Alianza Editorial, Madrid 1986.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo/HERNÁNDEZ MARCOS, Maximiliano (Ed.): *Literatura y política en la época de Weimar*, Editorial Verbum, Madrid 1998.
- FOCILLON, Henri: *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Xarait Ediciones, Madrid 1983.
- FORMAN, Paul: *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 405, Madrid 1984.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A.: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Editorial Anthropos, Barcelona 1989.
- GRENVILLE, John A. S.: *La Europa remodelada 1848-1878*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1991.
- GROSZ, George: *Un sí menor y un NO mayor*, Anaya/Mario Muchnik, Madrid 1991.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *El tiempo y la dialéctica*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1971.
- HEIDEGGER, Martin:
- *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 229, México 1988.
  - *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 793, Madrid 1995.
  - *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1994.
  - *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1991.
- HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona 1995.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Carta de Lord Chandos*, Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura 2, Valencia 1981.
- HUSSERL, Edmund:
- *Invitación a la fenomenología*, Ediciones Paidós Ibérica/I.C.E. Universidad Autónoma, Barcelona 1992.
  - *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1997.
  - *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 777, Madrid 1994.

KÜHNEL, Reinhard: *La República de Weimar*, Ediciones Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Ediciones Siruela, Madrid 1994.

LOTTMAN, Herbert: *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Tusquets Editores, colección Andanzas 216, Barcelona 1994.

LÖWITH, Karl: *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, Visor Distribuciones, Madrid 1992.

MANN, Thomas:

- *Diarios 1918-1936*, Plaza y Janés Editores, Barcelona 1986.
- *Relato de mi vida*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 167, Madrid 1990.

MARIZZI, Bernd/MUÑOZ, Jacobo (ed.): *Karl Kraus y su época*, Editorial Trotta, Madrid 1998.

MAYER, Hans: *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 257, Madrid 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice:

- *El ojo y el espíritu*, Ediciones Paidós Ibérica, colección Paidós Studio 53, Barcelona 1985.
- *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, colección historia, ciencia, sociedad 121, Barcelona 1994.

MOSSE, George L., *La cultura europea del siglo XX*, Editorial Ariel, Barcelona 1997.

MOSÉS, Stéphane, *El Ángel de la historia: Rosenweig, Benjamin, Scholem*, Ediciones Cátedra/Frónesis/Universitat de València, Madrid 1997.

NIETZSCHE, Friedrich:

- *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 467, Madrid 1982.
- *Ecce Homo*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 346, Madrid 1984.
- *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 456, Madrid 1985.
- *Estética y teoría de las artes*, Editorial Tecnos, colección Metrópolis, Madrid 1999.

NOLTE, Ernst, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 794, Madrid 1995.

OTT, Hugo, Martin Heidegger. *En camino hacia su biografía*, Alianza Editorial, Alianza Universidad 731, Madrid 1992.

PARDO, José Luis, *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, colección Delos 4, Barcelona 1991.

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial, Alianza Forma 81, Madrid 1991.

PHELAN, Anthony, *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*, Ediciones Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia 1990.

PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus Ediciones, Madrid 1981.

REALE, Giovanni/ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Tomo III *Del romanticismo hasta hoy*, Editorial Herder, Barcelona 1988.

RICHARD, Lionel (dir.), *Berlin 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Alianza Editorial, Memoria de las ciudades, Madrid 1993.

RICHARD, Lionel, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea, Barcelona 1979.

RINGER, Fritz K., *El ocaso de los mandarines alemanes. La comunidad académica alemana 1890-1933*, Ediciones Pomares-Corredor, Barcelona 1995.

SCHNÄDELBACH, Herbert, *Filosofía en Alemania 1831-1933*, Ediciones Cátedra, colección Teorema, Madrid 1991.

SCHOENBERG, Arnold, *Tratado de Armonía*, Real Musical Editores, Madrid 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México 1992.

SCRUTON, Roger, *La experiencia estética*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 445, México 1987.

SERENY, Gitta, *Albert Speer. El arquitecto de Hitler: su lucha con la verdad*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1996.

SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Ediciones Península, colección historia, ciencia, sociedad 198, Barcelona 1986.

STONE, Norman, *La Europa transformada 1878-1919*, Siglo XX de España Editores, Madrid 1985.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Editorial, Alianza Música 53, Madrid 1991.

TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Editorial Anagrama, Barcelona 1997.

TSVIETÁIEVA, Marina, *El poeta y el tiempo*, Editorial Anagrama, Barcelona 1990.

VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Hihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Editorial Gedisa, Barcelona 1996.

VICENS VIVES, Jaime, *Historia general moderna. Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*, tomo II, Montaner y Simón, Barcelona 1967.

VILLANI, Pasquale,

- *La edad contemporánea 1800-1914*, Editorial Ariel, Ariel Historia, Barcelona 1996.
- *La edad contemporánea 1814-1945*, Editorial Ariel, Ariel Historia, Barcelona 1997.

WATSON, Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona 2010.

WEITZ, Eric D., *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Turner Publicaciones, Madrid 2009.

WISKEMANN, Elizabeth, *La Europa de los dictadores 1919-1945*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 1991.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones sobre los colores*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1994.

## IV.2 Bibliografía sobre Hans Scharoun

ANDERSON, James Adam, *The architecture of Hans Scharoun: Practice 1933-1945*, Tesis Doctoral, Massachusetts Institute of Technology, September 1985.

<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/15041>

BARTHMAN, Katrin (et al.), *Hans Scharoun Theater für Wolfsburg 1973-2013*, Jovis, Berlin 2013.

BURKHARDT, Berthold (Hrsg.), *Scharoun, Haus Schminke: die Geschichte einer Instandsetzung*, K. Kramer, Stuttgart 2002.

BÜRKLE, J. Christoph:

- *Hans Scharoun und die Moderne: Ideen, Projekte, Theaterbau*, Campus, Frankfurt am Main 1986.
- *Hans Scharoun*, Artemis Verlag-AG, StudioPaperback, Zürich 1993.

GEIST, Johann Friedrich/KÜRVERS, Klaus/RAUSCH, Dieter, *Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk*, Akademie der Künste, Berlin 1993.

GENOVESE, Paolo Vincenzo, *Hans Scharoun: scuola a Lünen*, Testo&Immagine, Torino 2001.

GURIDI GARCÍA, Rafael, *Habitar la noche. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del Tercer Reich*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid 2008.

[http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL\\_GURIDI\\_GARCIA\\_b.pdf](http://oa.upm.es/1745/1/RAFAEL_GURIDI_GARCIA_b.pdf)

HOH-SLODCZYK, Christine (et al.), *Hans Scharoun-Architekt in Deutschland, 1893-1972*, Verlag C.H. Beck, München 1992.

JANOFFSKA, Eckehard, *Architektur-Räume. Idee und Gestalt bei Hans Scharoun*, Fried. Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1984.

JONES, Peter Blundell:

- *Hans Scharoun. A Monograph*, The Gordon Fraser Gallery, London 1978.
- *Hans Scharoun*, Phaidon Press, London 1995.

KIRSCHENMANN, Jörg/SYRING, Eberhard:

- *Hans Scharoun: die Forderung des Unvollendeten*, Deutscher Verlag-Anstalt GmbH, Stuttgart 1993.
- *Hans Scharoun 1973-1972. Proscritto de la modernidad*, Taschen GmbH, Colonia 2004.

MARCIANO, Ada Francesca, *Hans Scharoun, 1893-1972*, Officina Edizione, Roma 1992.

PFANKUCH, Peter (Hrsg.), *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 10, Berlin 1993.

RAVETLLAT, Pere Joan, *Habitatge I ciutat, un únic projecte: Charlottenburg-Nord. Berlin 1956*, Departament de Projectes Arquitectònics, ETSA, Universitat Politècnica de Catalunya, Edicions UPC, Barcelona 2011.

RUBY, Ilka & Andreas (Ed.), *Hans Scharoun: Haus Möller*, Verlag de Buchhandlung Walther König, Köln 2004.

SASSU, Alessandro, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, Dedalo Libri, Bari 1980.

URBANIK, Jadwiga, *Dom dla osób samotnych i mat'ze'nstw bezdzietnych Hansa Scharouna*, Pa'nstwowy Inspekcja Pracy, Wrocław 2014.

[http://www.ospip.pl/HeroGraf/baza\\_ospip/hotel/jadwiga\\_urbanik\\_dom\\_dla\\_osob\\_samotnych\\_i\\_malzenstw\\_bezdzietnych\\_hansa\\_scharouna.pdf](http://www.ospip.pl/HeroGraf/baza_ospip/hotel/jadwiga_urbanik_dom_dla_osob_samotnych_i_malzenstw_bezdzietnych_hansa_scharouna.pdf)

WENDSCHUH, Achim, *Hans Scharoun-Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 22, Berlin 1993.

WISNIEWSKI, Edgar, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusikaal: der Konzertsaal als Zentralraum*, Gebr. Mann, Berlin 1993.

VV.AA., Hans Scharoun. *The alternative tradition. Ten projects*, A3 Times, London 1995.

### IV.3 Bibliografía de Wassily Kandinsky

KANDINSKY, Wassily:

- *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Alianza Forma. Madrid 1991. Prefacio de Philippe Sers.
- *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona 1991.
- *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética 10, Barcelona 1987.
- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barral Editores/ Editorial Labor, Barcelona 1981.
- *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Collection Savoir, Paris 1974.

KANDINSKY, Wassily/MARC, Franz, *El jinete azul*, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Estética, Barcelona 1989.

KANDINSKY, Vasili/MARC, Franz, *Correspondencia*, editor: Klaus Lankheit, prólogo a la edición española: Francisco Calvo Serraller, Editorial Síntesis, Madrid 2004.

KANDINSKY, Wassily/SCHOENBERG, Arnold, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, selección, prólogo y notas de Jelena Hahl-Koch, Alianza Editorial, Alianza Música, Madrid 1993.

### IV.4 Bibliografía sobre Wassily Kandinsky

BARNETT, Vivian Endicott:

- *Kandinsky. Watercolours*. Catalogue Raisonné/Volume One/1900-1921, Sotheby's Publications, London 1992.
- *Kandinsky. Watercolours*. Catalogue Raisonné/Volume Two/1922-1944, Sotheby's Publications/ Electa, London/Milano 1994.

BECKS-MALORNY, Ulrike, *Vasili Kandinsky, 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia 1994.

BERNAL RIVERA, Beatriz E., *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá 2009.

BOVI, Arturo, *Vasili Kandinsky*, Ediciones Nauta, Barcelona 1973.

- BRUCHER, Günter, *Wassily Kandinsky: Wege zur Abstraktion*, Prestel, München 1999.
- DABROWSKI, Magdalena, *Kandinsky. Compositions*, The Museum of Modern Art, New York 1995.
- DÜCHTING, Halo, *Wassily Kandinsky, 1866-1944. Una revolución pictórica*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1990.
- HAHL-KOCH, Jelena, *Kandinsky*, Thames and Hudson, London 1993.
- HENRY, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ediciones Siruela, Madrid 2008.
- HOBERG, Annegret, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*, Prestel-Verlag, Munich/New York 1994.
- ILLETSCJKO, Georgia, *Kandinsky und Paris: die Geschichte einer Beziehung*, Prestel, München 1997.
- KANDINSKY, Nina, *Kandinsky y yo*, Parsifal Ediciones, Barcelona 1990.
- LÓPEZ GARCÍA, Luís, *Kandinsky: los fundamentos del arte abstracto: la relación con las ciencias experimentales*, Metáforas del Movimiento Moderno, UAM, Madrid 2001.
- MALTAS I MERCADER, Antoni, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, Tesis Doctoral, Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.
- <http://www.rdx.cat/bitstream/handle/10803/6565/AMM1de2.pdf?sequence=1>
- <http://www.rdx.cat/bitstream/handle/10803/6565/AMM2de2.pdf?sequence=2>
- MARTÍNEZ BENITO, Julia, *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*, Tesis Doctoral, Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca 2011.
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=37892>
- O'NEILL, Bekah, *La vida y obras de Kandinsky*, El Sello Editorial/Librería Técnica CP67/A Asppan, Madrid 1998.
- OVERY, Paul, *Kandinsky: the language of the eye*, Elek, London 1969.
- PODZEMSKAIA, Nadia, *Colore, simbolo, imagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Alinea Editrice, Firenze 2000.
- [https://books.google.es/books?id=v2b7WjqUzsgC&pg=PA173&lpg=PA173&dq=mit+gelber+Wolke+kandinsky&source=bl&ots=vD\\_p1tFFtg&sig=7hR74cHEdoKA05ZZIP8NJwm-4b0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjlxZynxsZMAhWEXRQKHdJmDMgQ6AEIVTAJ#v=one-page&q=mit%20gelber%20Wolke%20kandinsky&f=false](https://books.google.es/books?id=v2b7WjqUzsgC&pg=PA173&lpg=PA173&dq=mit+gelber+Wolke+kandinsky&source=bl&ots=vD_p1tFFtg&sig=7hR74cHEdoKA05ZZIP8NJwm-4b0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjlxZynxsZMAhWEXRQKHdJmDMgQ6AEIVTAJ#v=one-page&q=mit%20gelber%20Wolke%20kandinsky&f=false)
- RAPELLI, Paola, *Kandinskij: I colori dell'entusiasmo, dall'espressionismo all'astrato*, Leonardo arte, Milano 1999.
- ROETHEL, Hans K./BENJAMIN, Jean K.:
- *Kandinsky*. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings/Volume One/1900-1915, Sotheby's Publications. London 1982.
  - *Kandinsky*. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings/Volume Two/1916-1944, Sotheby's Publications. London 1991.

SAPONARO, Giuseppe, *Husserl-Kandinsky: l'eclissi della natura nella fenomenologia e nella pittura del primo Novecento*, Bibliosofica, Roma 2001.

SERS, Philippe:

- *Kandinsky: philosophie de l'abstraction: l'image métaphisique*, A. Skira, Genève 1995.
- *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Skira Editore, Milano 2003.
- *Comprendre Kandinsky*, INFOLIO, Gallion (Suisse) 2009.
- *Wassily Kandinsky, la grand aventure de l'art abstrait*, Hazan Eds, Vanves Cedex (France) 2015.
- *Kandinsky, Klänge (Résonances)*, Hazan Eds, Vanves Cedex (France) 2015.

TÍO BELLIDO, Ramón, *Kandinsky*, Editorial Debate, Grandes maestros de la pintura moderna. Madrid 1992.

VERDI, Luigi, *Kandinskij e Scriabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos, Lucca (Italia) 1996.

VEZIN, Annette/VEZIN, Luc, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, Éditions Pierre Terrail. Paris 1991.

VOLBOUDT, Pierre, *Kandinsky. Dibujos*, Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación visual, serie gráfica. Barcelona 1981.

VV.AA., *Kandinsky*, Fernand Hazan. Paris 1984. Reimpresión de *Hommage a Wassily Kandinsky*, Cahiers d'Art XX Siècle, numéro special, Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1974.

WHITFORD, Frank, *Kandinsky; watercolours and other works on paper*, Thames and Hudson, New York 1999.

#### IV.5 Bibliografía complementaria

BENN, Gottfried:

- *Poemas estáticos*, Libertarias/Prodhufi, Madrid 1993.
- *El yo moderno y otros ensayos*, Pre-textos, colección Textos y pretextos 413. Valencia 1999.

DÖBLIN, Alfred, *Berlín Alexanderplatz*, Ediciones Destino, Áncora y Delfín. Barcelona 1996.

DORION, Hélène: *Sin borde, sin final del mundo*, Ediciones Bassarai. Victoria - Gasteiz 1997.

KAVAFIS, Kostantino, *Poemas completas*, Ediciones Hiperión, Madrid 1977.

LASKER-SCHÜLER, Else, *Mi piano azul y otros poemas*, prólogo de Gottfried Benn, Ediciones Igitur, Igitur/poesía. Montblanc (Tarragona) 1997.

MONTALE, Eugenio, *37 poemas*, Ediciones Hiperión, poesía Hiperión 287. Madrid 1996.

MUSIL, Robert, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo. Barcelona 1985.

PERI ROSSI, Cristina, *Europa después de la lluvia*, Fundación Banco Exterior. Madrid 1987.

STADLER, Ernst Maria Richard/HEYM, Georg /TRAKL, George, *Poesía expresionista alemana*, Ediciones Hiperión, Madrid 1981.

TRAKL, Georg, *Poemas 1906-1914*, introducción de José Miguel Mínguez, Icaria Editorial. Barcelona 1991.

## IV.6 Catálogos de exposiciones

### IV.6.1 Exposiciones en general

COHEN, Jean-Louis, *La temptació d'Amèrica. Ciutat i Arquitectura a Europa 1893-1960*, catàlego de Exposició, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 19 febrero-5 mayo 1996. Institut d'Edicions Diputació de Barcelona/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 1996.

COLLINS, George R., *Visionary Drawings of Architecture and Planning 20 th Century through the 1960s*, catàlego de Exposició, The Drawing Center, New York 1979. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1980.

DETHIER, Jean/GUIHEUX, Alain (dir.), *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciudad de l'arquitecte*, catàlego de Exposició, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 21 junio-9 octubre 1994. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Sociedad Editorial Electa España, Barcelona/Madrid 1994.

FRANCÉS, Fernando/MARCHÁN, Simón/SHIJIRIAEVA, Olga, *Sin objeto. La Vanguardia rusa en la colección del Museo Estatal de San Petersburgo*, catàlego de Exposició, Sala de Exposiciones Centro Cultural Caixanova, 7 septiembre-29 octubre 2000. Caixanova, Vigo 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1933*, catàlego de Exposició, Centro de Arte Reina Sofía, 13 febrero-10 abril 1989. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid 1989.

NICOLETTI, Luca Pietro /SANSONE, Luigi, II "XX Siècle" di Gualtieri di San Lazzaro, catàlego de exposició, Biblioteca Comunale Centrale , Palazzo Sormani, 13 enero-11 febrero 2012, Milano.

<http://www.orenda-art.com/galerie-XXesiècle-galerie-orenda/II%20XXe%20Si%C3%A8cle%20di%20Gualtieri%20di%20San%20Lazzaro.%20Gennaio%202012.pdf>

PFANKUCH, Peter, *Hans Scharoun (1893-1972)*, exposició España 1978/79, Instituto Alemán. Madrid 1978.

VV.AA., *Architettura e spazio sacro nella modernità*, catàlego de la Biennale di Venezia, Antichi Granai, LA Giudecca, Venezia 4 diciembre 1992-6 enero 1993. Editrice Abitare Segesta spa, Milano 1992.

VV.AA., *Arnold Schoenberg. Regards*, catàlego de exposició, Musée d'art modern Ville de Paris, 28 septiembre-3 diciembre 1995. Paris-Musées, Paris 1995.

VV.AA., *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, catàlego de exposició, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 27 febrero-5 mayo 1996. Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona/ Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 1996.

VV.AA., *Bauhaus 1919-1933. Da Kandinsky a Klee, da Gropius a Mies van der Rohe*, catàlego de exposició, Fondazione Antoni Mazzota, 19 octubre 1996-9 febrero 1997. Edizioni Gabriele Mazzota, Milano 1996.

VV.AA., *Berlin-Moskau 1900-1950*, catàlego de exposició, "Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950", 3 septiembre 1995-7 enero 1996, Martin Gropius Bau, Berlín. Prestel-Verlag, München 1995.

VV.AA., *Dadá y constructivismo*, catàlego de exposició, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 9 marzo-1 mayo 1989. Ministerio de Cultura, Madrid 1989.

VV.AA., *1890-1941 El Lissitzky, arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, catálogo de exposición, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven/Fundación Caja de Pensiones, Madrid/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1990.

VV.AA., *Europa de postguerra 1945-1965. Arte después del Diluvio*, catálogo de exposición organizada por la Fundación "La Caixa" y coproducida con el Ministerio de Educación y Asuntos Culturales de Austria, Centre Cultural, Sala Catalunya, Sala Sant Jaume, Barcelona, 12 mayo-30 julio 1995. Fundación "La Caixa", Barcelona 1995.

VV.AA., *Expresionismo alemán*, catálogo de exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, 14 noviembre 1995-7 enero 1996. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1995.

VV.AA., *Expresionismo alemán. Emil Nolde. Erich Heckel. Karl Schmidt-Rottluf. Ernsts Ludwig Kirchner*, catálogo de exposición, Centro Cultural Caixavigo, marzo-abril 1997. Caixavigo, Vigo 1996.

VV.AA., *Fervor Dadá. Colección Ernst Schwitters*, catálogo de exposición, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), 9 octubre 1998-8 enero 1999. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1998.

VV.AA., *Figures du moderne. L'Expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, catálogo de exposición, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 noviembre 1992-14 marzo 1993. Paris-Musées, Paris 1992.

VV.AA., *Kurt Schwitters*, catálogo de exposición, IVAM, Centre Julio González, 6 abril-18 junio 1995. IVAM, Valencia 1995.

VV.AA., *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, catálogo de exposición, IVAM, Centre Julio González, 14 julio-26 septiembre 1999. IVAM, Valencia 1999.

VV.AA., *Light Construction. Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90*, catálogo de exposición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 27 junio-13 octubre 1996. Editorial Gustavo Gili/Museu d'Art Contemporani, Barcelona 1996.

VV.AA., *Oskar Schlemmer*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 octubre 1996-9 enero 1997, coproducida con la Fundación "LA Caixa". Madrid/Barcelona 1996.

VV.AA., *PARIS-BERLIN 1900-1933*, catálogo de exposición, Centre national d'art et de cultura Georges Pompidou, 1978. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Gallimard, Paris 1992.

VV.AA., *PARIS-MOSCOU 1900-1930*, catálogo de exposición, Ministère de la Culture de l'URSS-Centre national d'art et de cultura Georges Pompidou, Paris 1979. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Gallimard, Paris 1991.

VV.AA., *PARIS-NEW YORK*, catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou, 1977. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Gallimard, Paris 1991.

VV.AA., *PARIS-PARIS 1937-1957*, catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou, 1981. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Gallimard, Paris 1992.

VV.AA., *Paul Klee*, catálogo de exposición, IVAM, Centre Julio González, 2 abril-14 junio 1998/Museo Thyssen-Bornemisza, 24 junio - 12 octubre 1998. IVAM/Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia/Madrid 1998.

VV.AA., *Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932*, catálogo de exposición, Akademie der Künste. Berlin 1965.

VV.AA., *Vanguardia soviética. 1918-1933 Arquitectura realizada*, catálogo de exposición, Madrid 12 diciembre 1996-26 enero 1997, organizada por el Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, en colaboración con el Museo Estatal de Arquitectura Schüsev de Moscú. Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento/Lunwerg Editores, Madrid / Barcelona 1996.

#### IV.6.2 Exposiciones de Wassily Kandinsky

*Kandinsky, origen de la abstracción*, catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March, 8 octubre 2003-25 enero 2004, textos de Valeriano Bozal y Marion Ackermann, Madrid 2003.

*Kandinsky, acuarelas, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 17 diciembre 2004-28 marzo 2005 y en el Museu d'Art español Contemporani de Palma 6 abril-25 junio 2005, texto de Helmut Friedel, Fundación Juan March, Madrid 2004.

*Kandinsky in Paris 1934-1944*, Exhibition catalogue, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1985.

<https://archive.org/details/kandinskyinparis00barn>

*Kandinsky (1866-1944). A selection from The Solomon R. Guggenheim Museum and The Hilla von Rebay Foundation*, Exhibition catalogue, International Cultural Corporation of Australia Limited, Victoria 1982.

<https://archive.org/details/kandinsky00reb>

VV.AA., *Kandinsky. Acuarelas. Colección del Museo Solomon R. Guggenheim y de la Fundación Hilla von Rebay*, catálogo de exposición, Banco Bilbao Vizcaya, 9 abril-1 junio 1991. Banco Bilbao Vizcaya, Madrid 1991.

VV.AA., *Kandinsky et la Russie*, catálogo de exposición, Fondation Pierre Gianadda, 28 enero-12 junio 2000. Fondation Pierre Gianadda. Martigny, Suisse 2000.

VV.AA., *Kandinsky/Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, catálogo de exposición, Fundación "La Caixa", Madrid 16 septiembre-13 noviembre 1994, Barcelona 25 noviembre 1994-22 enero 1995. Fundación "La Caixa", Barcelona 1994.

VV.AA., *Kandinsky. Una retrospectiva, catálogo de exposición*, CentroCentro Cibeles, 20 octubre 2015-28 febrero 2016, exposición organizada por CentroCentro Cibeles, Centre Pompidou, Arthemisia group, Editorial Palacios y Museos 2015.

VV.AA., *Vassily Kandinsky. La revolució dell llenguatge pictòric*, catálogo de exposición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 11 octubre 1996-6 enero 1997, obras procedentes del MNAM/CCI Centro Georges Pompidou, Paris. Museu d'Art Contemporani, Barcelona 1996.

## IV.7 Artículos de revistas

### IV.7.1 Artículos en general

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío, “El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis”, *Ra Revista de Arquitectura*, nº 13, junio 2011, Departamento de Proyectos, E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 37-50.

ARNALDO, Javier, “Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total”, *La balsa de la medusa*, Visor Dis., Revista trimestral nº 53-54, pp. 19-40. Madrid 2000.

BALDELLOU, Miguel Ángel, “Una visión de Mendelsohn”, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, pp. 8-19. Madrid 1999.

BOIS, Yves-Alain, “Mondrian et la théorie de l’architecture”, *Revue de l’Art*, nº 53, pp. 39-52, 1981.

CASCIATO, Maristella, “Piet Mondrian. La soluzione del paradigma H/V e il Salon de Madame B...”, *Domus*, Rivista Internazionale di Progetto, nº 766, diciembre 1994, pp. 68-74. Milano.

COHEN, Jean-Louis, “Tribunas y manifiestos. Las revistas de vanguardia en Rusia”, *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 42-48. Madrid.

COLQUHOUN, Alan H., “Il modernismo tedesco”, *Domus*, Rivista Internazionale di Progetto, nº 757, febbraio 1994, pp. 43-45. Milano.

COOKE, Catherine, “Raíces de un método. El pensamiento arquitectónico prerrevolucionario”, *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 32-41. Madrid.

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio:

- “Los desplazamientos de Álvaro Siza. Un comentario sobre tres edificios: la casa Maria Margarida en Arcozelo, la casa Avelino Duarte en Ovar y el Banco Borges & Irmao en Vila do Conde”, *Anales de Arquitectura*, Revista del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, nº 4, pp. 193-199. Valladolid 1992.
- “Lecciones de equilibrio”, *Anales de Arquitectura*, Revista del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, nº 6, pp. 180-183. Valladolid 1995.

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio/MUÑOZ, María Teresa, “El concurso de Berlín-capital. Canto del cisne del urbanismo moderno”, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre-octubre 1979, nº 220, pp. 68-71. Madrid.

FRAMPTON, Kenneth, “La Maison de Verre”, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, noviembre-febrero 1988-1989, nº 275-276, pp. 26-43. Madrid.

GARCÍA NAVAS, José, “Abstracción vital”, DPA Documents de Projectes d’Arquitectura. Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) nº 16 junio 2000, pp. 28-33, Escola d’Arquitectura de Barcelona, Escola d’Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, Barcelona 2001.

GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo, “Mendelsohn y la Torre Einstein. La pesadilla necesaria”, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, pp. 30-37. Madrid 1999.

- GREGOTTI, Vittorio, "L'Architettura dell'Espressionismo", *Casabella*, nº 254, pp. 24-50. Milano 1961.
- HEJDUK, John, "Imágenes", *RUPTURA* de arquitectura, abril 1994, nº 2, pp. 95-99. A Coruña.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, "La máquina inútil. Recursos compositivos del constructivismo", *A&V* Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 22-26. Madrid.
- IKONNIKOV, Andrèi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética", *A&V* Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 4-15. Madrid.
- JAN-MAGOMEDOV, Selim, "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista", *A&V* Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 16-21. Madrid.
- JONES, Peter Blundell:
- "Hugo Häring", *The Architectural Review*, April 1982, pp. 40-47. London.
  - "Unknown Häring", *The Architectural Review*, June 1985, pp. 40-45. London.
- KLEIHUES, Josef Paul, "Tradición y Modernidad", *RUPTURA* de arquitectura, abril 1994, nº 2, pp. 113-115. A Coruña.
- LABORDA YNEVA, José, "Gropius, Mendelsohn, signos de la ilusión", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, p. 88. Madrid 1999.
- LAHUERTA, Juan José, "Cathedrale de Metz a Louer", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 275-276, noviembre-febrero 1988-1989, pp. 110-117. Madrid.
- LLORENTE, Marta, "Encuentro de la luz y la sombra", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 278-279, mayo-agosto 1989, pp. 118-127. Madrid.
- MARTÍ, Carlos, "Abstracción en arquitectura: una definición", DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) nº 16 junio 2000, pp. 6-9, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Escola d'Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, Barcelona 2001.
- MENDELSON, Erich:
- "El problema de una nueva arquitectura", conferencia pronunciada en el *Arbeitsrat für Kunst* (*Consejo de trabajo para el Arte*), Berlín 1919, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, pp. 38-49. Madrid 1999.
  - "La coincidencia internacional en la idea de la Nueva Arquitectura, o dinámica y función", conferencia pronunciada en el *Architectura et Amicitia*, Amsterdam 1923, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 317, pp. 50-59. Madrid 1999.
- MICHAUD, Éric, "Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis", *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, revista cuatrimestral iberoamericana editada por el Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), Azcapotzalco, México y Celeste Ediciones, Madrid, nº 8, marzo 1998, pp. 105-116.
- MUÑOZ, María Teresa, "Viena, cinco años después. El Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 278-279, mayo-agosto 1989, pp. 42-87. Madrid.

NAGEL, Ulrich P.W., "El silencio de José Ortega y Gasset", *RA Revista de Arquitectura*, nº 4, diciembre 2000, pp. 57-66, Servicio Publicaciones Universidad de Navarra.

PÉREZ ARROYO, Salvador, "Notas sobre el espacio y lo contemporáneo", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 275-276, noviembre-febrero 1988-1989, pp. 44-49. Madrid.

PIÑÓN, Helio, "Arte abstracto y arquitectura moderna", DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) nº 16 junio 2000, pp. 10-22, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Escola d'Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, Barcelona 2001.

PIZZA, Antonio, "¿Abstracción o empatía?. Wilhelm Worringer y la cultura expresionista", DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) nº 16 junio 2000, pp. 24-27, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Escola d'Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, Barcelona 2001.

POSENER, Julius, "La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig", *Zodiac 2*, rivista internazionale d'architettura, 2º semestre 1989, pp. 6-43. Milano.

POUSIN, Frédéric, "La négation de l'espace architectonique", *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 11, november 1989, pp. 24-33.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Bruno Taut: El barón rampante", *Creación*, revista publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, mayo 1995, pp. 33-37. Madrid.

SAINZ, Jorge, "Protagonistas de vanguardia", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 49-80. Madrid.

SALVADÓ, Ton, "Un suicidio premeditado. El caso de las vanguardias soviéticas", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 29, mayo-junio 1991, pp. 27-31. Madrid.

SCHEERBART, Paul, "Arquitectura de cristal", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 275-276, noviembre-febrero 1988-1989, pp. 24-25. Madrid.

TAFURI, Manfredo, "Das rote Wien. Política y arquitectura residencial en la Viena socialista", *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 278-279, mayo-agosto 1989, pp. 16-41. Madrid.

TAUT, Bruno, "La disolución de las ciudades", *Creación*, revista publicada por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, mayo 1995, pp. 38-59. Madrid.

VALOR, Jaume, "¿Arquitectura abstracta?", DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) nº 16 junio 2000, pp. 44-49, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Escola d'Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, Barcelona 2001.

VV.AA., "Il dibattito sul Movimento Moderno. Riviste e associazioni", *Casabella*, nº 463-464, noviembre-diciembre 1980, pp. 91-96. Milano.

#### IV.7.2 Artículos de Hans Scharoun

SCHAROUN, Hans:

- “Junggesellenhaus am Kaiserdamm in Berlin-Charlottenburg”, *Bauwelt*, nº 6, pp.153 ss. Berlin 1932.
- “Junggesellenhaus am Hohenzollerndamm in Berlin-Wilmersdorf”, *Bauwelt*, nº 6, pp.155 ss. Berlin 1932.
- “Nachruf auf Paul Kruchen”, *Neue Bauwelt*, nº 8. Berlin 1947.
- “Gropius als Gast der T.u. Berlin”, *Neue Bauwelt*, nº 37. Berlin 1947.
- “Gedanken zu neuen Gestalt der Stadt”, *Bildende kunst*, nº 6, pp. 10-15. Berlin 1947.
- “Das neue Staatstheater in Kassel”, *Bauwelt*, nº 44. Berlin 1952.
- “Phantasia uns geistige Ordnung-Aus Aufsätzen Hugo Härings”, *Die neue Stadt*, nº 5, p. 194. Darmstadt 1952.
- “Raum und Milieu der Schule”, *Bauen + Wohnen*, nº 4, pp. IV/4. München 1961.
- “Vom Wesen der Stadt”, *Der Architekt*, nº 10, pp. 282-284. Essen 1963.
- “Musik im Nittelpunk”, *Der Architekt*, nº 10, 1964.
- “Bauen und Leben”, *Bauwelt*, nº 6/7, pp. 154-157. Berlin 1967.
- “Städte sind Gärten”, *Bauwelt*, nº 27. Berlin 1967.

#### IV.7.3 Artículos sobre Hans Scharoun

AGUIRRE RODRÍGUEZ, José Ignacio, “Hans Scharoun y el Kollektivplan de 1946: Reconstrucción de Berlín como Stadtlandschaft”, *URBS, Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 5, nº 1, pp. 107-135, 2015.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5081022.pdf>

AÑON ABAJAS, Rosa María, “El grupo residencial Romeo y Julieta en Zuffenhausen 1954-1959. Un ensayo clave de Hans Scharoun”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 5, vivienda colectiva: sentido de lo público, noviembre 2011, Universidad de Sevilla.

[http://www.academia.edu/10459629/GRUPO\\_RESIDENCIAL\\_ROMEO\\_Y\\_JULIETA\\_EN\\_ZUFFENHAUSEN\\_1954-59.\\_UN\\_ENSAYO\\_CLAVE\\_DE\\_HANS\\_SCHAROUN](http://www.academia.edu/10459629/GRUPO_RESIDENCIAL_ROMEO_Y_JULIETA_EN_ZUFFENHAUSEN_1954-59._UN_ENSAYO_CLAVE_DE_HANS_SCHAROUN)  
[The Romeo and Julia residential group in Zuffenhausen 1954-59. A key test of Hans](http://www.academia.edu/10459629/GRUPO_RESIDENCIAL_ROMEO_Y_JULIETA_EN_ZUFFENHAUSEN_1954-59._UN_ENSAYO_CLAVE_DE_HANS_SCHAROUN)

BEHNE, Adolf.

- “Haus Schminke in Löbau”, *Innen-Dekoration*, nº 45, pp. 84-89. Darmstadt 1934.
- “Haus Matern in Bornim bei Potsdam”, *Deutsche Bauzeitung* 69, 1, pp.53-58. Stuttgart 1935.

BESA, Eneko, “Scharoun versus Gehry. Dos opciones metodológicas personales explícitas a partir del análisis de la Filarmonía de Berlín y el Walt Disney Concert Hall”, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid.

[http://polired.upm.es/index.php/proyectos\\_arquitectonicos/article/view/1957/1963](http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/1957/1963)

FIOTTI, Francesco, “La Philharmonie di Hans Scharoun, tra espressionismo e dodecafonia”, *Spazio Architettura*, July 2003.

<http://www.francescofiotti.com/003phil.pdf>

GARCÍA PEDROSA, Juan Ignacio, “Ensayo en la Filarmonía”, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 292. Julio 1992.

GEIST, Johann Friedrich/KÜRVERS, Klaus/RAUCH, Dieter, "Hans Scharoun-Annäherung an sein Werk Wohnheim in Breslau 1929-1990.

[http://klausk.berlin/wp-content/uploads/2016/04/1991\\_Scharoun-Breslau.pdf](http://klausk.berlin/wp-content/uploads/2016/04/1991_Scharoun-Breslau.pdf)

JONES, Peter Blundell:

- "Late works of Scharoun", *The Architectural Review*, March 1975, pp. 141-154. London.
- "Ship Shape Scharoun", *The Architectural Review*, March 1976, pp. 154-161. London.
- "Scharoun's Staatsbibliothek", *The Architectural Review*, June 1979, pp. 330-341. London.
- "Hans Scharoun houses", *The Architectural Review*, December 1983, pp. 59-167. London.
- "From the neo-classical axis to aperspective space", *The Architectural Review*, March 1988, pp. 19-27. London.
- "Scharoun Kammermusik", *The Architectural Review*, March 1988, pp. 42-51. London.
- "Hans Scharoun e la Philharmonie. La scoperta dello spazio a prospettico", *Spazio e Società*, Gennaio-Marzo 1989, pp. 6-23.
- "Romeo and Juliet in Middle Age", *The Architectural Review*, October 1990, pp. 90-95. London.
- "Scharoun at Weissenhof", *The Architectural Review*, September 1993, pp. 78-84. London.

KÖNIG, Giovanni Klaus:

- "L'opera di Hans Scharoun e la sua influenza a Lünen", *L'architettura-cronache e storia*, n° 96, Ottobre 1963, pp.452-468.
- "La Philharmonie di Berlino", *L'architettura-cronache e storia*, n° 105, Luglio 1965, pp.168-178.
- "Hans Scharoun: la Staatsbibliothek di Berlino", *L'architettura-cronache e storia*, n° 301, Novembre 1980, pp.633-647.

OLIVEIRA ESKINAZI, Mara, "Arquitetura moderna e habitação na visão de Hans Scharoun e grupo Opbouw: contribuições para a prática habitacional contemporânea", *6º Projetar, O Projeto como instrumento para a materialização da Arquitetura: Ensino, pesquisa e prática*, Salvador, 26 a 29 de noviembre de 2013.

<http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/bitstream/123456789/1885/1/E2005.pdf>

PARENT, Claude, "Scharoun ou l'espace dynamique", *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° 57/58, pp. 38-39. Boulogne sur Seine 1967.

RISCHOWSKI, Edith, "Das Wohnhaus als Einheit, Häuser und Räume des Versuchs-Diedlung Breslau 1929", *Innen-Dekoration*, n° 11, pp. 400-410, Darmstadt 1929.

<https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=urn:nbn:de:bsz:16-diglit-107018|log00205&physid=phys00424#navi>

SEGAL, Walter, "Scharoun", *The Architectural Review*, February 1973, pp. 98-102. London.

STABER, Margit:

- "Scharoun, contribution à l'architecture organique", *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° 57/58, pp. 8-9. Boulogne sur Seine 1967.
- "Hans Scharoun. Ein Beitrag zum Organischen Bauen", *Zodiac*, n° 10, pp. 53-93. Milano 1962.

THIELE, Klaus-Jacob, "Scharoun, ses idées, son evolution", *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n° 57/58, pp. 10-11. Boulogne sur Seine 1967.

URBANIK, Jadwiga, “Comprehensive Work of Art (Gesamtkunstwerk) in Revalorisation of Modern Architecture”, capítulo del libro *Modernism in Europe-Modernism in Gdynia*, pp. 207-215.

[http://www.gdynia.pl/g2/2013\\_01/63808\\_fileot.pdf](http://www.gdynia.pl/g2/2013_01/63808_fileot.pdf)

VIRILIO, Paul, “1939-1945. Les années secrètes”, *Aujourd’hui, Art et Architecture*, nº 57/58, p. 28. Boulogne sur Seine 1967.

- “Hans Scharoun. 1900-1933. Dessins, projets, réalisations”, *Aujourd’hui, Art et Architecture*, nº 57/58, pp. 12-27. Boulogne sur Seine 1967.
- “Hans Scharoun. 1939-1945. Dessins”, *Aujourd’hui, Art et Architecture*, nº 57/58, pp. 29-37. Boulogne sur Seine 1967.
- “Hans Scharoun. 1950-1966. Habitat, écoles, theaters, edifices culturels”, *Aujourd’hui, Art et Architecture*, nº 57/58, pp. 40-61. Boulogne sur Seine 1967.

#### IV.7.4 Artículos sobre Wassily Kandinsky

ARISO, José María:

- “Sobre el riesgo de confundir el lenguaje cósmico de Kandinsky con el lenguaje divino del obispo Berkeley, *Ágora-Papeles de Filosofía*, Vol. 32, nº1, pp. 95-106, Universidad de Santiago de Compostela 2013.

<http://www.usc.es/revistas/index.php/agora/article/view/1127/1044>

- “La confrontación con el espíritu: Kandinsky y Wittgenstein revelan qué es lo que conmueve en el gran arte”, *THÉMATA. Revista de Filosofía* nº49, Enero-junio (2014) pp.: 33-50.

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/themata/article/view/297/263>

BIGNARDI, Massimo, “Kandinskij in Italia: tra ricordo e visione, alla ricerca di una “nuova qualità” del colore”, en *Annali Online Lettere-Ferrara*, Voll. 1-2, pp. 396-415, 2011.

<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/261/210>

LÓPEZ GARCÍA, Luís:

- “Fuentes para la teoría pictórica de Kandinsky”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 81, pp. 89-126, 2000.
- “Kandinsky: el arte abstracto como modo de aprehensión de la realidad por la sociedad del siglo XX”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 70, pp. 205-260, 1997.

MUÑOZ, María Teresa, “Sonidos de Kandinsky. Klänge”, *Metalocus* 02, 1999.

[http://oa.upm.es/39971/1/Sonidos\\_Kandinsky\\_opt.pdf](http://oa.upm.es/39971/1/Sonidos_Kandinsky_opt.pdf)

#### IV.8 Otras fuentes documentales

ALAYÓN GONZÁLEZ, José Javier, “Arquitecturas extranjeras en Brasilia. Le Corbusier, A&P Smithson y Scharoun en el paisaje moderno suramericano”, *arquitecturarevista*, vol. 8, nº 1, pp. 23-30, enero/junio 2012.

<http://www.redalyc.org/pdf/1936/193623828005.pdf>

ANNIS, Shannon M., “Kandinsky’s dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI”, *University of South Florida, Graduate Theses and Dissertations*, 2008.

<http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1121&context=etd>

BLUNDELL JONES, Peter/KANG, Jian, "Acoustic form in the Modern Movement", *Architectural Research Quarterly*, vol. 7 nº 1, 2003, pp. 75-85.

<http://dx.doi.org/10.1017/S1359135503002008>

BRYANT, Gabriele, "Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX", Cuaderno de notas 5, 1997.

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/790/820>

CABO VILLAVERDE, Javier, "La obra de arte totalitaria: El caso alemán", Adaxe, *Revista de Estudios y Experiencias Educativas*, nº 18, pp. 145-169, 2002.

[https://dspace.usc.es/bitstream/10347/681/1/pg\\_147-172\\_adaxe18.pdf](https://dspace.usc.es/bitstream/10347/681/1/pg_147-172_adaxe18.pdf)

DROST, Uwe, "Das Neue Baue and the Notion of A-Perspectival Space", *Oz*, volume 13, 1991.

<http://newprairiepress.org/oz/vol13/iss1/6/>

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luís, "Arquitectura teatral (1950-2000)", *RILCE* 18.2, pp. 207-220, 2002.

<http://dadun.unav.edu/handle/10171/3070>

FIOTTI, Francesco, "La Philharmonia di Hans Scharoun, tra espressionismo e dodecafonia"

<http://www.francescofiotti.com/003phil.pdf>

GARCÍA ROIG, José Manuel:

- "Paul Schmitthenner. El albañil desconocido", *Cuadernos de notas* 11, pp. 95-118, 2007.

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/845/866>

- "Max Taut (1884-1967). A propósito de la figura y la obra de un arquitecto desconocido", *Cuadernos de notas* 10, p. 53, 2004.

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/685/726>

- "Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009). Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad", *Cuadernos de notas* 12, pp. 95-118, 2009.

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/861/882>

HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia, "Adolf Behne y la arquitectura moderna", *Cuadernos de notas* 15, 2014, pp. 83-94.

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/2959/3019>

LYUBCHENKO, Irina, "The Proto-Pixel Art of Malevich and Kandinsky: Black Square, Its Digital Descendant and Neo-Vitalist Impulse", *Modern Languages and Literatures Annual Graduate Conference*, March 7, 2014, Paper 8.

<http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=mllgradconference>

MAÑERO RODICIO, Javier, "Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo, LOCVS AMCVNS, Nº 10, 2009-2010, PP. 279-304.

<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v10-manero/214-pdf-es>

MARCANO GONZÁLEZ, Luís F., "La técnica, construir, habitar y pensar en Martin Heidegger y José Ortega y Gasset", *Tecnología y construcción*, vol. 18, nº 1, 2002, pp. 53-70.

[http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_tc/article/view/3476/3330](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_tc/article/view/3476/3330)

NICOLETTI, Luca Pietro, “Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo”, *Saggi di Storia dell’Arte*, pp. 77-85.

[http://www.orenda-art.com/pdf/8.%20Nicoletti%20\(77-85\)\\_Layout%201.pdf](http://www.orenda-art.com/pdf/8.%20Nicoletti%20(77-85)_Layout%201.pdf)

PEDRAGROSA, Pau, “Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico”, *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 3: Fenomenología y política, 2011.

[http://www.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen\\_M.03/pdf/23\\_PEDRAGROSA.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/23_PEDRAGROSA.pdf)

RAMÍREZ POTES, Francisco “Arquitectura y pedagogía en el desarrollo de la arquitectura moderna”, *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. 21, nº 54, mayo-agosto, 2009, pp. 29-65.

<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/9779/8988>

SANZ ALARCÓN, Juan Pedro/García Martínez, Pedro/Centellas Soler, “Habitar la geometría: diálogos entre la recta y la curva”, *EGA revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 20, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 154\_161.

<http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1413/1429>

SELZ, Peter, “The aesthetic theories of Kandinsky and their relationship to the origine of non-objective painting”.

<http://www.msu.edu/course/ha/240/selzkandinsky.pdf>

SHORT, Christophe, “Between text and image in Kandinsky’s Oeuvre. A consideration of the Album Sounds”, *Tate Papers*, Tate’s online Research Journal, Autumn 2006.

<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7402>

TORRES MARTÍNEZ, Francisco, “Piezas sueltas”, *Hacer vivienda. Acerca de la casa 2*.

[http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias\\_de\\_documentos/Acerca\\_de\\_la\\_Casa\\_2-1995/Materiales\\_y\\_textos/Francisco\\_Torres\\_Martinez-Piezas\\_sueltas-1995.pdf](http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias_de_documentos/Acerca_de_la_Casa_2-1995/Materiales_y_textos/Francisco_Torres_Martinez-Piezas_sueltas-1995.pdf)

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica:

- “La arquitectura de la Großstadt: Berlín 1900–1945”, UNED *Espacio, Tiempo y Forma*, revista de la Facultad de Geografía e Historia, serie VII, Historia del Arte, T. 22-23, pp. 365-395, 2009-2010.

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2009-2010-2140&dsID=Documento.pdf>

- “El impacto en la ciudad de Berlín de las propuestas de su reconstrucción formuladas tras la Segunda Guerra Mundial”, *on the w@terfront*, vol. 22, april 2012.

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/25204>



**ANEXO. RELACIÓN DE OBRAS**



La diferencia de edad entre Wassily Kandinsky y Hans Scharoun, no hay que olvidar que el primero nace en 1866 y el segundo en 1893, hace que la realización de sus obras presente un desfase temporal importante, aún cuando el pintor decidió dedicarse a la vida artística ya en su madurez, a los treinta años, y el arquitecto se sintió atraído por su disciplina desde temprana juventud, lo que propició la realización de dibujos que le sirvieran de entrenamiento a su entrada en los estudios superiores. Ambos dedican su primera representación conocida al mundo marítimo, Kandinsky con la realización del cuadro *Odessa – Puerto I* y Scharoun con dibujos de barcos, un mundo por el que se sentían atraídos y que, en el caso de Scharoun se verá reflejado, con pequeños guiños, a lo largo de toda su carrera.

El paisaje será temática recurrente en los cuadros de Kandinsky en sus veinte primeros años de ejercicio profesional como pintor, paisajes donde el color será elocuente, no ciñéndose a la realidad percibida por el ojo, el espíritu impondrá sus tonos; paisajes ejecutados del natural o a partir de fotografías realizadas en sus recorridos, paisajes que irán perdiendo referencias reales para convertirse en paisajes del alma, abstracciones nacidas de su “necesidad interior”.

Kandinsky mantendrá una actividad constante en todo momento, sólo en los años de la Primera Guerra Mundial, que se dilata en Rusia con la Revolución bolchevique de octubre de 1917, su producción disminuye considerablemente, se vuelve a reencontrar con la realidad de una patria que ha ido transformándose, su mente recuerda sueños, o realidades, de su infancia que lleva al lienzo, pero su mente se siente libre y deja volar la imaginación en sutiles composiciones abstractas; Scharoun comenzará su producción con pequeños proyectos de estudiante que abandonará para verse envuelto en los de reconstrucción en Prusia Oriental, antes de la finalización de la contienda bélica. Permanecerá en la provincia oriental una vez terminada la guerra dedicándose, fundamentalmente, a la elaboración de proyectos para concursos y a la realización de acuarelas que muestran sus ideaciones de edificios de configuración libre sin que su posible ejecución práctica tenga importancia, juegos de la imaginación para una sociedad utópica.

Ligados como docentes a dos de las escuelas de arte más importantes, la *Bauhaus* y la Escuela de Breslau, sus obras se transforman, Kandinsky girará su mirada hacia los elementos geométricos y sus composiciones contarán historias en los que serán protagonistas junto con el color, Scharoun abandonará sus sueños expresionistas para acercarse a la incipiente arquitectura del “estilo internacional”, pero sin dejar de poner aquellas notas personales que las diferenciarán y les conferirán sello de autor. Nuevos y duros acontecimientos históricos jugaran su baza para trastocar una carrera que había conseguido una base firme para desarrollarse de forma próspera; entre 1934 y 1945 Hans Scharoun hará de las viviendas unifamiliares su campo de investigación y de trabajo, fiel a la normativa en su aspecto exterior aunque estableciendo volúmenes no siempre ortodoxos, y mostrándose abiertamente heterodoxo en unos interiores fluidos, orgánicos, donde la vida podía desarrollarse sin el estrecho marco impuesto por los líderes políticos del momento que gobiernan de manera férrea una sociedad que se muestra inerme ante ellos. Una sociedad de individuos que deambulan en busca de un horizonte mejor en los dibujos y acuarelas con los que Scharoun pretende poner un poco de luz en estos años oscuros, edificios cobijo donde el sol se convierte en esperanza. Pero como la vida se impone, el arquitecto realizará, también, edificios de viviendas para oficiales de los ejércitos, además de otros para una población cuyas necesidades han de ser cubiertas a pesar de intrigas políticas o regímenes autoritarios.

Wassily Kandinsky viajará en la búsqueda de horizontes más abiertos a un París cosmopolita pero defensor a ultranza de sus artistas nacionales; frente al Sena se producirá un nuevo cambio de orientación en la temática de sus cuadros, aunque triángulo, cuadrado y círculo asomarán todavía, de vez en cuando, en sus composiciones. Vidas orgánicas se mostrarán ingravidas en sus lienzos, seres celulares que el color no abandona poblarán la fantasía de su mundo, mundo con pocas relaciones sociales pero de amigos leales. Morirá Kandinsky, antes de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, realizando obras sin interrupción, algunas quedarán inacabadas. De sus últimos cuatro años muchos de sus cuadros no tienen título, el artista que había jugado con el lenguaje en la denominación de los mismos se había quedado sin palabras.

El nuevo renacer de Alemania verá también el de la arquitectura de Hans Scharoun, su producción ya no se interrumpirá hasta su muerte; la configuración del nuevo Berlín será su primer reto y, aunque no salga airoso, su plan no cuenta con los apoyos necesarios para ser llevado a cabo, sus ideas urbanísticas suponen un revulsivo de conciencias profesionales; su idea de unión de naturaleza y edificación podrá llevarla a la práctica, ampliando, incluso, urbanizaciones como *Siemensstadt* que había realizado a finales de los años veinte y principios de los treinta. Sus edificios mantienen una impronta personal difícil de clasificar en movimientos predeterminados, semejan creadores de lugares a la manera que Heidegger había establecido con el ejemplo del “puente” en la conferencia de Darmstadt.

Su interés por el teatro se había mantenido incólume desde ya aquel lejano 1921 en que, en Königsberg, había pronunciado la conferencia “Ideas sobre la escenografía moderna”, en esta etapa de su vida profesional participa en múltiples concursos para edificios con esta función, aunque solamente uno conseguirá que sea llevado a la práctica, el *Teatro de Wolfsburg*, que impone su impronta sutil en la naturaleza circundante. Las figuras geométricas elementales y sus connotaciones psicológicas jugarán un papel importante en la realización de edificios para el culto religioso, también en este campo sólo conseguirá edificar uno de sus proyectos, una pequeña capilla en la que el triángulo será la base configuradora de planta y alzados. Sus escuelas beberán de las fuentes de una nueva forma de entender la enseñanza, más libre, en la que el alumnado se convierte en el actor principal de una actividad que sentará las bases de la personalidad que lo hará transitar firme y seguro por los senderos de la vida; levanta edificios de viviendas para ser vividos, no solamente para transitar sus estancias, “luz, aire, sol” habían sido sus premisas en múltiples ocasiones, y unas viviendas que se despliegan en el territorio son el reflejo de ese interés.

El edificio de la Filarmónica de Berlín será la obra emblemática de Hans Scharoun, y, junto con la Sala de Música de Cámara y el Instituto de Investigaciones Musicales y Museo de Instrumentos Musicales, finalizados tras su muerte, constituye un paisaje edificado referente en el mundo cultural de la ciudad y que se ve acompañado, en el otro lado de la avenida, por otro de los edificios más significativos del arquitecto, la Biblioteca Nacional, animal que levanta su joroba poblada de libros para dar el contrapunto, con su revestimiento dorado, a aquel en el que habita la música.

A continuación se efectúa la relación de obras, según una secuencia cronológica, de dos artistas que van enlazando en su devenir épocas históricas de las que son partícipes y que, al mismo tiempo, ayudan a definir con su impronta particular.

## RELACIÓN DE OBRAS

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Odessa - Puerto I</i>	1896	
	1897	
<i>Hombre desnudo</i>	1898	
<i>Lado de montaña</i>	1899	
<i>Kochel - Cascada I</i>	1900	
Estudio de seis mujeres desnudas		
Boceto para <i>Viajero nocturno</i>		
<i>El cometa (Viajero nocturno)</i>		
<i>Amanecer</i>		
<i>Caballero nocturno</i>		
<i>El parque</i>		
<i>Rapallo - Puerto I</i>		
<i>La cita I</i>	1901	
<i>Adiós</i>		
<i>Paseo</i>		
<i>Invierno (Schwabing - Nikolaistrasse I)</i>		
<i>Crepúsculo</i>		
<i>Verano</i>		
<i>Mañana</i>		
<i>Invierno en Schwabing</i>		
<i>Sol de otoño</i>		
<i>Pueblo de cuento de hadas</i>		
<i>Schwabing - Nikolaistrasse en invierno II</i>		
<i>Schwabing - Nikolaiplatz</i>		
<i>Schwabing - Invierno</i>		
<i>Schwabing - Sol de invierno</i>		
Boceto para <i>Achtyrka - Otoño</i>		
<i>Alrededores de Starnberg en invierno</i>		
<i>Spitzingsee</i>		
<i>Kochel - Paisaje con dos casas</i>		
<i>Schwabing - Primavera</i>		
<i>Munich - El Isaar</i>		
<i>Schwabing - Arroyo</i>		
<i>Schwabing - Casas suburbanas I</i>		
<i>Schwabing - Casas suburbanas II</i>		
<i>Munich - El cementerio norte</i>		
<i>Schwabing - La casa blanca</i>		
<i>Álamos</i>		
<i>Munich - Planegg I</i>		
<i>Munich - Englischer Garten</i>		
<i>Munich - Englischer Garten (lago con canoa)</i>		
<i>Puesta de sol</i>		
<i>Nympherburg</i>		
<i>Binz auf Rügen</i>		
<i>Binz auf Rügen (Duna)</i>		
<i>Binz auf Rügen (Crepúsculo)</i>		
<i>Achtyrka - Lago Dunkler</i>		
<i>Achtyrka - Parque</i>		
Boceto para <i>Achtyrka - Otoño</i>		
Boceto para <i>La tarde</i>		
Estudio para <i>La presa</i>		
<i>Munich - Biedersteinpark en invierno</i>		
<i>Claridad</i>		
<i>Ciudad antigua I</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Stanberg - Caseta para barcos bajo la nieve</i> <i>Cartel para la I Exposición de Phalanx</i> <i>La presa</i> <i>Caballero ruso</i> <i>Ciudad rusa</i> <i>Ciudad fortificada con paisaje de otoño</i> <i>Paisaje con pareja en traje medieval</i> <i>Duelo</i> <i>Paseo (El lago)</i> <i>Kochel - Lago con el Grauer</i> <i>Bär Hotel</i> <i>Ciudad antigua II</i> <i>Estudio para Figuras en la playa</i> <i>Mujer sentada a orillas del lago, Kochel</i> <i>Pueblo ruso con río con barcas</i> <i>Lago Starnberg</i> <i>Paseo</i> <i>La tarde</i> <i>Plaza del mercado</i> <i>Mujeres jóvenes en la orilla</i> <i>La presa</i> <i>Primavera en los alrededores de Augsburg</i> <i>Kochel - Lago y canoa</i> <i>Kochel - El lago a la puesta de sol</i> <i>Kochel - Lago y pasarela I</i> <i>Kochel - Cascada II</i> <i>Kochelsee - Vista de Alt-Joch</i> <i>Kochel - Anja y Daisy</i> <i>Kochel - Alte Kesselbergstrasse</i> <i>Kochel - Lago y Herzog stand</i> <i>Kochel - Lago y pasarela II</i> <i>Kochel - Prado florido</i> <i>Kochel - Vistas de la montaña</i> <i>Kochel - Un día lúgubre</i> <i>Kochel - Pradera de montaña</i> <i>Kochel - El puente</i> <i>Kochel - Granja e iglesia</i> <i>La choza</i> <i>Kochel - La iglesia del pueblo</i> <i>Kochel - Manzano y campanario</i> <i>Kochel - Paisaje con casa</i> <i>Kochel - Paisaje con casa señorial</i> <i>Kochel - Gabriele Münter</i> <i>Kochel - Dama de pie al borde del bosque</i> <i>Campo de trigo</i> <i>Pueblo de montaña</i> <i>Paisaje de montaña con lago</i> <i>Cita</i> <i>El rey llega</i>	1902	
<i>Plaza del mercado</i> <i>Dama en azul</i> <i>La antigüedad</i> <i>Caballeros medievales</i> <i>Hombre joven</i>	1903	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>El poeta rojo</i>  <i>La sombra</i>  <i>La cita II</i>  <i>La noche</i>  <i>El caballero a caballo</i>  <i>Excursión a caballo</i>  <i>Café</i>  <i>Pareja a caballo</i>  <i>Tarde muy oscura</i>  <i>El vencedor</i>  <i>En el parque</i>  <i>En el parque</i>  <i>Camino campestre</i>  <i>Aldea</i>  <i>Plaza del mercado con una pareja paseando</i>  <i>Casa</i>  <i>Pájaro verde</i>  <i>Paseo</i>  <i>Nube blanca</i>  <i>La cita I</i>  <i>En el jardín</i>  <i>La novia</i>  <i>Aldea antigua</i>  <i>Procesión festiva</i>  <i>Cruzados</i>  <i>Duelo</i>  <i>El Rim</i>  <i>Dama con miriñaque</i>  <i>Delante de la ciudad</i>  <i>Vieja Rusia</i>  <i>Tarde muy oscura II</i>  <i>Conversación en el jardín</i>  <i>Vista de la ciudad</i>  <i>Kallmüz - Vilsgasse I</i>  <i>Gomon (Llegada de los mercaderes)</i>  <i>Noche</i>  <i>Cubierta para "Poemas sin palabras"</i>  <i>Eternidad</i>  <i>En la playa</i>  <i>Despedida</i>  <i>Caballero armado</i>  <i>Paisaje de bosque con personaje rojo</i>  <i>El caballero azul</i>  <i>Kallmünz - Vista de la ciudad</i>  <i>Kallmünz - con castillo</i>  <i>Kallmünz - Casas</i>  <i>Kallmünz - El puente</i>  <i>Kallmünz - Langgasse</i>  <i>Kallmünz - Plaza del Ayuntamiento</i>  <i>Kallmünz - Día de lluvia</i>  <i>Nabburg - La plaza con el coche correo</i>  <i>Kallmünz - Montañas verde claro</i>  <i>Kallmünz - En la pradera</i>  <i>Kallmünz - Estudio de naturaleza para el coche correo amarillo</i></p>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Alto Palatinado - Claro del bosque</i>  <i>Alto Palatinado - Claro de bosque e iglesia</i>  <i>Kallmünz - Gabriele Münter pintando I</i>  <i>Kallmünz - Gabriele Münter pintando II</i>  <i>Kallmünz - Vilgasse II</i>  <i>Paisaje cerca de Regensburg</i>  <i>Kallmünz - Puesta de sol</i>  <i>Valle del Alto Palatinado</i>  <i>Alto Palatinado - Paisaje de tiempo gris</i>  <i>Alto Palatinado - Paisaje con campo amarillo</i>  <i>Alto Palatinado - Paisaje de otoño</i>  <i>Paseo (Boceto)</i>  <i>Vasilevskoie - Granja y poney</i>  <i>Vasilevskoie - Otoño</i>  <i>Borde de bosque</i>  <i>Parque de otoño</i>  <i>Flores</i>  <i>La joven pareja</i>  <i>Vieja Rusia</i>  <i>Erase una vez</i>  <i>Dama con libro rojo</i>  <i>Combate entre el Rojo y el Verde</i>  <i>Tristeza celeste y terrestre</i>  <i>Adiós</i>  <i>En la playa</i>  <i>El guerrero</i>  <i>Día de verano</i>  <i>Carnaval</i>  <i>Otoño</i>  <i>Pareja bajo un follaje de otoño</i>  <i>Reunión</i>  <i>Recuerdo de Venecia 1 (Reflejo)</i>  <i>Recuerdo de Venecia 2 (Góndolas)</i>  <i>Recuerdo de Venecia 3 (Canal)</i>  <i>Recuerdo de Venecia 4 (Puente de Rialto)</i>  <i>Un santo</i>  <i>Viaje nocturno</i>  <i>Conversación después de la comida</i>  <i>En el jardín del rey</i>  <i>El pavo real</i>  <i>Marzo (Tren con vapor)</i>  <i>Viaje de invierno (Rusa)</i>  <i>Recuerdo de Holanda (Esperando el regreso de los barcos)</i>  <i>Holandesa</i>  <i>En otoño (Cita rusa)</i>  <i>El alba (Holanda)</i>  <i>El vencedor</i>  <i>La música</i>  <i>La pintura</i>  <i>Un día de verano</i>  <i>Conversación</i>  <i>Hacia la tarde (Miriñaque en la playa)</i>  <i>La ciudad extranjera</i>  <i>El puerto</i></p>	1904	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Los barcos (Holanda)</i>  <i>Molino (Holanda)</i>  <i>Noche de sábado (Holanda)</i>  <i>Grupo de jóvenes muchachas en la playa</i>  Dibujo para bordado <i>Con sol y pequeños manzanos</i>  Dibujo para bordado <i>Con árboles estilizados</i>  Dibujo <i>Con girasoles</i>  <i>Damas en un camino del porqué</i>  <i>Baile bajo las lámparas</i>  Estudio para motivos entrelazados  <i>Dos mujeres con traje regional</i>  Estudio para una pintura sobre vidrio  <i>Marsella (Puerto viejo)</i>  <i>Domingo</i>  <i>Paseo</i>  <i>Un día de verano</i>  <i>Barco de vela</i>  <i>Niño y perro</i>  <i>Paseantes I</i>  Boceto para <i>Domingo (Vieja Rusia)</i>  <i>Domingo (Vieja Rusia)</i>  <i>Sttanberg - Crepúsculo en invierno</i>  <i>En el bosque</i>  <i>Girasoles I</i>  <i>Día lúgubre</i>  <i>Retrato de niño</i>  <i>Amsterdam - Vista desde la ventana</i>  <i>Holanda - Hamacas en la playa</i>  <i>Scheveningen, - La playa</i>  <i>Litoral holandés</i>  <i>Mezquita (Túnez, crepúsculo)</i>  <i>Plaza en Túnez (Camellos)</i>  <i>Café árabe</i>  <i>Interior</i>  <i>Paseo de tarde (Paseo en Túnez)</i>  <i>Bab Souika en Túnez - Noche de luna</i>  <i>Camino campestre</i>  <i>Jinetes árabes</i>  <i>Niñeras</i>  <i>Pueblo ruso</i>  <i>Encantador de serpientes</i>  <i>Vendedores de naranjas</i>  <i>Café (Tarde)</i>  <i>Café moro</i>  <i>Jinetes (Jinetes árabes)</i>  <i>Jinetes (Rusos con nube blanca)</i>  <i>Tañedora de mandolina</i>  <i>Calle de Túnez</i>  <i>Calle de Túnez</i>  <i>Calle de Túnez</i>  <i>Fiesta de los corderos</i>  <i>Negros trabajando</i>  <i>Primavera (Colada)</i>  <i>Carnaval en Túnez</i></p>	<p>1905</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Túnez - Boceto</i>  <i>Hamman en Túnez</i>  <i>Caballero de la antigua Rusia</i>  <i>Ruina</i>  <i>Desfile (Comienzo del Carnaval)</i>  <i>Circo</i>  <i>Caballería árabe</i>  <i>Ciudad árabe</i>                      Estudio para <i>Visita de alta personalidad</i>  <i>Visita de alta personalidad</i>  <i>Pareja paseando</i>  <i>Anochecer</i>  <i>Los espectadores</i>  <i>Las rosas</i>  <i>La llegada de los mercaderes</i>  <i>Día de fiesta</i>  <i>Niños</i>  <i>Agua tranquila (El hombre de azul y la mujer de blanco)</i>  <i>Los rivales</i>  <i>Mañana</i>  <i>Feria</i>                      Boceto para pintura mural (<i>Madonna</i>)  <i>Retrato de Gabriele Münter</i>  <i>Caballero ruso</i>  <i>Túnez - Cartago</i>  <i>Túnez - La bahía</i>  <i>Túnez - Parque soleado</i>  <i>Túnez - Vista desde el Hotel Saint Georges</i>  <i>Túnez - Calle</i>  <i>Túnez - La playa</i>  <i>Túnez - Paisaje costero I</i>  <i>Túnez - Paisaje costero II</i>  <i>Vía férrea cerca de Dresde</i>  <i>Campos de trigo cerca de Dresde</i>  <i>Paisaje con iglesia</i>  <i>Sestri - La tarde</i>  <i>Sestri - Barcos de pesca</i>  <i>Sestri - En la playa</i>  <i>Rapallo - Día gris</i>  <i>Rapallo - Canoas</i>  <i>Pueblo italiano de pescadores</i>  <i>En los años setenta</i>  <i>Día de colada</i>  <i>Baile de disfraces</i>  <i>Baile de máscaras</i>  <i>Basilea - Barfüsserplatz</i>                      Boceto para un cartel para una cervecería francesa  <i>Amigos</i>  <i>Puerto Italiano (Crepúsculo)</i>  <i>Invierno (Patinaje)</i>  <i>Caravana</i>  <i>Duelo</i>  <i>Suceso</i>  <i>Provincia</i></p>	<p>1906</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p style="text-align: center;"><i>Venecia</i> <i>Canción</i></p> <p>Estudio para pareja a caballo <i>Rapallo - Mar tempestuosa</i> <i>Rapallo - Castillo e iglesia</i> <i>Rapallo - Día de tormenta</i> <i>Rapallo - Velas blancas</i> <i>Rapallo - Puerto</i> <i>Rapallo, Cabo y ciprés</i> <i>Rapallo - El puerto II</i> <i>Rapallo - Puente sobre el canal</i> <i>Rapallo - Gabriel Münter en la playa</i> <i>Rapallo - Paisaje marino con barco a vapor</i> <i>Rapallo - La bahía</i> <i>Rapallo - Barco en el mar</i> <i>Rapallo - Vista de Portofino</i> <i>Rapallo - Acantilados en la bahía</i> <i>Rapallo - Vista desde la ventana</i> <i>Rapallo - Calle</i> <i>Santa Margarita</i> <i>Rapallo - Barco de vela en el mar</i> <i>Rapallo - Barco iluminado</i> <i>En los alrededores de París I</i> <i>Sèvres I</i> <i>Parque de Saint Cloud - El estanque</i> <i>Parque de Saint Cloud - Otoño I</i> <i>Parque de Saint Cloud - Entrada</i> <i>Parque de Saint Cloud - Jinete</i> <i>Parque de Saint Cloud - Otoño II</i> <i>Parque de Saint Cloud - Paseo sombrío</i> <i>Paisaje con manzano</i> <i>Estanque en un parque</i> <i>Troikas</i> <i>Funeral</i> <i>El oso</i> <i>Escena</i> <i>Vida muticolor</i> <i>Escena rusa</i> <i>Hora matinal</i> <i>Estudio para Pánico</i> <i>Pánico</i> <i>Toque de alarma</i> <i>La noche</i> <i>Mediodía</i> <i>Escena rusa</i> <i>Don Quijote</i> <i>Serpiente</i> <i>Dibujo en colores nº 1 (Con gato)</i> <i>Dibujo en colores nº 2 (Con árbol verde)</i> <i>Dibujo en colores nº 3 (Con amarillo)</i> <i>Dibujo en colores nº 4 (Con abedul)</i> <i>Nube amarilla sobre blanco</i> <i>Paisaje con personajes</i> <i>Gabriel Münter con un gato</i></p>	1907	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Lira</i>		
<i>Llama</i>		
<i>El guarda</i>		
<i>Los velos</i>		
<i>Pareja a caballo</i>		
<i>Mujeres jóvenes</i>		
<i>Pájaros</i>		
<i>El Parque Saint Cloud - Un lugar soleado cerca del estanque</i>		
<i>El Parque Saint Cloud - Claro</i>		
<i>El Parque Saint Cloud - El estanque</i>		
<i>Sèvres II</i>		
<i>Alrededores de París II</i>		
<i>Paisaje con arcoiris y personajes</i>	1908	
<i>Dos paisajes con figuras</i>		
<i>Murnau - Calle</i>		
<i>Lago en Starnberg</i>		
<i>Estudio Murnau - Kohlgruberstrasse</i>		
<i>Murnau - Kohlgruberstrasse</i>		
<i>Estudio de Montaña en invierno</i>		
<i>El elefante</i>		
<i>Con nube amarilla</i>		
<i>Con nubes rojas</i>		
<i>Con mujeres verdes</i>		
<i>Achtyrka - Otoño</i>		
<i>Con jinete rojo</i>		
<i>Con tres mujeres</i>		
<i>Paisaje con arco iris y personajes</i>		
<i>Escenario para Fausto II</i>		
<i>Sonoridad blanca</i>		
<i>Árboles en flor en Lana I</i>		
<i>Árboles en flor en Lana II</i>		
<i>Lana</i>		
<i>Paisaje de verano a la puesta de sol</i>		
<i>Paisaje con árbol negro</i>		
<i>Boceto para Paisaje de montaña con un pueblo</i>		
<i>Paisaje de montaña con un pueblo I</i>		
<i>Boceto para Paisaje de montaña con un pueblo II</i>		
<i>Montones de beno</i>		
<i>Casas con montañas detrás</i>		
<i>Murnau - Vista desde el Griesbräu</i>		
<i>Murnau - La Johannisstrasse vista desde una ventana del Griesbräu</i>		
<i>Murnau - Casas en el Obermarkt</i>		
<i>Murnau - Mujer en el Untermarkt</i>		
<i>Murnau - Casas en el Obermarkt</i>		
<i>Murnau - Estudio para mujeres en la calle</i>		
<i>Murnau - Mujeres en la calle</i>		
<i>Murnau - El final de la Johannisstrasse</i>		
<i>Murnau - Untermarkt</i>		
<i>Murnau - Dos casas</i>		
<i>Murnau - Obermarkt</i>		
<i>Murnau - Obermarkt y montañas</i>		
<i>Murnau - Burggrabenstrasse</i>		
<i>Murnau - Con casa azul</i>		
<i>Murnau - Patio del castillo I</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Murnau - Patio del castillo II</i>  <i>Murnau - Estudio para paisaje con casa verde</i>  <i>Murnau - Estudio para paisaje con torre</i>  <i>Murnau - Paisaje con torre</i>  <i>Murnau - Lindenburg (Paisaje con torre)</i>  <i>Murnau - Gabriele Münter pintando</i>  <i>Capilla de San Pedro en Murnau</i>  <i>Iglesia de Froschhausen</i>  <i>Riegsee - La iglesia del pueblo</i>  <i>Alrededores de Oberau</i>  <i>Casas delante de la montaña azul</i>  <i>Campos cerca de Murnau</i>  <i>Paisaje con nube rosa</i>  <i>Paisaje con nubes azules</i>  <i>Paisaje de los alrededores de Murnau con cielo tormentoso</i>  <i>Paisaje de tarde con luna llena</i>  <i>Murnau - Paisaje de otoño con iglesia</i>  <i>Murnau - Estudio para Paisaje con tronco de árbol</i>  <i>Pueblo bávaro con campo</i>  <i>Murnau - Vista desde el noroeste</i>  <i>Murnau - Staffelsee I</i>  <i>Murnau - Staffelsee II</i>  <i>Murnau - Staffelsee III</i>  <i>Castillo de Staffelsee</i>  <i>Estudio para El lago de Starnberg</i>  <i>El lago de Starnberg</i>  <i>Estudio para Paisaje de otoño con barcos</i>  <i>Paisaje de otoño con barcos</i>  <i>Lancero en el paisaje</i>  <i>Impresión de otoño</i>  <i>Estudio de Otoño cerca de Oberau</i>  <i>Otoño en Baviera</i>  <i>Otoño cerca de Murnau</i>  <i>Munich - Schwabing con la iglesia de Santa Úrsula</i>  <i>Ludwigskirche en Munich</i>  <i>Casas en Munich</i>  <i>Estudio de Invierno con montaña</i>  <i>Invierno cerca de Urfeld</i>  <i>Paisaje con jinete sobre un puente</i>  <i>Estudio para cubiera y portada de álbum de grabados</i>  <i>Cuatro músicos en un paisaje</i>  <i>La cena</i>  <i>Estudio para El encuentro (Personajes y niño en un paisaje)</i>  <i>Faro</i>  <i>Estudio para grabado sobre madera en color, Montañas</i>  <i>Estudio para grabado sobre madera en color,</i>  <i>Dos mujeres en el claro de luna</i>  <i>Dos personajes delante de una colina con un árbol</i>  <i>Cartel, Primera Exposición de la Nueva Asociación de Artistas</i>  <i>(Neue Künstler Vereinigung)</i>  <i>La montaña azul</i>  <i>Miriñaques</i>  <i>Cúpulas</i>  <i>Kochel - Camino estrecho</i></p>	<p>1909</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Cuadro con casas</i>  <i>Paisaje de invierno I</i>  <i>Murnau - Paisaje con tronco de árbol</i>  <i>Interior - Mi comedor</i>  <i>Roca amarilla</i>  <i>Cuadro con barca</i>  <i>Cuadro con arquero</i>  <i>Improvisación I</i>  <i>Fragmento de Improvisación 2 (Marcha fúnebre)</i>  <i>Estudio para Improvisación 2 (Marcha fúnebre)</i>  <i>Improvisación 2 (Marcha fúnebre)</i>  <i>Estudio para Improvisación 3</i>  <i>Improvisación 3</i>  <i>Murnau, Paisaje con casa verde</i>  <i>Estudio para Murnau - Paisaje con iglesia I</i>  <i>Boceto (Caballero)</i>  <i>Boceto para Improvisación 4</i>  <i>Improvisación 4</i>  <i>Árabes I (Cementerio)</i>  <i>Murnau - Paisaje con iglesia II</i>  <i>Grupo con miriñaques</i>  <i>Paraíso</i>  <i>Improvisación 6</i>  <i>Estudio para Improvisación 8</i>  <i>Improvisación 8 (La espada)</i>  <i>Kochel - Árboles entre niebla</i>  <i>Kochel - Cementerio</i>  <i>Kochel - Cementerio y Rectoral</i>  <i>Oriental</i>  <i>Caballos</i>  <i>La cascada</i>  <i>En la playa</i>  <i>Tarde en el parque</i>  <i>Boceto para Negro y Blanco</i>  <i>Paisaje de montaña con pueblo II</i>  <i>Murnau - Vista con castillo, iglesia y vía férrea</i>  <i>Murnau - Vista con vía férrea y castillo</i>  <i>Paisaje cerca de Murnau con locomotora</i>  <i>Estudio para Casas sobre una colina</i>  <i>Casas sobre una colina</i>  <i>Kochel - Camino recto</i>  <i>Murnau - Paisaje con árbol desnudo</i>  <i>Murnau - Castillo e iglesia I</i>  <i>Murnau - Castillo e iglesia II</i>  <i>Murnau - Paisaje con arco iris</i>  <i>Murnau - Gröngasse</i>  <i>Murnau - Burggrabenstrasse II</i>  <i>Iglesia de Muranu</i>  <i>Murnau - Calle con carruaje</i>  <i>Murnau - Sendero y casas</i>  <i>Ettaler Mandl</i>  <i>Dünaberg</i>  <i>Weilheim - Marienpaltz</i>  <i>Habitación en la Ainmillerstrasse</i></p>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Murnau - Paisaje de verano</i>  <i>Murnau - Árboles bajo la nieve</i>  <i>Acuarela para Kojève</i>  Estudio para la cubierta de <i>"De lo espiritual en el arte"</i>  Estudio para <i>Composición II</i>  Proyecto para la edición rusa de <i>"Sonidos"</i>  Estudio para grabado en madera en color <i>"El Arquero"</i>  Estudio para grabado en madera en color <i>"Oriental"</i>  Grabado en madera para <i>Der Sturm</i>  <i>Señora (Gabriele Münter)</i>  <i>Murnau - El jardín I</i>  Boceto para <i>"Con sol"</i>  <i>Con Sol</i>  <i>Interior con dos señoras</i>  <i>El Juicio Final</i>  Grabado en madera para <i>"Composición II"</i>  Boceto para <i>Fragmento de Composición II</i>  <i>Fragmento de Composición II</i>  Boceto para <i>Composición II</i>  <i>Composición I</i>  <i>Improvisación sobre caoba</i>  <i>Improvisación 5 - Variación I</i>  <i>Improvisación 5</i>  <i>Improvisación 5 - Variación II</i>  Estudio para <i>Improvisación 7</i>  <i>Improvisación 7</i>  <i>Composición II</i>  <i>Improvisación 9</i>  Estudio para <i>Improvisación 10</i>  <i>Improvisación 10</i>  <i>Improvisación 11</i>  <i>Murnau - El Jardín II</i>  Estudio para <i>Paisaje bajo la lluvia</i>  <i>Paisaje de colinas</i>  <i>Paisaje con chimenea de fábrica</i>  <i>Gabriel Münter pintando al aire libre delante del caballete</i>  <i>Murnau - Paisaje de montaña con iglesia</i>  <i>Murnau con iglesia I</i>  Estudio para <i>Murnau con Iglesia II</i>  <i>Murnau con Iglesia II</i>  Estudio para <i>Otoño I</i>  <i>Paisaje de otoño con árbol</i>  Boceto para <i>Paseo en barca</i>  <i>Paseo en barca</i>  <i>Improvisación 12 (Caballero)</i>  <i>Improvisación 13</i>  <i>Improvisación 14</i>  Boceto para <i>Improvisación 15</i>  <i>Improvisación 15</i>  <i>Composición III</i>  <i>Improvisación 16</i>  <i>San Jorge I</i>  <i>La vaca</i>  Estudio para <i>Paisaje (Dünaberg)</i></p>	1910	<p><i>Iglesia como una roca</i>, 6 versiones. Bocetos de estudiante.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Fragmento de <i>Composición IV</i>  <i>Murnau - Paisaje de invierno con iglesia</i>            Estudio para <i>Invierno II</i>            Estudio para <i>La Cena</i>  <i>La Cena</i>  <i>Sonido de trompetas (Gran Resurrección)</i>  <i>Desnudo</i>            Estudio para grabado en madera en color  <i>"Tres jinetes en rojo, azul y negro"</i>  <i>Con diagonales negras</i>  <i>Con tres jinetes</i>  <i>Jinete en un paisaje</i>            Estudio para <i>Cuadro con Troika</i>            Estudio para <i>Composición IV</i>            Estudio para <i>Composición IV</i>  <i>San Jorge II</i>            Estudio para <i>Improvisación 18 (Con tumbas)</i>            Estudio para <i>Impresión IV (Guardia)</i>            Estudio para <i>Improvisación con caballos</i>  <i>Pastoral</i>  <i>San Vladimir</i>            Estudio para <i>Todos los Santos I</i>            Estudio para <i>Todos los Santos II</i>  <i>Resurrección</i>            Estudio para la cubierta del <i>Almanaque El Jinete Azul</i>  <i>(10 versiones)</i>            Estudio final para la cubierta del <i>Almanaque El Jinete Azul</i>  <i>El Jinete Azul</i>  <i>Anunciación</i>  <i>S/T</i>  <i>Anuncio del Jinete Azul</i>  <i>Paisaje bajo la lluvia</i>            Estudio para <i>Improvisación 23 (Troika I)</i>            Estudio para <i>Improvisación 24 (Troika II)</i>  <i>S/T</i>  <i>Barco</i>  <i>Barco</i>            Estudio para <i>Improvisación 26 (Remando)</i>            Estudio para <i>Improvisación 25 (Jardín del amor I)</i>  <i>Acuarela nº 3 (Jardín del amor)</i>  <i>S/T Acuarela nº 1</i>  <i>Acuarela nº 2</i>  <i>Acuarela nº 6</i>  <i>Acuarela nº 8, Día del Juicio Final</i>  <i>Acuarela nº 10</i>  <i>Acuarela nº 12, Con arco</i>  <i>Tres personajes y pájaro</i>  <i>S/T</i>  <i>S/T (Improvisación)</i>  <i>S/T (Composición abstracta)</i>  <i>S/T (Composición con Troika-Motivo)</i>  <i>S/T (Composición Lírica)</i>  <i>Paraíso</i>  <i>Jinetes en la playa</i></p>	1911	Iglesia en Bremerhaven. Concurso (estudiante).

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Boceto para el aguafuerte <i>Arboles y barco vagabundo</i>  Viñeta para <i>El Jinete Azul</i>  <i>Impresión II (Moscú)</i>  <i>Paisaje romántico</i>  <i>Ángel del Juicio Final</i>  <i>Cuadro con Troika</i>  <i>Impresión III (Concierto)</i>  <i>Impresión I (Fuente)</i>  <i>Lírica</i>  <i>Árabes II</i>  <i>Invierno II</i>  <i>Paisaje de otoño</i>  <i>San Jorge II</i>  Grabado en madera para <i>Improvisación 19</i>  <i>Composición IV</i>  <i>Improvisación 18</i>  <i>Improvisación 19</i>  <i>Improvisación 19 A</i>  <i>Pastoral</i>  <i>Árabes III (Con cántaro)</i>  <i>Desnudo</i>  <i>Impresión VI (Domingo)</i>  <i>San Jorge III</i>  <i>Impresión IV (Guardia)</i>  <i>Improvisación con caballos</i>  <i>Improvisación 20</i>  <i>Improvisación 21</i>  <i>Improvisación 22</i>  <i>Impresión V (Parque)</i>  Boceto para <i>Composición V</i>  <i>Improvisación 21 A</i>  <i>Composición V</i>  <i>Murnau con locomotora</i>  <i>Improvisación 23 (Troika 1)</i>  Estudio para <i>Paisaje con dos álamos</i>  <i>Pintura con un círculo</i>  <i>Cristo en la Cruz</i>  <i>Ángel del Juicio Final</i>  <i>Todos los Santos I</i>  <i>Todos los Santos II</i>  <i>Santa Francisca</i>  <i>Todos los Santos I</i>  <i>San Vladimir</i>  <i>San Jorge I</i>  <i>San Jorge II</i>  <i>San Jorge III</i>  <i>Pájaro imaginario y pantera negra</i>  <i>Jinete y mujer cogiendo manzanas</i>  <i>Caza del león</i>  <i>San Gabriel</i>  <i>Resurrección</i>  <i>Ángel del Juicio Final</i>  <i>Resurrección</i>  <i>Los jinetes del Apocalipsis I</i></p>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Todos los Santos II</i>  <i>Diluvio (Para composición VI)</i>            Modelo para <i>Improvisación 25</i>  <i>S/T (En el recuerdo de Alfred Meyer)</i>  <i>Montaña</i>            Estudio para <i>Improvisación 28 (2ª Versión)</i>  <i>Dama en Moscú</i>  <i>Vaca en Moscú</i>            Estudio para <i>Boceto para Diluvio II</i>  <i>Acuarela con línea</i>  <i>S/T</i>  <i>Acuarela con bordes verdes</i>  <i>S/T</i>  <i>Acuarela con mancha azul</i>            Viñeta para <i>Sonidos</i>            Estudio para <i>Improvisación 24 (Troika II)</i>  <i>Improvisación 24 (Troika II)</i>  <i>Improvisación 25 (Jardín del amor I)</i>  <i>Improvisación 26 (Remando)</i>  <i>Improvisación 27 (Jardín del amor II)</i>  <i>Improvisación 28 (Primera versión)</i>            Boceto para <i>Diluvio I</i>  <i>Dama en Moscú</i>  <i>Mancha negra I</i>  <i>Cuado con arco negro</i>  <i>Paisaje con dos álamos</i>  <i>Otoño II</i>            Boceto para <i>Diluvio II</i>  <i>Diluvio I</i>  <i>Improvisación 29</i>  <i>Improvisación 28 (Segunda versión)</i>  <i>Con jinete</i>  <i>Con cascanueces</i>  <i>Vaca en Moscú</i>  <i>El día del Juicio Final</i>  <i>Jinete con trompeta</i>  <i>Remando</i>  <i>Con cisne</i>  <i>Dama en Moscú</i>            Estudio para <i>Improvisación 30 (Cañones)</i></p>	1912	<p>Casas "Laune" y "Traum". Proyecto de estudiante.            Casa Kruchen, Buch, cerca de Berlín (Con Paul Kruchen).</p>
<p>Estudio para <i>Improvisación 31 (Batalla naval)</i>            Estudio para <i>Improvisación 31 (Batalla naval)</i>            Estudio para <i>Pintura con forma blanca</i>            Estudio para <i>Pintura con forma blanca</i>            Estudio para <i>Mancha Roja</i>  <i>Acuarela con mancha azul</i>  <i>S/T Composición abstracta</i>            Estudio para <i>Improvisación 33 (Oriente I) (1)</i>            Estudio para <i>Improvisación 33 (Oriente I) (2)</i>            Estudio para <i>Improvisación 33 (Oriente I) (3)</i>            Estudio para <i>Improvisación 34 (Oriente II)</i></p>	1913	<p>Urbanización de la plaza del Kaiser Guillermo en Geestemünde. Concurso (estudiante).            Sanatorio Freymuth, Neubabelsberg, con Paul Kruchen (estudiante)            Sanatorio Grunewald, Grunewald, cerca de Berlín con Paul Kruchen (estudiante)            Sala de lectura y salas de exposiciones. Concurso (estudiante).</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Estudio para <i>Pintura con borde blanco</i> (1)  Estudio para <i>Pintura con borde blanco</i> (2)  Estudio para <i>Pintura con borde blanco</i> (3)  Estudio para <i>Pintura con borde blanco</i> (4)  Estudio para <i>Pequeñas alegrías</i>  Estudio para color con notas técnicas  Estudio para <i>Cuadrados con anillos concéntricos</i>  Estudio para <i>Con rombos</i>  Estudio para <i>Con anillos concéntricos</i>  Estudio para <i>Pintura con centro verde</i>  Estudio para <i>Pintura con líneas blancas</i> (1)  Estudio para <i>Pintura con líneas blancas</i> (2)  Estudio para <i>Pintura con líneas blancas</i> (3)  <i>Acuarela VIII</i>  <i>Acuarela IX</i>  <i>Acuarela nº 13</i>  Estudio para <i>Composición VII</i> (1)  Estudio para <i>Composición VII</i> (2)  <i>Acuarela nº 14</i>  Estudio para <i>Composición VII</i> (3)  Estudio para <i>Composición VII</i> (4)  <i>S/T Acuarela y tinta china</i>  Estudio para <i>Composición VII</i> (5)  <i>Acuarela con mancha roja</i>  <i>S/T Acuarela abstracta</i>  <i>Composición en negro y gris</i>  <i>Composición en rojo, azul, verde y amarillo</i>  <i>Con bosque y arcoiris</i> (1)  <i>Con bosque y arcoiris</i> (2)  <i>S/T Estudio de acuarela</i>  Estudio para <i>Improvisación con círculo rojo y azul</i>  Estudio para <i>Para Improvisación onírica</i>  Estudio para <i>Cuadro blanco</i>  <i>Acuarela con trazos rojos y azules</i>  <i>Rojo y azul</i>  <i>S/T Acuarela</i>  <i>Acuarela con esquinas rojas</i>  <i>Centro enfatizado</i>  <i>En el círculo</i>  <i>Improvisación 30 (Cañones)</i>  Boceto I para <i>Pintura con borde blanco</i> (Moscú)  Boceto II para <i>Pintura con borde blanco</i> (Moscú)  <i>Improvisación 31 (Batalla naval)</i>  Boceto para <i>Pintura con forma blanca</i>  <i>Pintura con forma blanca</i>  <i>Paisaje bajo la lluvia</i>  <i>Paisaje con manchas rojas I</i>  <i>Paisaje con manchas rojas II</i>  <i>Improvisación 33 (Oriente I)</i>  <i>Mancha roja</i>  <i>Improvisación Diluvio</i>  <i>Composición VI</i>  <i>Pintura con borde blanco</i> (Moscú)  <i>Pequeños placeres</i></p>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Paisaje (Dünaberg cerca de Marnau)</i> <i>Pintura con centro verde</i> <i>Improvisación 34 (Oriente II)</i> <i>Pintura con líneas blancas</i> Boceto 1 para <i>Composición VII</i> Boceto 2 para <i>Composición VII</i> Boceto 3 para <i>Composición VII</i> Fragmento 1 para <i>Composición VII (Centro)</i> Fragmento 2 para <i>Composición VII (Centro y ángulos)</i> <i>Composición VII</i> <i>Improvisación con círculo rojo y azul</i> <i>Improvisación onírica</i> <i>Cuadro claro</i> <i>Trazos negros I</i> <i>Sobre el tema del Juicio Final</i> <i>Sobre el tema del Diluvio</i> <i>Pintura sobre cristal con mancha roja</i>	1914	Hospital, Mariendorf, cerca de Berlín. Proyecto con Paul Kruchen. Centro comunal, Angerburg. Concurso.
Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 1</i> Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 2</i> Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 3</i> Estudio para <i>Los Jinetes del Apocalipsis II</i> Acuarela para <i>Violeta (Escena II)</i> Acuarela para <i>Violeta (Escena III)</i> <i>Improvisación</i> <i>S/T Composición</i> <i>Pequeño cuadro con amarillo</i> <i>Improvisación con formas frías</i> <i>Cuadro con mancha roja</i> <i>Fuga</i> <i>Pintura con formas redondeadas</i> <i>Pintura con borde azul</i> <i>Pintura con tres manchas</i> <i>Improvisación 35</i> <i>Mural para Edwin R. Campell nº 1</i> Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 2</i> <i>Mural para Edwin R. Campell nº 2</i> Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 3</i> <i>Mural para Edwin R. Campell nº 3</i> Estudio para <i>Mural para Edwin R. Campell nº 4</i> <i>Mural para Edwin R. Campell nº 4</i> <i>Improvisación, S/T I</i> <i>Improvisación S/T II</i> <i>Improvisación S/T III</i> <i>Improvisación Klamm</i> <i>Improvisación S/T IV</i> <i>Improvisación S/T V</i> Fragmento de <i>Los Jinetes del Apocalipsis II</i> <i>Los Jinetes de la Apocalipsis II</i> <i>S/T, acuarela y tinta china</i> <i>S/T, Composición nº 1</i> <i>Composición Z</i> <i>Composición E</i> <i>S/T, Improvisación</i>	1915	Urbanización para una zona de Gumbinnen. Proyecto.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>S/T, acuarela y tinta china</i>  <i>Oro azul</i>  Acuarela después de <i>Cuadro con borde blanco 1</i>  Acuarela después de <i>Cuadro con borde blanco 2</i>  <i>Pájaros exóticos</i>  <i>S/T Composición Figura femenina</i>  <i>S/T Composición abstracta</i>  <i>Composición G</i>  <i>S/T Composición Paisaje</i>  <i>Dama</i>  <i>Para Sofia</i>  <i>S/T Pareja de paseantes biedermeier</i>  <i>Al borde de un lago</i>  <i>Vista de Moscú</i>  <i>Escena del Juicio Final</i>  <i>S/T El pájaro de fuego</i>  <i>S/T Cuento de hadas</i>  <i>S/T Bagatelas</i>  <i>Picnic</i>  Acuarela para aguafuerte III  <i>Pájaros</i>  <i>África</i>  <i>Jinete</i>  <i>Dama con miriñaque</i>  <i>Barquero</i>  <i>Pareja paseando en el jardín</i>  <i>Jarro de flores con cinta</i>  <i>Chico</i>  <i>Acuarela con líneas negras</i>  <i>Acuarela con pequeñas manchas</i>  Estudio para <i>Cuadro con borde naranja</i>  <i>Acuarela con esquinas oscuras</i>  Estudio para <i>Cuadro con dos manchas rojas</i>  Acuarela para <i>Paul Bjerre</i>  <i>S/T nº 9</i>  <i>S/T nº 5</i>  <i>Composición B</i>  <i>Composición D</i>  <i>Simple nº 6</i>  <i>Concentrado nº 7</i>  <i>S/T Acuarela y tinta china</i>  <i>S/T Acuarela y tinta</i>  <i>Composición J</i>  <i>A una voz</i>  <i>S/T Techo</i>  <i>Composición V</i>  <i>S/T Acuarela y tinta china 2</i>  <i>S/T Composición I</i>  <i>S/T Composición II</i>  <i>Pájaro de fuego</i>  <i>Acensión de San Elías</i>  <i>Moscú - Vista desde la ventana del apartamento</i>  <i>Plaza Zubovsky</i>  <i>Grabado Nº 3</i></p>	<p>1916</p>	<p>Hostal-residencia en el lago, Goldap. Proyecto.  Casa para "pintor famoso". Proyecto de estudiante.  Dibujos de lápidas. Concurso.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Lo ingenuo</i>  <i>Moscú I</i>  <i>Moscú II</i>  <i>Cuadro con dos manchas rojas</i>  <i>Cuadro sobre fondo claro</i>  <i>Cuadro con borde naranja</i>  <i>Damas</i>  <i>Cuadro con arquero</i>  <i>Moscú - Plaza Zubovsky I</i>  <i>Moscú - Plaza Zubovsky II</i>  <i>Moscú - Plaza Zubovsky III</i>  <i>Moscú - Boulevard Smolensk</i>  <i>Puerto</i>                      Estudio para <i>Con oficial</i>                      Estudio para <i>Para Dama con flor</i>  <i>S/T Imatra</i>  <i>S/T Acuarela y tinta china</i>  <i>S/T Pequeña acuarela</i>  <i>Paisaje de Achtyrka con dos damas</i>  <i>S/T Acuarela, tinta china y lápiz</i>  <i>S/T La puerta amarilla</i>  <i>S/T Acuarela y tinta china</i>  <i>S/T Acuarela y lápiz</i>                      Estudio para <i>Óvalo gris</i>  <i>Madonna y Niño</i>  <i>S/T Dibujo para teatro</i>  <i>Dama con miriñaque</i>  <i>Con oficial</i>  <i>Arco azul (Cumbre)</i>  <i>Improvisación 209</i>  <i>Oscurecer</i>  <i>Entrada</i>  <i>Crepúsculo</i>  <i>Claridad</i>  <i>Al sur</i>  <i>Óvalo gris</i>  <i>Achtyrka - Nina y Tatiana en la veranda</i>  <i>Achtyrka - Entrada principal de la datcha</i>  <i>Achtyrka - Un datcha vecina al borde del estanque</i>  <i>Achtyrka - El estanque del parque</i>  <i>Achtyrka - Paisaje con la iglesia roja</i>  <i>Achtyrka - La iglesia roja</i>  <i>Achtyrka - El parque</i>  <i>Achtyrka - El estanque del parque con personajes</i>  <i>Achtyrka - La esclusa en otoño</i>  <i>Granjas</i>  <i>San Jorge IV</i>  <i>La dama del vestido de oro</i>  <i>Amazona con caballo saltando</i>  <i>Con dama de verde</i>  <i>Dama con flor</i>  <i>Dama con abanico</i>  <i>Dama con miriñaque</i>  <i>S/T Amazona azul</i></p>	<p>1917</p> <p>1918</p>	<p>Iglesia provisional, WalterKehmen, Reforma.                      Centro comunal, Kattenau.                      Granja Thirfeldt, Gumbinnen.</p> <p>Colonia de viviendas pareadas con establo, Insterburg.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>S/T Acuarela sobre cartón</i> <i>Ligero sobre pesado</i></p> <p><i>S/T Acuarela, tinta china y lápiz</i> <i>Composición</i></p> <p><i>S/T Acuarela sobre papel</i> <i>S/T Invención lírica</i> <i>S/T Composición</i> <i>El servidor de Dios</i> <i>Con nube dorada</i> <i>Con frutas</i> <i>Con caballero verde</i> <i>Con caballo de madera</i> <i>Con nube blanca</i> <i>Con los boyardos</i></p> <p><i>La amazona don leones amarillos</i> <i>La amazona con león azul</i> <i>Con una rosa</i> <i>Con músicos</i> <i>Amazona en la montaña</i> <i>Dos jóvenes</i></p> <p>Estudio para <i>Óvalo blanco</i> Estudio para <i>En el gris</i> <i>S/T, Composición sobre fondo marrón</i> <i>S/T Acuarela, tinta china y lápiz</i></p> <p><i>S/T Acuarela y tinta china</i> <i>S/T Acuarela</i> Estudio para <i>Segmento azul</i> Estudio para <i>El borde verde nº 11</i> <i>Cuadro con puntas</i> <i>Dos óvalos</i> <i>Borde rojo</i> <i>Esquina violeta</i> <i>Óvalo blanco</i> <i>En gris</i></p> <p>Estudio para <i>El borde verde</i> Estudio para <i>Sobre blanco I</i> <i>S/T, Acuarela y tinta china</i> <i>Paseo</i> <i>S/T, Acuarela y tinta china</i> <i>A/T Acuarela, tinta china y lápiz</i> <i>Composición A</i></p> <p><i>S/T, Composición Línea - color</i> <i>S/T gouache y pintura metálica</i> <i>S/T, Acuarela y tinta</i> <i>Óvalo rojo</i> <i>Cuña violeta</i> <i>Puntas</i> <i>Línea negra</i> <i>Sobre blanco I</i> <i>Vuelo planeado deshilachado</i> <i>Esbozo</i></p>	<p>1919</p> <p>1920</p>	<p>Ayuntamiento, Emmerich. Concurso. Ayuntamiento y plaza de la Iglesia, Lyck. Reconstrucción, Concurso.</p> <p>Viviendas para funcionarios civiles Insterburg. Proyecto. Tivoli, adaptación de sala de festivales a teatro, Insterburg. Cementerio principal, Dortmund. Concurso. Plan General de Ordenación de la Plaza de la Catedral, Prenzlau. Concurso. Playa suburbana, Prenzlau. Concurso. Mobiliario doméstico. Proyecto.</p> <p>Viviendas pareadas en Pregelstraße, Insterburg. Casa Gutzeit, Gumbinnen. Reforma Teatro - Centro Cultural, Gelsenkirchen. Concurso. Colonia Kamswyken, "Die bunte Reihe", Insterburg. Fabrica Matheus Müller , ampliación, Eltville. Concurso. Ensanche de la ciudad de Insterburg. Concurso. Museo Aleman de Higiene y de Ciencias Naturales, Dresde. Concurso " Kultur und Zivilisation".</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Trazo blanco</i>  <i>El borde verde</i>  <i>Sobre amarillo</i>  S/T Proyecto para bordado  Estudio para el diseño taza de leche  Diseño para una taza y una sopera</p> <p>Diseño para fuente de frutas  Estudio para Diseño para una taza y una sopera  Estudio para <i>Mancha roja II</i>  Estudio para <i>Mancha negra</i>  S/T <i>Composición mancha azul</i>  Estudio para <i>Círculos sobre fondo negro</i>  S/T <i>Barcos</i>  S/T Acuarela y tinta china  S/T Acuarela y tinta  Estudio para <i>Pequeños mundos I</i>  <i>Mancha negra</i>  <i>Mancha roja II</i>  <i>Segmento azul</i>  <i>Centro blanco</i>  <i>Damero</i>  <i>Círculo multicolor</i>  <i>Óvalo blanco</i>  <i>Mancha negra</i>  <i>Círculos sobre fondo negro</i>  Estudio para <i>Pequeños Mundos IV</i>  <i>Pequeños Mundos IV</i>  Estudio para <i>Pequeños Mundos VII</i>  <i>Pequeños mundos XI</i>  S/T, nº 17  S/T, nº 18 <i>La línea negra</i>  S/T, nº 19 ó 20, <i>Composición abstracta con raya negra</i>  S/T, <i>Acuarela para Galston</i>  S/T, nº 23  S/T, nº 27  S/T, nº 28  S/T, Estudio para <i>Composición VIII</i>  S/T, <i>Acuarela para Gropius</i>  <i>Al mar y al sol</i>  Estudio para cartel de exposición (a la izquierda de la puerta)  Estudio para cartel de exposición (a la derecha de la puerta)  Maqueta del <i>Mural para la exposición de la Juryfreie: Muro A</i>  Maqueta del <i>Mural para la exposición de la Juryfreie: Muro B</i>  Maqueta del <i>Mural para la exposición de la Juryfreie: Muro C</i>  Maqueta del <i>Mural para la exposición de la Juryfreie: Muro D</i>  Maqueta de <i>los cuatros murales en esquina, para la exposición de la Juryfreie</i>  S/T, nº 31  Estudio para <i>Ángulos acentuados</i>  S/T, nº 33  S/T, nº 34  S/T, nº 35 <i>Composición lírica</i></p>	<p>1921</p> <p>1922</p>	<p>Granja Albat, Santilten. Reforma.  Edificio de oficinas, Friedrichstrasse, Berlín-Mitte. Concurso.  Viviendas para los empleados de la fábrica de hilaturas Ufergasse / Flutgasse, Insterburg.</p> <p>Correos en la Estación de Bremen, Bahnhofplatz. Concurso.  Granja Zimmermann (Herrería y establo), Kuinen.  Edificio comercial y de oficinas "Börsenhof", Königsberg. Concurso.  Edificio para la Sede del Chicago Tribune, USA. Concurso.  Almacén de grano, Wertheim.  Ayuntamiento de Wesel / Niederrhein. Concurso.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Estudio para <i>Azul</i>, nº 36  <i>S/T, nº 37 Composición con triángulo rojizo</i>  <i>Círculo negro</i>, nº 38  <i>Círculo claro</i>, nº 39  <i>Impulso</i>, nº 40  <i>Mancha gris</i>, nº 41  Estudio para <i>Sobre blanco II</i>, nº 42  <i>Forma gris</i>, nº 43  <i>S/T, nº 44 Obertura</i>  <i>Fin de año</i>, nº 45  <i>S/T, nº 46</i>  <i>Círculo azul</i>  <i>Cruz blanca</i>  <i>Zigszags blancos</i>  <i>Azul-rojo</i>  <i>Trama negra</i>  <i>Buen humor</i>, nº 47  <i>S/T, nº 48</i>  <i>S/T, nº 49</i>  <i>Sonidos alegres</i>, nº 50  <i>S/T, nº 51</i>  Estudio para <i>Círculos dentro del círculo</i> nº 52  <i>S/T, nº 53</i>  <i>S/T, nº 54</i>  <i>S/T, nº 55</i>  <i>Sobre gris débil</i>, nº 56  <i>Dos manchas negras</i>, nº 57  <i>Arco y punta</i>, nº 58  <i>S/T, nº 59 Composición con barra vertical</i>  Estudio para <i>Naranja</i>, nº 60  <i>Naranja</i>  <i>Dibujo nº 11</i>  <i>Ascensión feliz</i>  <i>Movimiento onírico</i>, nº 61  <i>Óvalo gris</i>, nº 62  <i>Azul sobre violeta</i>, nº 63  <i>Manchas dispersas</i>, nº 64  Estudio para <i>Traza transversal</i>, nº 65  <i>S/T, nº 66</i>  <i>S/T, nº 67</i>  <i>Círculo gris</i>, nº 68  <i>Cuadrado gris</i>, nº 69  <i>Tres círculos libres</i>, nº 70  <i>S/T, nº 71</i>  <i>S/T, nº 72 con triángulo</i>  <i>Forma de flecha hacia la izquierda</i>, nº 73  <i>Plano lila</i>, nº 74  <i>S/T, nº 75</i>  <i>S/T, nº 76</i>  <i>S/T, nº 77</i>  <i>S/T, nº 78</i>  <i>S/T, nº 79</i>  <i>Trama</i>, nº 80  <i>S/T, Acuarela y tinta china</i></p>	<p>1923</p>	<p>Monumento a Kant, Königsberg. Concurso  Viviendas y oficinas Voss, Ziegelstrasse, Insterburg. Reforma.  Casas de alquiler, "Germaniagarten", Parkring, Insterburg.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Estudio para <i>Composición VIII</i>, nº 81  <i>S/T</i>, nº 82  <i>Separado</i>, nº 83</p> <p>Estudio para <i>En el cuadrado negro</i>, nº 84  <i>Delicada tensión</i>, nº 85</p> <p><i>S/T</i>, nº 8, <i>Composición con triángulos</i>  <i>Relación libre</i>, nº 87  <i>Alrededor del círculo</i>, nº 88  <i>Sombrio</i>, nº 89  <i>Tejido</i>, nº 90  <i>Lírico</i>, nº 91</p> <p><i>Tranquilidad turbulenta</i> nº 92  <i>Sonidos delicados</i> nº 93  <i>S/T</i>, nº 94</p> <p><i>Línea negra con acompañamiento</i>, nº 95  <i>Rojo en lo multicolor</i>, nº 96  <i>Crecimiento</i>, nº 97  <i>En el puerto feliz</i>  <i>Centro</i>, nº 98  <i>Puente de líneas</i> nº 99  <i>Centro rojo</i>, (gráfico) nº 100  <i>Timmendorf</i>, nº 101  <i>Ángulo oscuro</i>, nº 102  <i>Círculo rojo</i>, nº 103  <i>Triángulo negro</i>, nº 104</p> <p>Estudio para <i>Reposo agitado</i>, nº 105  <i>S/T</i>, nº 106  <i>Mancha oscura</i>, nº 107  <i>Naranja con verde</i>, nº 108  <i>Acompañamiento negro</i>, nº 109  <i>S/T</i>, nº 109 b  <i>S/T</i>, nº 109 c <i>Acuarela agitada</i>  <i>Ángulos acentuados</i>  <i>Diagonal</i>  <i>Forma negra</i>  <i>Composición VIII</i>  <i>Reposo vivo</i>  <i>En el círculo negro</i>  <i>Punto blanco</i>  <i>Sobre gris</i>  <i>Sobre blanco II</i>  <i>Cuadrado rojo</i>  <i>Trazo transversal</i>  <i>Cuadrado blanco</i>  <i>Negro y violeta</i>  <i>En forma de flecha</i>  <i>En el cuadrado negro</i>  <i>Círculos en el círculo</i>  <i>Verde abierto</i>  <i>Cuadrado rosa</i>  <i>Sin soporte</i>  <i>Rosa y gris</i>  <i>Enmudecer</i></p>	<p>1924</p>	<p>Viviendas unifamiliares pareadas Gobert, Sodehnen.  Ordenación de los Jardines del Principe Albrecht, Berlin-Mitte. Concurso</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Forma de cuerno</i>  <i>Todo alrededor, n° 110</i>  <i>Salto pesado, n° 111</i>  <i>Sombra ascendente, n° 112</i>  <i>Violeta sombrío, n° 113</i>  <i>Líneas coloreadas, n° 114</i>  <i>S/T, n° 115</i>  <i>Negro, n° 116</i>  <i>Presión sutil, n° 117</i>  <i>Flotante, n° 118</i>  <i>Verde, n° 119</i>  <i>Trama coloreada, n° 120</i>  <i>Frio-colorado, n° 122</i>  <i>Suelto, n° 123</i>  <i>Rayo oscuro, n° 124</i>  <i>Blanco con multicolor, n° 125</i>  <i>Sobre negro suelto, n° 126</i>  <i>Vaporoso, n° 127</i>  <i>Sólido I, n° 128</i>  <i>S/T, n° 129, Forma negra</i>  <i>Revoloteando, n° 130</i>  <i>Verde fresco, n° 131</i>  <i>Elevándose, n° 132</i>  <i>Estudio, n° 133</i>  <i>Con cuadrado y línea, n° 134</i>  <i>Separado, n° 135</i>  <i>Cuerdas, n° 136</i>  <i>Rígido, puntiagudo y redondo, n° 137</i>  <i>Gris, verde y marrón, n° 138</i>  <i>Clara lucidez, n° 139</i>  <i>Línea curvada, n° 140</i>  <i>En lo caliente lo fresco, n° 141</i>  <i>S/T, Regalo de cumpleaños para Gropius</i>  <i>Curva tranquila, n° 142</i>  <i>Feliz, n° 143</i>  <i>Horizontal, n° 144</i>  <i>Pesado entre ligero, n° 145</i>  <i>Dos movimientos, n° 146</i>  <i>Oscuro, n° 147</i>  <i>Estructura alegre, n° 148</i>  <i>Sobre violeta, n° 149</i>  <i>El pequeño azul, n° 150</i>  <i>S/T, acuarela y tinta china</i>  <i>Vaporización, n° 151</i>  <i>Sobre amarillo vivo, n° 152</i>  <i>Contorneado, n° 153</i>  <i>Tensión, n° 154</i>  <i>S/T, n° 155</i>  <i>Amarillo fresco, n° 156</i>  <i>Dos puntas, n° 157</i>  <i>Afinidad negra, n° 158</i>  <i>Derecho, n° 159</i>  <i>Vibración, n° 160</i>  <i>Gris, n° 161</i></p>		<p>Remodelación de la plaza Münster, Ulm-Donau. Concurso  Edificio comercial, Frankfurt/Oder. Concurso.  Establos y almacén Albrechtshof, Sudau.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Triángulo integrado, nº 162</i>		
<i>Círculos en negro, nº 163</i>		
<i>Diez y siete segmentos, nº 164</i>		
<i>Al amanecer, nº 165</i>		
<i>Triángulos líricos, nº 166</i>		
<i>Inestable, nº 167</i>		
<i>Tensión hacia lo alto, nº 168</i>		
<i>Organizándose, nº 169</i>		
<i>Frescor caluroso, nº 170</i>		
<i>Flotación pesada, nº 171</i>		
<i>Verde mate, nº 172</i>		
<i>Disoluciones, nº 173</i>		
<i>Punta inclinada, nº 174</i>		
<i>Línea central, nº 175</i>		
<i>Doble sonido marrón, nº 176</i>		
<i>Efecto elemental, nº 177</i>		
<i>Afirmación, nº 178</i>		
<i>Los dos, nº 179</i>		
<i>Línea flotante, nº 180</i>		
<i>Concéntrico, nº 181</i>		
<i>Sin centro, nº 182</i>		
<i>Velado, nº 183</i>		
<i>Caliente, nº 184</i>		
<i>Fin, nº 185</i>		
<i>Acuarela para Lily Klee</i>		
<i>Estudio dinámico</i>		
<i>S/T, acuarela aguada y tinta china</i>		
<i>Sereno</i>		
<i>Punta amarilla</i>		
<i>Cuadro azul</i>		
<i>En rojo</i>		
<i>Mirada sobre el pasado</i>		
<i>Acompañamiento amarillo</i>		
<i>Acompañamiento negro</i>		
<i>Oscuro profundo</i>		
<i>Iluminándose</i>		
<i>Rosa vivo y sereno</i>		
<i>Armonía tranquila</i>		
<i>Rojo pesado</i>		
<i>Traza caprichoso</i>		
<i>Sonoridad verde</i>		
<i>Acordes opuestos</i>		
<i>Rojo</i>		
<i>Apacible</i>		
<i>Contacto</i>		
<i>Un centro</i>		
<i>Pentágono blanco</i>		
<i>Tensión tranquila</i>		
<i>En azul</i>		
<i>Litografía Nº III</i>	1925	Remodelación Plaza del Mercado, Insterburg. Concurso.
<i>Dibujo nº 7</i>		Edificio Kursaal, Bad Mergentheim, Württemberg. Concurso.
<i>Profundidad plana, nº 186</i>		Monumento Tannenber, Hohenstein. Concurso.
<i>Tensión negra, nº 187</i>		Ayuntamiento, Bochum. Concurso.
<i>Hacia el violeta, nº 188</i>		Grandes almacenes Konitzer, Marienburg. Proyecto.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Trenzado, n° 189</i>  <i>Estudio para amarillo, rojo y azul</i>  <i>En el azul, n° 190</i>  <i>Rojo en forma puntiaguda, n° 191</i>  <i>S/T, n° 192</i>  <i>Tensión blanca, n° 193</i>  <i>Hervor interno, n° 194</i>  <i>Descendente, n° 195</i>  <i>Marrón obstinado, n° 196</i>  <i>Dos zigzagueos, n° 197</i>  <i>Alma delicada, n° 198</i>  <i>Algunas superficies, n° 199</i>  <i>Superficie pesada, n° 200</i>  <i>Gris - azul, n° 201</i>  <i>Unión suelta, n° 202</i>  <i>Cuadrículados, n° 203</i>  <i>Estables, n° 204</i>  <i>Unión manifiesta, n° 205</i>  <i>Sólido III, n° 206</i>  <i>Hacia lo alto, n° 207</i>  <i>S/T, acuarela y tinta china</i>  <i>Acuarela para Alfred Hess</i>  <i>Círculo azul n° 2</i>  <i>Triángulo negro</i>  <i>Pequeños sueños en rojo</i>  <i>Signo</i>  <i>Balanceo</i>  <i>Algunos puntos</i>  <i>Puntiagudo y redondo</i>  <i>Arriba y a la izquierda</i>  <i>Tres elementos</i>  <i>Interpretación abstracta</i>  <i>Verde y rojo</i>  <i>Descanso en el rojo</i>  <i>Rojo y negro</i>  <i>Punto blanco</i>  <i>Ascensión doble</i>  <i>Esquina verde</i>  <i>Pequeños signos</i>  <i>Verde permanente</i>  <i>Equilibrio</i>  <i>Azul sobre abigarrado</i>  <i>Moderado</i>  <i>Unidad clara</i>  <i>Vacilante</i>  <i>Mensaje íntimo (Óvalo n° 1)</i>  <i>Sin título (Óvalo n° 2)</i>  <i>En el óvalo claro</i>  <i>Amarillo, rojo, azul</i>  <i>Cuchicheando</i>  <i>Profundidad roja</i>  <i>Una mancha</i>  <i>Devenir</i>  <i>Silencio oscuro</i></p>		<p>Edificio cabeza de puente, Colonia. Concurso.  Recinto ferial, Berlín - Charlottenburg. Concurso.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Puntiagudo - redondo</i>  <i>Comienzo</i>  <i>Centro superior, nº 208</i>  <i>Zigzag, nº 209</i>  <i>Énfasis, nº 210</i>  <i>S/T, acuarela y tinta</i>  <i>Círculo amarillo</i></p> <p>Estudio para <i>Varios círculos</i></p> <p><i>Algunos círculos</i>  <i>Estrechamente cercado</i>  <i>Conclusión</i>  <i>Sostenido</i>  <i>Flojo - compacto</i>  <i>Huevo de Pascua</i>  <i>Amarillo pequeño</i>  <i>Acento en rosa</i>  <i>Tensión en rojo</i>  <i>Fisura</i>  <i>Violeta - Verde</i>  <i>En el mismo</i>  <i>Energía fría</i>  <i>Verde flexible</i>  <i>Distendido</i>  <i>Contrapeso</i>  <i>Pequeños méritos</i>  <i>Cruz azul</i>  <i>Discreto</i>  <i>Creciente</i>  <i>Ángulo sobre círculo</i>  <i>Dureza cortante</i>  <i>Acentos puntiagudos</i>  <i>Tres sonidos amarillos</i>  <i>Movimiento oscuro</i>  <i>Capricho</i>  <i>Frescura</i>  <i>Hacia el rosa</i>  <i>Azul discreto</i>  <i>Homenaje a Will Grohmann</i>  <i>Presión</i>  <i>Rosa en el gris</i>  <i>Forma de cruz</i>  <i>Encima - debajo</i>  <i>Afirmativo</i>  <i>Espinoso</i>  <i>Calma</i>  <i>Desarrollo</i>  <i>Centro amarillo</i>  <i>Rotura</i>  <i>Para Nina por Navidad</i>  <i>Desplazado</i>  <i>Conservación</i>  <i>Acuarela para Toni Kirchhoff</i></p>	<p>1926</p> <p>Casa Siegel, Insterburg, Prusia Oriental. Proyecto  Remodelación de la Plaza de la Estación, Duisburg. Concurso  <i>La planta elástica</i>, variaciones para edificios de viviendas.  Colonia de viviendas Pöpelwitz, Breslau. Concurso.  <i>Vivienda transportable</i>, prefabricada en madera. Exposición Alemana Jardín e Industria, Liegnitz.  Vivienda nº 33, Exposición del Werkbund, Weissenhof, Stuttgart.  Lámpara de mesa, Breslau. Prototipo.  Lámpara de pie, Breslau. Prototipo.</p> <p>1927</p> <p>Torre de agua, tres versiones. Concurso.</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>S/T, nº 211</i>  <i>Calor ascendente, nº 212</i>  <i>Capricho, nº 213</i>    <i>Puntiagudo en lo blando, nº 214</i>    <i>A través y alto, nº 215</i>  <i>Rosa tranquilo, nº 216</i>  <i>Creciente verde chillón, nº 217</i>    <i>Oblicuo moderado, nº 218</i>  <i>Entorno ruidoso, nº 219</i>    <i>Duro pero blando, nº 220</i>  <i>Verde en el círculo, nº 221</i>  <i>Adhesivo, nº 222</i>  <i>Duro en lo suelto, nº 223</i>  <i>Segmentos rojos, nº 224</i>  <i>Vivo, nº 225</i>  <i>Dibujo en rosa, nº 226</i>  <i>Pequeños cuadros, nº 227</i>  <i>Semicírculo, nº 228</i>  <i>Reposo tranquilo, nº 229</i>  <i>En el verde suelto, nº 230</i>  <i>Trenzado desde arriba nº 231</i>  <i>Agudeza relajada, nº 232</i>  <i>Amarillo suave, nº 233</i>  <i>Violeta mate, nº 234</i>  <i>Rosa - Rojo, nº 235</i>  <i>En el negro suelto, nº 236</i>  <i>Mancha oscura, nº 237</i>  <i>Pentágono, nº 238</i>  <i>Marrón alrededor del multicolor, nº 239</i>  <i>Puntas curvadas, nº 240</i>  <i>En la red, nº 241</i>  <i>Línea caprichosa, nº 242</i>  <i>Construcción vertical, nº 243</i>  <i>S/T, Alegría delicada</i>  <i>Color vivo</i>  <i>Azul</i>  <i>Duro en lo blando</i>  <i>Rojo atrapado en la red</i>  <i>Círculo rojo</i>  <i>Varios frescos</i>  <i>Sostenido</i>  <i>Líneas radiales</i>  <i>Cuadrado</i>  <i>Rojo apagado</i>  <i>Hacia la izquierda</i>  <i>Libre</i>  <i>Simple</i>  <i>Negro aumentado</i>  <i>Oscurecimiento</i>  <i>Cruz roja</i>  <i>Figura abigarrada</i></p>		<p>Ayuntamiento, Insterburg, Prusia Oriental. Concurso.  Sala de Exposiciones, Breslau, Proyecto (dos versiones).  Plan de apertura de nuevas vías, Ministergarten, Belín-Mitte.  Informe urbanístico.  Estación de bomberos y edificio administrativo, Lessingplatz.  Breslau. Concurso.  Ampliación del edificio del Reichstag, Berlin-Mitte. Concurso  Bloque de viviendas, Dahlemdorf, Berlin-Dahlem. Proyecto.  Escuelas, guarderías, biblioteca pública, estación de policía,  Breslau Zimpel. Concurso.  Grupo escolar, Schlichtallee, Lichtenberg, Berlin. Concurso  Grupo de viviendas, Estación de Jungfernhöhe, Berlín-Charlottenburg.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Frescor sombrío</i>  <i>Tema: Puntigrado</i>  <i>Signo con acompañamiento</i>  <i>Arqueado</i>  <i>Vivo - Sereno</i>  <i>Anguloso</i>  <i>Reluciente</i>  <i>Flechas</i>  <i>Trenzado</i>  <i>Sonidos aislados</i>  <i>Flotando</i>  <i>Surco negro</i>  <i>Forma de reja</i>  <i>Círculos pesados</i>  <i>Construcción en punta</i>  <i>Negro - rojo</i>  <i>Barra roja</i>  <i>Cálido - fresco</i>  <i>Puntas en arco</i>  <i>Color cortante</i>  <i>Línea tachada</i>  <i>Abigarrado en el triángulo</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena II Gnomus</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena IV, El antiguo castillo (1)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena IV, El antiguo castillo (2)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena VII, Bydlo (1)</i>    <i>Cuadros para una Exposición, Escena VII, Bydlo (2)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena X Samuel Goldenberg</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XII,</i>  <i>La plaza del mercado en Limoges</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Figurín (vendedora)</i>  <i>Escena XII (1)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Figurín (vendedora de Limoges)</i>  <i>Escena XII (2)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XIII. Catacumba (1)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XIII. Catacumba (2)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XV.</i>  <i>La Cabaña de Baba-Jaga (1)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XV.</i>  <i>La Cabaña de Baba-Jaga (2)</i>  <i>Cuadros para una Exposición, (Kiev) Figurines para escena XVI</i>  <i>Cuadros para una Exposición, Escena XVI La puerta grande de Kiev</i>  <i>Plano pesado nº 244</i>  <i>Semicírculo inclinado, nº 245</i>  <i>Emociones, nº 246</i>  <i>Estratificado, nº 247</i>  <i>S/T, acuarela y tinta china</i>  <i>El uno en el otro, nº 248</i>  <i>Hundirse, nº 249</i>  <i>Pequeño cuadrado, nº 250</i>  <i>Centro, nº 251</i>  <i>Punto de encuentro, nº 252</i>  <i>Agudo, nº 253</i></p>	<p>1928</p>	<p>“Adriabad”, baños cerca del zoo, Berlín. Proyecto.  Viviendas para solteros en la entrada de la Exposición del Werkbund, Breslau. Anteproyecto.  Ayuntamiento y Sala de Exposiciones. Bremen. Concurso.  Vivienda unifamiliar, “Weite”. Concurso de ideas para Velhagen &amp; Klasings Monatshefte.  Hotel, Wesermünde, Bremerhaven. Proyecto.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Centro azul, n° 254</i>		
<i>Cuadrado en el círculo, n° 255</i>		
<i>Oprimido, n° 256</i>		
<i>Contacto azul, n° 257</i>		
<i>Profundidades dulces, n° 258</i>		
<i>Comienzo, n° 259</i>		
<i>En el entorno dulce, n° 260</i>		
<i>Negro - blanco, n° 261</i>		
<i>Roturas, n° 262</i>		
<i>Hacia un punto, n° 263</i>		
<i>Estudio para Sobre puntas</i>		
<i>Unión ligera, n° 264</i>		
<i>Traba, n° 265</i>		
<i>Hacia la oscuridad, n° 266</i>		
<i>Pequeño blanco n° 267</i>		
<i>Unión moderada, n° 268</i>		
<i>Peso reducido, n° 269</i>		
<i>Cuadrado rojo, n° 270</i>		
<i>Dividido, n° 271</i>		
<i>Desde las frías profundidades, n° 272</i>		
<i>Presión en lo alto, n° 273</i>		
<i>Vertical, n° 274</i>		
<i>Unión, n° 275</i>		
<i>Fuerza flotante, n° 276</i>		
<i>Doble hacia lo alto, n° 277</i>		
<i>Gesto lírico, n° 278</i>		
<i>Zigzag en altura, n° 279</i>		
<i>Rosa, n° 280</i>		
<i>Dibujo en colores, n° 281</i>		
<i>Pequeño juego, n° 282</i>		
<i>Tres, n° 283</i>		
<i>Ardor sofocado, n° 284</i>		
<i>Acorde, n° 285</i>		
<i>S/T, acuarela y tinta china</i>		
<i>Lila, n° 286</i>		
<i>Vapor azul, n° 287</i>		
<i>Vibrante, n° 288</i>		
<i>Atravesando, n° 289</i>		
<i>Flotante, n° 290</i>		
<i>Profundidad mate, n° 291</i>		
<i>Puntas pesadas, n° 292</i>		
<i>Verde - rosa, n° 293</i>		
<i>Rosa suave, n° 294</i>		
<i>Dinámica delicada, n° 295</i>		
<i>Ecos, n° 296</i>		
<i>Escala, n° 297</i>		
<i>Fresco en lo cálido, n° 298</i>		
<i>Dentro, n° 299</i>		
<i>Fila multicolor, n° 300</i>		
<i>Hacia abajo, n° 301</i>		
<i>Dibujo atenuado, n° 302</i>		
<i>Ligero, n° 303</i>		
<i>Alrededor, n° 304</i>		
<i>Carga, n° 305</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Azul en el círculo, nº 306</i>		
<i>Inicio, nº 307</i>		
<i>Dos tabletas, nº 308</i>		
<i>Dos complejos, nº 309</i>		
<i>Hacia los dos lados, nº 310</i>		
<i>Pequeño calor, nº 311</i>		
<i>Crepuscular, nº 312</i>		
<i>Semicírculo arriba (Punta) nº 313</i>		
<i>S/T, nº 314</i>		
<i>Un poco de violeta, nº 315</i>		
<i>Triángulo, nº 316</i>		
<i>Tres crecientes, nº 317</i>		
<i>Severo en lo suave, nº 318</i>		
<i>Hacia lo verde, nº 319</i>		
<i>Profundidades ligeras, nº 320</i>		
<i>Verde sobre rosa, nº 321</i>		
<i>S/T, nº 322</i>		
<i>Dulcemente, nº 323</i>		
<i>Tensión oscura, nº 324</i>		
<i>Acento vertical, nº 325</i>		
<i>S/T, nº 326</i>		
<i>Incandescente, nº 327</i>		
<i>Calor discreto, nº 328</i>		
<i>Centro violeta, nº 329</i>		
<i>Punto en lo alto, nº 330</i>		
<i>Denso, nº 331</i>		
<i>Centro, nº 332</i>		
<i>En el rojo pesado, nº 333</i>		
<i>S/T, nº 334</i>		
<i>S/T, acuarela, tinta china y lápiz</i>		
<i>Sobre puntos</i>		
<i>Un círculo</i>		
<i>En dos partes</i>		
<i>Pequeña barra negra</i>		
<i>Lirismo de cuadrados</i>		
<i>Reposo</i>		
<i>Ángulos rojos</i>		
<i>Dulces acontecimientos</i>		
<i>Óvalo lírico</i>		
<i>Incendio velado</i>		
<i>Signos multicolores</i>		
<i>Vibración profundizada</i>		
<i>Oscuro - claro</i>		
<i>Tres sitios</i>		
<i>Por aquí por allá</i>		
<i>Resonancia multicolor</i>		
<i>Decisivo</i>		
<i>Figura en rojo</i>		
<i>Rojo pujante</i>		
<i>Barritas multicolores</i>		
<i>Reposo rojo</i>		
<i>Rejas blancas</i>		
<i>Dos caras rojas</i>		
<i>Fundido rosa</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Arco endeble, n° 335</i>	1929	Bloque de apartamentos, Kaiserdamm, Berlin-Charlottenburg.
<i>Imperturbable, n° 336</i>		Viviendas para solteros y parejas sin hijos (Wohnheim) Exposición del Werkbund. Breslau.
<i>Hacia la derecha, n° 337</i>		Viviendas, Fichtestrasse 12-16 / Hardenbergstrasse 16, Bremerhaven.
<i>Extraño, n° 338</i>		Viviendas, Heidelberger Platz, Wilmersdorf, Berlín. Proyecto.
<i>Ardor ascendente, n° 339</i>		Viviendas, Eisenbahnstraße Paulbornerstrasse, Berlín - Wilmersdorf.
<i>Dulcemente, n° 340</i>		Pabellón de Exposiciones para la Compañía Alemana del Hierro y Acero (Desta). Proyecto.
<i>Evasivo, n° 341</i>		Bloque de apartamentos, Hohenzollerndamm 35-36, Berlín - Wilmersdorf.
<i>Marcado, n° 342</i>		Siedlung Siemensstadt, urbanización, Berlín.
<i>Rayos, n° 343</i>		Edificios de viviendas en Siemensstadt, Berlín.
<i>Línea, n° 344</i>		Edificios de viviendas en el Lietzensee, Berlín Charlottenburg, Suarezstrasse. Proyecto.
<i>Ascendente, n° 345</i>		
<i>Círculo portador, n° 346</i>		
<i>Rectángulos variados, n° 347</i>		
<i>Sumergido, n° 348</i>		
<i>Discurrir frío, n° 349</i>		
<i>Olor verde, n° 350</i>		
<i>¡Y en alto! N° 351</i>		
<i>Velo vaporoso, n° 352</i>		
<i>Tenso, n° 353</i>		
<i>Trabas importantes, n° 354</i>		
<i>Alrededor de la esquina, n° 355</i>		
<i>Sobre manchas saturadas, n° 356</i>		
<i>Determinado, n° 357</i>		
<i>Vapor, n° 358</i>		
<i>Desequilibrado, n° 359</i>		
<i>S/T, n° 360</i>		
<i>Cuatro manchas, n° 361</i>		
<i>Estructura ligeramente coloreada, n° 362</i>		
<i>A través, n° 363</i>		
<i>S/T, n° 364</i>		
<i>Amarillo - rosa, n° 365</i>		
<i>Aseveración tranquila, n° 366</i>		
<i>Imperturbable, n° 367</i>		
<i>Sonoro, n° 368</i>		
<i>Azul horizontal, n° 369</i>		
<i>Sútil</i>		
<i>Para y hacia</i>		
<i>Ligero en pesado</i>		
<i>Uno - dos</i>		
<i>Rígido</i>		
<i>Unión suelta</i>		
<i>Un poco de rojo</i>		
<i>Círculo y mancha</i>		
<i>Azul claro</i>		
<i>Flotando por encima de lo cerrado</i>		
<i>Blanquecino</i>		
<i>Acento redondeado</i>		
<i>Vínculo interior</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Círculo (Con marrón)</i>		
<i>Forma de escalera sobre manchas</i>		
<i>Amarillo alegre</i>		
<i>Blanco ligado</i>		
<i>Pisos</i>		
<i>Condensación</i>		
<i>En el libro azul</i>		
<i>Denso</i>		
<i>Silencioso</i>		
<i>Sostenido</i>		
<i>Plano</i>		
<i>Verde</i>		
<i>Con y contra</i>		
<i>Corto</i>		
<i>Puntos fijos</i>		
<i>Frío</i>		
<i>Fragmento</i>		
<i>Cuadro sobre el cuadrado</i>		
<i>Ligera contrapresión</i>		
<i>Hacia lo alto</i>		
<i>Oprimido</i>		
<i>Blanco - Blanco</i>		
<i>Impulso angular</i>		
<i>Obstinado</i>		
<i>Verdes degradados</i>		
<i>Hacia abajo</i>		
<i>Círculos sobre marrón</i>		
<i>Dos cruces</i>		
<i>Azul</i>		
<i>Abigarrado pero tranquilo</i>		
<i>Rosa</i>		
<i>Agudo en lo romo</i>		
<i>Inflexible</i>		
<i>Interpretación silenciosa</i>		
<i>Sonidos alegres</i>		
<i>Punzada en el violeta</i>		
<i>Colaboración</i>		
<i>Amarillo agudo</i>		
<i>8 señales</i>		
<i>Un fragmento</i>		
Estudio para <i>Equilibrio inestable</i>	1930	Edificio de Juzgados, Invalidenstrasse, Berlín - Tiergarten. Concurso.
<i>Más o menos</i>		Bloque de apartamentos Lindner, Berlín. Proyecto.
<i>Rayado, nº 371</i>		Viviendas en hilera, "Tipo Schlachtensee", Berlín. Proyecto.
<i>Disperso, nº 372</i>		Viviendas en hilera, "Tipo Halensee". Proyecto.
<i>Escalones, nº 373</i>		<i>La vivienda actual</i> . Concurso de proyectos para Bauwelt.
<i>Pequeño duro - blando, nº 374</i>		Edificio de viviendas, Treseburger Ufer, Neukolln. Berlín. Proyecto.
<i>Acalorado, nº 375</i>		Viviendas Zweibrücker Straße, 38-46 Berlín - Spandau.
<i>Desde - hacia, nº 376</i>		Casa Schminke, Löbau, Sajonia. Hasta 1933.
<i>En libertad, nº 377</i>		Residencia para solteros, Fichtestrasse, Berlín - Kreuzberg. Proyecto
<i>Del claro a la sombra, nº 378</i>		Edificios de viviendas en Ahornstrasse, Erkner, cerca de Berlín. Proyectos.
<i>Próximo y distante, nº 379</i>		Casas pequeñas en Henningsdorf, cerca de Berlín. Estudio.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Apoyo débil, n° 380</i>  <i>Resplandor, n° 381</i>  <i>Dos verticales, n° 382</i>  <i>Casi sumergido, n° 383</i>  <i>Sutil - curvado, n° 384</i>  <i>De lo débil a lo denso, n° 385</i>  <i>S/T, acuarela y tinta</i>  <i>Tirante, n° 386</i>  <i>Vuelo, n° 387</i>  <i>Oscurecer, n° 388</i>  <i>Erguido, n° 389</i>  <i>Duro - blando, n° 390</i>  <i>Entumecido, n° 391</i>  <i>Instrucción firme, n° 392</i>  <i>Atenuado en la sombra n° 393</i>  <i>Tranquilo, n° 394</i>  <i>Banda alargada, n° 395</i>  <i>Vuelos errantes, n° 396</i>  <i>Rojo y azul, n° 397</i>  <i>Transparencia, n° 398</i>  <i>Volando alrededor, n° 399</i>  <i>Sobre manchas verdes, n° 399 a</i>  <i>Trapecio</i>  <i>S/T, Acuarela y tinta china</i>  <i>S/T, (S/T n° 5)</i>  <i>S/T, Construcción abstracta</i>  <i>S/T, Staccato</i>  <i>S/T, Scherzo</i>  <i>S/T, Acuarela para Otto Ralfs</i>  <i>S/T, Puente</i>  <i>S/T, guache sobre papel azul</i>  <i>S/T, acuarela y tinta</i>  <i>Apenas</i>  <i>Tieso</i>  <i>Agudo blanco</i>  <i>Caprichoso</i>  <i>División interior</i>  <i>Verde vacío</i>  <i>Condensación fría</i>  <i>Plano - profundo</i>  <i>Alegre</i>  <i>Hacia lo alto por el azul</i>  <i>Revoloteando</i>  <i>Central</i>  <i>Círculo y cuadrado</i>  <i>Borde amarillo</i>  <i>Flecha hacia el círculo</i>  <i>Equilibrio inestable</i>  <i>Tenso en el ángulo</i>  <i>Redondo y puntiagudo</i>  <i>Marrón denso</i>  <i>Entre tres puntos</i>  <i>Ligero</i>  <i>Punto oscuro</i></p>		<p>Proyecto de viviendas unifamiliares en hilera.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Gris apagado</i>		
<i>Tensión descompensada</i>		
<i>De - hacia</i>		
<i>Fijo - suelto</i>		
<i>Diagonal</i>		
<i>Blanco</i>		
<i>Seriedad - diversión</i>		
<i>Arco amarillo</i>		
<i>Grande - pequeño</i>		
<i>Rayas</i>		
<i>Alegre - claro</i>		
<i>Superficies y líneas</i>		
<i>Estructura angular</i>		
<i>Dos cuadrados</i>		
<i>Trece rectángulos</i>		
<i>Subido</i>		
<i>Rayas frías</i>		
<i>Definido</i>		
<i>Pesado y ligero</i>		
<i>Blanco sobre negro</i>		
<i>Calmado</i>		
<i>A lo lejos</i>		
<i>Serie azul</i>		
<i>Figura en rojo</i>		
<i>Aislado</i>		
<i>Dos rayas negras</i>		
<i>Línea angulosa</i>		
<i>Partiendo de la flecha pequeña</i>		
<i>S/T, Composición con flecha, medias lunas y elementos geométricos</i>	1931	Bloque de apartamentos, Flinsberger Platz, Berlín - Wilmersdorf.
<i>Frágil</i>		Fachada del establecimiento comercial "Leiser", Berlín.
<i>Brillar, nº 400</i>		Memorial de Guerra, Thüringer Wald. Concurso.
<i>Dos puntas, nº 401</i>		Reforma de la casa Steinhausen, Falkenhain, Berlín.
<i>Ligero y manchado, nº 402</i>		Edificio de viviendas Kottbusser Tor, Berlín-Kreuzberg. Proyecto.
<i>Fundamentalmente azul, nº 403</i>		Edificio de viviendas en Hauptstrasse, Berlín-Shöenberg. Proyecto.
<i>Alegre, nº 404</i>		Edificio de viviendas en Kaiserdamm, Berlín-Charlottenburg. Proyecto.
<i>Retenido, nº 405</i>		"Wonolett", planta tipo para bloque con corredor central. Proyecto.
<i>Tranquilo, nº 406</i>		Tres viviendas unifamiliares para Ferdinand Möller. Postdam. Proyecto.
<i>Rígido, nº 407</i>		Planta tipo de viviendas para bloque con galería de acceso. Berlín. Proyecto.
<i>Desagradable, nº 408</i>		Vivienda unifamiliar, "Tipo Löbau". Proyecto.
<i>Construcción - sopló, nº 409</i>		"Casas en cadena", viviendas en hilera en pendiente. Proyecto.
<i>Elevándose, nº 410</i>		Vivienda suburbanas. Proyecto.
<i>Mancha, nº 411</i>		Edificio de viviendas y Sala de cine, Spandauer Damm, Berlín-Charlottenburg. Proyecto.
<i>Profundidad mate, nº 412</i>		Tipos de viviendas pequeñas para bloques. Proyecto.
<i>Horizontal, nº 413</i>		Complejo viviendas, embarcadero, restaurante y hotel, Berlín-Wannsee. Proyecto.
<i>Profundizado, nº 414</i>		Edificio de apartamentos Hindenburgplatz, Bremerhaven. Proyecto.
<i>Rectángulo lírico, nº 415</i>		Casa Schuldenfrey, Berlín-Dahlem.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Blando, n° 416</i>  <i>¡Adelante!, n° 417</i></p> <p><i>Pesos ligeros, n° 418</i></p> <p><i>Fragmentos, n° 419</i>  <i>Constante, n° 420</i>  <i>Masivo n° 421</i>  <i>Alusión, n° 422</i>  <i>Extasiado, n° 423</i>  <i>Filas, n° 424</i>  <i>Angular, n° 425</i>  <i>Lados oscuros, n° 426</i>  <i>Construcción ligera, n° 427</i>  <i>Gradación, n° 428</i>  <i>Caliente, n° 429</i>  <i>Puntas oscuras, n° 430</i>  <i>Círculos enrejados, n° 431</i>  <i>Manchado, n° 432</i>  <i>Transversal, n° 433</i>  <i>Calmado, n° 434</i>  <i>Centelleando, n° 435</i>  <i>Sumergido, n° 436</i>  <i>Línea tensa, n° 437</i>  <i>Formación, n° 438</i>  <i>Cargado, n° 439</i>  <i>Con dos bandas libres, n° 440</i>  <i>Conjunto, n° 441</i>  <i>Sucesión de signos, n° 442</i>  <i>Levantado, n° 443</i>  <i>Rectángulo adornado, n° 444</i>  <i>Tres flechas, n° 445</i>  <i>Rojo en el cuadrado, n° 446</i>  <i>Nudo pálido, n° 447</i>  <i>Sombra, n° 448</i>  <i>Lazo, n° 449</i>  <i>Diagonal, n° 450</i>  <i>Acercamiento, n° 451</i>  <i>Del semicírculo hacia arriba, n° 567</i></p> <p>Diseño de baldosa, Sala de Música n° 3.  <i>Exposición alemana de Arquitectura Berlín</i></p> <p>Diseño de baldosa, Sala de Música n° 1.  <i>Exposición alemana de Arquitectura Berlín</i></p> <p><i>Estable</i>  <i>Negro puntiagudo</i>  <i>Puente</i>  <i>Gris</i>  <i>Fluido</i>  <i>Dulce insistencia</i>  <i>Parduzco</i>  <i>Formas aisladas</i>  <i>Tensión dura</i>  <i>Verde</i>  <i>Rojo transversal</i>  <i>Entre claro</i></p>		<p>Desarrollo Spindler, Berlín, Köpenick. Plano de ordenación.  Edificios de viviendas en Hansastrafé. Bremenhaven. Proyecto.</p> <p>Casas en hilera Adlergestell, Berlín-Niederschöneweide. Proyecto.</p> <p>Cuatro casas unifamiliares agrupadas en bloque. Proyecto.  Picaportes de puerta. Diseño.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Negro - blanco</i>	1932	Iglesia evangélica Gustav-Adolf, Breslau-Zimpel. Concurso. Edificio de apartamentos, Reichstrasse, Berlín-Charlottenburg. Proyecto. Vivienda tipo con bajos comerciales. Casa "Baukaro", estudio de plantas de viviendas. Proyecto. "La casa creciente", Exposición <i>Sol, aire y viviendas para todos</i> . Berlín-Charlottenburg. Bloque de apartamentos, Landsberger Allee, Berlín-Lichtenberg. Proyecto. Sala de cine Europa, Bremerhaven. Proyecto. Parque Panke, Berlín Norte, entre Pankow y Bunch. Proyecto. "La vivienda transportable", tipos de plantas. Proyecto. Bloque de apartamentos para personas solteras y casadas. Proyecto. Viviendas unifamiliares para exposición de construcción. Proyecto. Casa Mattern, Bornim, Potsdamm, cerca de Berlín. Desarrollo de viviendas unifamiliares en Altglienicke. Proyecto. Desarrollo de Warthplatz, Berlín-Neukölln. Memoria escrita. Casa para pensionistas. Proyecto. Casas unifamiliares, Plantas tipo I, II y III. Proyecto. Edificio de variables tipológicas para viviendas. Proyecto.
<i>Tocado ligeramente</i>		
<i>Presión suspendida</i>		
<i>Flotante</i>		
<i>Afuera despacio</i>		
<i>Serie gris</i>		
<i>Inclinación</i>		
<i>Manchas crecientes, nº 452</i>		
<i>Dos espirales, nº 453</i>		
<i>Desarrollo, nº 454</i>		
<i>Derecho y oblicuo, nº 455</i>		
<i>Manchas sonidos, nº 456</i>		
<i>Verde - rojo, nº 457</i>		
<i>Exterior, nº 458</i>		
<i>Unión de dos, nº 459</i>		
<i>Duro ablandado, nº 460</i>		
<i>Signo, nº 461</i>		
<i>Dos figuras, nº 462</i>		
<i>Dulzón, nº 463</i>		
<i>Lila - violeta, nº 464</i>		
<i>Nueve bandas, nº 465</i>		
<i>Solo, nº 466</i>		
<i>Construcción maciza, nº 467</i>		
<i>Al través, nº 468</i>		
<i>Círculos en el centro, nº 469</i>		
<i>Ola, nº 470</i>		
<i>Hilo, nº 471</i>		
<i>Ganchos, nº 472</i>		
<i>Bloque ligero, nº 473</i>		
<i>De redondo a puntiagudo, nº 474</i>		
<i>Puenteadado, nº 475</i>		
<i>Construcción violeta, nº 476</i>		
<i>Borroso, nº 477</i>		
<i>Articulado, nº 478</i>		
<i>Verde en el centro, nº 479</i>		
<i>Soñado, nº 480</i>		
<i>Ángulos en contacto, nº 481</i>		
<i>Arco oscurecido, nº 482</i>		
<i>Punta verde, nº 483</i>		
<i>El entorno más próximo, nº 484</i>		
<i>Círculo y rectángulo, nº 485</i>		
<i>Cuadrado en la niebla, nº 486</i>		
<i>Verde sobre verde, nº 487</i>		
<i>Hoz - soporte, nº 488</i>		
<i>Arcos hacia lo alto, nº 489</i>		
<i>Desde la profundidad, nº 490</i>		
<i>Cuatro partes, nº 491</i>		
<i>Tensión moderada, nº 492</i>		
<i>Línea caprichosa, nº 493</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Lento, n° 494</i>  <i>Cosas adormecidas, n° 495</i>  <i>Allá abajo, n° 496</i>  <i>Rojo - verde, n° 497</i>  <i>Hacia allí, n° 581</i>  <i>Ligazón</i>  <i>Vuelo fijo</i>  <i>Capas</i>  <i>Posición segura</i>  <i>Rosa determinante</i>  <i>Hacia la derecha - hacia la izquierda</i>  <i>Blanco - blando y duro</i>  <i>Los dos rayados</i>  <i>Desigual</i>  <i>Dramático y dulce</i>  <i>Alejamiento frío</i>  <i>Uno después del otro, n° 585</i>  <i>Línea - ser, n° 498</i></p> <p><i>Silencio puntiagudo, n° 499</i></p> <p><i>Dureza ablandada, n° 588</i>  <i>Parecido y diferente, n° 500</i></p> <p><i>Pesos rayados, n° 501</i></p> <p><i>Círculos apretados, n° 589</i>  <i>Tejido verde, n° 590</i>  <i>Tenso en los dos sentidos, n° 591</i>  <i>Boceto, n° 24</i>  <i>Desde aquí hasta allí, n° 592</i>  <i>Fracciones en rosa, n° 502</i>  <i>Sumergido en el verde, n° 503</i>  <i>Estudio para Ligeramente juntos</i>  <i>Ligeramente juntos, n° 593</i>  <i>Tres blancos - tres negros, n° 504</i>  <i>Azul en redondo y puntiagudo, n° 505</i>  <i>Junto y separado, n° 506</i>  <i>De curva a curva, n° 507</i>  <i>Bastones de apoyo, n° 508</i>  <i>Cimiento, n° 509</i>  <i>Bandas variadas, n° 510</i>  <i>Partes, n° 511</i>  <i>Blanco, n° 512</i>  <i>Izquierda - centro - derecha, n° 513</i>  <i>Dividido - unido, n° 514</i>  <i>Poesía redonda, n° 515</i>  <i>Dos hacia uno, n° 516</i>  <i>Situación oscura, n° 517</i>  <i>Zigzag en lo blando, n° 518</i>  <i>Círculo - complejo, n° 519</i>  <i>Acrecentamiento, n° 520</i>  <i>Partes de un todo, n° 521</i>  <i>Similibus, n° 522</i>  <i>Estudio para Desarrollo en pardo</i></p>	<p>1933</p>	<p>Monumento a Richard Wagner, Leipzig. Concurso.  Edificios residenciales en Falkenhagener Chaussee, Berlín-Spandau.  "La vivienda variable", bloque combinado de apartamentos para solteros y familias. Proyecto.  Remodelación del distrito Normalm, Estocolmo. Concurso.  Bloque de apartamentos para solteros, Alexanderplatz, Berlín-Mitte. Proyecto.  Ampliación de la parroquia de San Jorge, Landsberger Strasse, Berlín. Proyecto.  Viviendas en Spandau Chaussee, Berlín - Westend.  Edificio comercial Friedrichstadt, Berlín Mitte. Proyecto.  Casa de campo para Joachim Schminke, Löbau, Sajonia.  Pabellón de Exposición para Loese y Richter, Löbau. Proyecto  Edificios residenciales Berlín - Westend. Gotha. Proyecto</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Desarrollo en pardo</i>  <i>Cuanto más</i>  <i>Equilibrio rosa</i>  <i>Formación ligera</i>  <i>Obstinado</i>  <i>Afinado sobre gris</i>  <i>Principio nº 595</i>  <i>Cuatro, nº 522a</i>            Estudio para <i>Cada uno para sí, nº 522b</i>  <i>S/T, nº 522c</i>  <i>Marrón, nº 523</i></p> <p><i>Sobre verde, nº 524</i>  <i>Rosa, nº 525</i>  <i>Verde - negro, nº 526</i>  <i>Azul - negro, nº 527</i>  <i>Negro - rojo, nº 528</i>  <i>Violeta - negro, nº 529</i>  <i>S/T, nº 530</i>  <i>Manchas grises, nº 531</i>  <i>Trenzado, nº 532</i>  <i>S/T, nº 533</i>  <i>S/T, En el espacio, nº 534</i>  <i>Superficies reunidas, nº 535</i>  <i>Deslizándose, nº 536</i>  <i>Línea, nº 537</i>  <i>Unidades, nº 538</i>  <i>Extremos, nº 539</i>  <i>Afirmación doble, nº 540</i>  <i>Solitaria, nº 541</i>  <i>La caprichosa, nº 542</i>  <i>Dos tensiones, nº 543</i>  <i>Distribución, nº 544</i>  <i>Equilibrio, nº 545</i>  <i>Azul sumergido, nº 546</i>  <i>Viraje, nº 547</i>  <i>Tendencias tranquilas, nº 548</i>  <i>S/T, Acuarela y lápiz conté</i>  <i>División - unidad</i>  <i>Óvalos puntiagudos con lazo</i>  <i>Violeta dominante</i>  <i>Ascensión graciosa</i>  <i>Centro amarillo</i>  <i>Cada uno para sí</i>  <i>Conjunto</i>  <i>Formas negras sobre blanco</i>  <i>Entre dos</i>  <i>Mundo azul</i>  <i>Relaciones</i>  <i>Frágil - inmóvil</i>  <i>Blanco animado</i>  <i>Dos rodeados</i>  <i>A rayas</i>  <i>Horizontes divididas, nº 549</i></p>	<p>1934</p> <p>Ayuntamiento, Plaza de San Jorge, Rostock. Concurso.            Casa Wenzack, Berlín - Frohnau.            Viviendas aisladas o pareadas, Bremerhaven. Proyecto.            Casas de vacaciones, Hotel Bellevue, Vitznau, Suiza. Proyecto.            Tienda para venta de mosaicos, Müller-Oerlinghausen, Clausewitzstrasse, Berlín-Charlottenburg.            Casa Gocht. Proyecto.            Casa Baensch, Höhenweg 9, Berlín Spandau.            Casa Noack, Nedlitz, Postdam.            Edificios residenciales Stadtpark, Berlín-Schöneberg. Proyecto            "Schlageter Forum", Düsseldorf. Concurso.            Casa Benkhof, Nedlitz, cerca de Postdam.            Casa Dietrich, Berlín-Lichterfelde. Proyecto.            Casas unifamiliares "Nordsee", Wesermünde.</p> <p>1935</p> <p>Casa Hoffmeyer, Friesanstrasse 6, Bremerhaven.</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Dos figuras, n° 550</i>  <i>Manchas: verde y rosa, n° 551</i>  <i>Óvalo animado, n° 552</i>    <i>Encima - debajo, n° 553</i>    <i>Transmisión, n° 554</i>    <i>Pequeñas bolas, n° 555</i>  <i>Ascensión en blanco, n° 556</i>  <i>Pesado entre ligero, n° 557</i>    <i>Rejas, n° 558,</i>  <i>Punteado, n° 559</i>  <i>Recíproco, n° 560</i>  <i>Sucesión, n° 561</i>  <i>Movimiento I,</i>  <i>Pardo suplementario</i>  <i>Negro abigarrado</i>  <i>Fijado</i>  <i>Peso elevado</i>  <i>Revoloteando</i>  <i>Contraste acompañado</i>  <i>Dos círculos</i>  <i>Dos puntos verdes</i>  <i>Tensión tranquila</i>  <i>Puntos</i>  <i>Violeta - naranja</i>  <i>Acento verde</i>  <i>Acentos delicados</i>  <i>Rígido y curvado</i>  <i>Pesos fijos, n° 561</i>  <i>Rosa moderado, n° 562</i>  <i>Comunicado, n° 563</i>  <i>Figura tranquila, n° 564</i>  <i>Pequeños planos, n° 565</i>  <i>Volando, n° 566</i>  <i>Horizontales variadas, n° 567</i>  <i>Bastante blando, n° 568</i>  <i>Tres aliados, n° 569</i>  <i>Bagatelas, n° 570</i>  <i>La línea blanca, n° 571</i>  <i>Círculos sumisos, n° 572</i>  <i>Coincidentes, n° 573</i>  <i>Línea espontánea, n° 574</i>  <i>Violeta, n° 574a</i>  <i>S/T, n° 574b</i>  <i>Composición IX</i>  <i>Nudo rojo</i>  <i>Curva dominante</i>  <i>Múltiples formas</i>  <i>Figura verde</i>  <i>Sin título</i>  <i>Triángulos</i>  <i>Entorno</i></p>	<p>1936</p>	<p>Distintos tipos de viviendas, Kladow-Hottengrund, Berlín.  Casa Pflaum, Falkensee, Berlín.  Subestación transformadora para Printator. Berlín-Weißsee. Proyecto.  Colonia de viviendas, Priort-Döberitz, Brandenburg. Propuesta.  Colonia de viviendas para oficiales, Drewitzer Strasse, Postdam. Concurso.  Plantas tipo para galería comercial.  Edificios residenciales, Berlín-Kladow-Hottengrund.  Tipos de viviendas para bloques residenciales colectivos. Propuesta.  Casino militar, Berlín-Charlottenburg. Proyecto.</p> <p>Casa Strauss, Hüniger Strasse, Dahlem, Berlín.  Viviendas, Kaiserstraße 54-68, Bremerhaven.  Viviendas en Eichengrund, Berlín - Reinickendorf.  Casa Moll, Berlín - Grunewald.  Viviendas en hilera, Elbestrasse 62-72, Bremerhaven.  Casa Scharf, Miquelstrasse 39 a/b Berlín - Schmargendorf.  Comedor del ejército, Jebenstrasse 2, Berlín - Charlottenburg.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Formas en tensión</i>  <i>Estabilidad</i>  <i>Negro y frío, nº 575</i></p> <p><i>Concentrado, nº 576</i>  <i>La pequeña raya, nº 577</i>  <i>Línea con acompañamiento, nº 578</i></p> <p><i>Lo grueso y lo delgado, nº 579</i>  <i>Si, nº 580</i>  <i>Banco sobre negro, nº 581</i>  <i>Algunas formas, nº 582</i>  <i>Contrastes, nº 583</i>  <i>Del uno al otro, nº 584</i>  <i>Centro con acompañamiento</i>  <i>Treinta,</i>  <i>Estabilidad animada</i>  <i>Puntos negros</i>  <i>Tensiones serenas</i>  <i>Dulces bagatelas</i>  <i>Claros tensiones</i>  <i>Dos</i>  <i>Formas caprichosas</i>  <i>Agrupación</i>  <i>Rejas y otras</i></p> <p><i>Cometas para Vervén nº 2</i>  <i>Tres, nº 585</i>  <i>Arriba, nº 586</i></p> <p><i>El zigzag, nº 587</i>  <i>La figura blanca, nº 588</i></p> <p><i>Quince, nº 589</i>  <i>El acento rojo, nº 590</i>  <i>La forma girando, nº 591</i>  <i>Sobre la línea verde, nº 592</i>  <i>Dos, nº 593</i>  <i>Varios rectángulos, nº 594</i>  <i>La forma sinuosa, nº 595</i>  <i>Ascendente - descendente, nº 596</i>  <i>Dos verticales, nº 597</i>  <i>El zigzag blanco, nº 598</i>  <i>Dos lados, nº 599</i>  <i>Tensión doble, nº 600</i>  <i>La espiral, nº 601</i>  <i>Trazos variados, nº 602</i>  <i>El entorno, nº 603</i>  <i>Bandas, nº 604</i>  <i>El centro azul, nº 605</i>  <i>Resolución, nº 606</i>  <i>Tres triángulos, nº 607</i>  <i>Obertura, nº 608</i>  <i>La mancha azul, nº 609</i>  <i>El arco azul, nº 610</i>  <i>Forma roja</i></p>	<p>1937</p> <p>Reforma y ampliación de la factoría de pastas alimenticias Loeser &amp; Richter, Löbau, Sajonia.  Casa Möller; Zermützelsee, Altruppin.  Viviendas unifamiliares, Blessmannstrasse, Bremerhaven.  Vestuarios y piscina, familia Silbermann, Brandenburg - Havel.</p> <p>1938</p> <p>Casa Krüger, Rehwiese 4, Nikolassee, Berlín.  Casa Bonk, Bornim, Postdam, Berlín.  Edificios de viviendas, Humboldtstrasse, Berlín - Reinickendorf. Proyecto.  Casa Just, Schlachtensee, Berlín. Proyecto  Edificio residencial para ocho familias, Yorkstrasse 4, Bremerhaven. Proyecto  Casa Weidhaas, Leipzig - Holzhausen. Proyecto.  Casa Mohrmann, Falkensteinstrasse 10, Lichtenrade, Berlín.  Edificio de viviendas en Kaiserstrasse 70-84, Bremerhaven.  Casa Möhring, Teltow, Berlín. Proyecto.</p>	

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p><i>Conjunto multicolor</i>  <i>Un arabesco</i>  <i>La pequeña conmovedora</i>  <i>El buen contacto</i>  <i>Verde penetrante</i>  <i>La tela amarilla</i>  <i>Serenidad</i>  <i>Cometas para Vervén n° 2</i>  <i>Cubierta para XXe Siècle</i>  <i>Flotando en el aire, n°11</i>  <i>El segmento, n° 612</i>  <i>Una variación, n° 613</i>  <i>Estudio para Hacia el azul</i>  <i>Enganche, n° 614</i>  <i>Los soportes, n° 615</i>  <i>Pequeño punto, n° 616</i>  <i>El entorno blanco, n° 617</i>  <i>Impulso amarillo, n° 618</i>  <i>Alrededor del centro, n° 619</i>  <i>La forma blanca, n° 620</i>  <i>Juego de verticales, n° 621</i>  <i>Dos ganchos, n° 622</i>  <i>En altura, n° 623</i>  <i>Longitudes, n° 624</i>  <i>El conjunto, n° 625</i>  <i>Puntas, n° 626</i>  <i>Cubos, n° 627</i>  <i>Líneas, n° 628</i>  <i>Desarrollo, n° 629</i>  <i>Dos partes, n° 630</i>  <i>Partida, n° 631</i>  <i>Ascenso de rejillas, n° 632</i>  <i>Horizontales, n° 633</i>  <i>Rotación</i>  <i>Estudio para Verde y Rojo</i>  <i>Composición X</i>  <i>Hacia el azul</i>  <i>Conjunto caliente</i>  <i>El cuadrado rojo</i>  <i>Complejidad simple</i>  <i>Impulso</i>  <i>El círculo rojo</i>  <i>Hacia lo alto</i>  <i>Circuito</i>  <i>Unanimidad</i>  <i>Una figura entre otras</i>  <i>Vecindad</i>  <i>Alegria</i>  <i>Sobrecargado</i>  <i>Estudio para El conjunto, n° 634</i>  <i>S/T, Composición de formas, n° 635</i>    <i>S/T, n° 636</i></p>	<p>1939</p> <p>1940</p>	<p>Casa Endell, Kleinen Wannsee 30b, Berlín.</p> <p>Proyecto Bautzen, viviendas para tres solares, Sajonia.  Proyecto de dos viviendas en terraza, tipo Neue Heimat, Sajonia.  Proyecto de distintos tipos de viviendas aisladas para Neue Heimat, Sajonia.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>S/T, nº 637</i>		Proyecto de viviendas en Schützenhausweg, Löbau, Sajonia Para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 638</i>		Proyecto de viviendas en Neusalzerstrasse, Löbau, Sajonia, para Neu Heimat.
<i>S/T, nº 639</i>		Proyecto de viviendas en Lessingstrasse, Löbau, Sajonia, para Neu Heimat.
<i>S/T, nº 640</i>		Proyecto de viviendas en Ottendorf - Okrilla, Dresde, para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 641</i>		Proyecto de viviendas en Reichenbach, Vogtland, para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 642</i>		Proyecto de viviendas en Leipzig - Liebertwolkwitz, Sajonia, para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 643</i>		Proyecto de viviendas con piscina, Neugersdorf, Sajonia, para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 644</i>		Proyecto de ordenación para Hermsdorf, Dresde, para Neue Heimat.
<i>Dos partes, nº 645</i>		Proyecto de ordenación de viviendas en Oberoderwitz, Sajonia, para Neue Heimat.
<i>S/T, nº 646</i>		Proyecto de ordenación de viviendas, Löbau, Sajonia.
<i>S/T, nº 647</i>		
<i>S/T, Composición sobre fondo negro, nº 648</i>		
<i>S/T, nº 649</i>		
<i>S/T, nº 650</i>		
Estudio para <i>Moderación nº 651</i>		
<i>S/T, nº 652</i>		
<i>S/T, nº 653</i>		
<i>S/T, nº 654</i>		
<i>S/T, nº 655</i>		
<i>S/T, nº 656</i>		
<i>S/T, nº 657</i>		
<i>S/T, nº 658</i>		
<i>S/T, nº 659</i>		
<i>S/T, nº 660</i>		
<i>S/T, nº 661</i>		
<i>S/T, nº 662</i>		
<i>S/T, nº 663</i>		
<i>S/T, nº 664</i>		
<i>S/T, nº 665</i>		
<i>S/T, nº 666</i>		
<i>Movimiento puntiagudo, nº 667</i>		
<i>S/T, nº 668</i>		
<i>S/T, nº 669</i>		
<i>S/T, nº 670</i>		
<i>S/T, nº 671</i>		
<i>S/T, nº 672</i>		
<i>S/T, nº 673</i>		
<i>S/T, nº 674</i>		
<i>S/T, nº 675</i>		
<i>S/T, nº 676</i>		
<i>S/T, nº 677</i>		
<i>S/T, gouache sobre rojo oscuro nº 678</i>		
<i>S/T, nº 679</i>		
<i>S/T, nº 680</i>		
<i>S/T, Rosa y azul, nº 681</i>		
<i>S/T, Gris sobre crema oscuro, nº 682</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>S/T, Gris y negro, n° 683</i>		
<i>S/T, Moderación, n° 684</i>		
<i>S/T, n° 685</i>		
<i>S/T, n° 686</i>		
<i>S/T, n° 687</i>		
<i>S/T, Gris con negro, n° 688</i>		
<i>S/T, n° 689</i>		
<i>S/T, n° 690</i>		
<i>S/T, n° 691</i>		
<i>S/T, n° 692</i>		
<i>S/T, n° 693</i>		
<i>Varias partes</i>		
<i>Cielo azul</i>		
<i>El conjunto</i>		
Boceto para <i>Pequeños acentos</i>		
<i>Verde y rojo</i>		
<i>Pequeños acentos</i>		
<i>Construcción ligera</i>		
Boceto para <i>Alrededor del círculo</i>		
<i>Y además</i>		
<i>Alrededor del círculo</i>		
<i>Moderación</i>		
<i>Das líneas</i>		
<i>S/T, n° 694</i>	1941	Casa Biskupski, Zermützelsee, Altruppín, Brandenburg. Proyecto.
<i>S/T, n° 695</i>		Plantas para galería comercial.
<i>S/T, n° 696</i>		Desarrollo de viviendas en Leipzig-Mockau, Sajonia, para Neue Heimat. Proyecto.
<i>S/T, n° 697</i>		Desarrollo de viviendas en Rodaberg, Dresde, Sajonia, para Neue Heimat. Proyecto.
<i>S/T, n° 698</i>		Desarrollo de viviendas en Tharandt, Sajonia, para Neue Heimat. Proyecto.
<i>S/T, Sobre azul claro, n° 699</i>		Tipos de viviendas para bloques residenciales colectivos. Proyecto.
<i>S/T, n° 700</i>		
<i>S/T, Composición sobre fondo gris, n° 701</i>		
<i>S/T, Gris sobre gris, n° 702</i>		
<i>S/T, n° 703</i>		
<i>S/T, n° 704</i>		
<i>S/T, n° 705</i>		
<i>S/T, n° 706</i>		
<i>S/T, Composición sobre gris, n° 707</i>		
<i>S/T, n° 708</i>		
<i>S/T, n° 709</i>		
<i>S/T, n° 710</i>		
<i>S/T, n° 711</i>		
<i>S/T, n° 712</i>		
<i>S/T, n° 713</i>		
<i>S/T, Composición con fondo gris, n° 714</i>		
<i>S/T, n° 715</i>		
<i>S/T, n° 716</i>		
<i>S/T, n° 717</i>		
<i>S/T, n° 718</i>		
<i>S/T, n° 719</i>		
<i>S/T, n° 720</i>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<p>Estudio para <i>Contrastes reducidos</i>, nº 721  <i>S/T, Gris sobre gris claro</i>, nº 722  <i>S/T, Azul gris claro</i>, nº 723  <i>S/T</i>, nº 724  <i>Descenso</i>, nº 725  <i>S/T</i>, nº 726  <i>S/T</i>, nº 727  <i>S/T</i>, nº 728  <i>Dos negros</i>  <i>Contrastes reducidos</i>  <i>Frescura</i>  <i>Acciones variadas</i>  <i>El cuadrado fijo</i>  <i>Variación moderada</i>  <i>La red</i></p>	1942	<p>Reforma de taller Müller-Oerlinghausen, Berlín - Charlottenburg. Proyecto  Estudio de servicios comunales y lavanderías centralizadas, con Max Lender, Deutschen Akademie für Wohnungswesen. Casa Weigand, Borgsdorf, cerca de Berlín.</p>
<p><i>En Equilibrio</i>  <i>Delicada tensión</i>  <i>Apoyo</i>  <i>Tres óvalos</i>  <i>Acuerdo recíproco</i>  <i>Acento circular</i>  <i>Transparente</i>  <i>Una figura flotante</i>  <i>Acentos verticales</i>  <i>Tres estrellas</i>  <i>En el centro</i>  <i>Tres entre dos</i>  <i>Tema alegre</i>  <i>Comunidad</i>  <i>Uniones</i>  <i>Una fiesta íntima</i>  <i>Tres figuras abigarradas</i>  Boceto para tejido</p>	1943	<p>Casa Müller-Oerlinghausen, Kreßbronn Badensee, Lago Constanza. Reforma.  Casa Möller, Zermützelsee, Altruppin, Brandenburg.  Laboratorio para el Dr. Wenzel, Berlín - Charlottenburg. Proyecto.</p>
<p><i>Centro oscuro</i>  <i>Ascensión ligera</i>  <i>Impulso marrón</i>  <i>La flecha</i>  <i>El punto rojo</i>  <i>Dos rayos</i>  <i>Un conglomerado</i>  <i>Simplicidad</i>  <i>Figura blanca</i>  <i>En Abanico</i>  <i>División - unidad</i>  <i>Alrededor de la línea</i>  <i>El zigzag</i>  <i>Acorde</i>  <i>Siete</i>  <i>Círculo y cuadrado</i>  <i>Florecimiento</i>  <i>Fragmentos</i></p>		

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
<i>Tres columnas</i>		
<i>Crepúsculo</i>		
<i>Tinieblas</i>		
<i>Acanto rojo</i>		
<i>4x5=20</i>		
<i>Hilos finos</i>		
<i>Tres rayos</i>		
<i>4 figuras sobre 3 cuadrados</i>		
<i>Inquietud</i>		
<i>S/T, nº 729</i>	1944	Casa Rittmeister. Proyecto.
<i>S/T, Última acuarela, nº 730</i>		Behelfsheim, alojamientos temporales, Berlín. Proyecto.
<i>Aislamiento</i>		
<i>Representación de equilibrio blanco</i>		
<i>Banda de cuadrados</i>		
<i>Cinco partes</i>		
<i>El pequeño círculo rojo</i>		
<i>Blanco revoloteando</i>		
<i>Tres franjas negras</i>		
<i>El lazo verde</i>		
<i>Impulso moderado</i>		
<i>Cuadro inacabado</i>		
<i>Cuadro inacabado</i>		
	1945	Monumento conmemorativo para el Ejército Rojo, Berlín-Treptow. Proyecto.
	1946	Plan Berlín - Primer informe (con el Grupo Planungslollektiv), Berlín.
		Casa en plástico "Tipo Alemania". Exposición "Plan Berlín" (con Karl Böttcher)
		Proyecto del Pabellón de Exposiciones en la Estación de Friedrichstrasse, Berlín-Mitte.
		Colonia residencial Rüdersdorf, cerca de Berlín. Proyecto.
	1947	Planeamiento para viviendas rurales, Niederbarnim. Estudios.
		Planos para asentamientos rurales en el área de Berlín. Proyecto
		Planos de viviendas y polígono residencial. Proyecto.
		Casa Esser, Berlín-Frohnau. Proyecto.
	1948	Casa Wilhelm, Berlín - Kladow. Proyecto.
		"Casa América", Hafenstrasse 75, Bremerhaven.
		Pabellón de exposiciones Gerd Rosen, Hannover. Proyecto.
	1949	Fábrica de celulosa, Rothensee, Magdeburg. Proyecto.
		Célula residencial Friedrichshain, Berlín. Proyecto.
		Liederhalle de Stuttgart. Concurso.
		Taller para el Instituto de la Construcción. Hannoversche Strasse 30, Berlín.
		Bloque de apartamentos para viviendas Tipo S. Concurso, Programa vivienda 1950.
		Residencia de estudiantes de la Escuela Richter. Babelsberg, Potsdam.
	1950	Teatro de la Ópera, Leipzig. Concurso.
		Casa Schminke, Celle. Proyecto.
		Centro para la Siemensstadt. Berlín-Spandau. Proyecto.
		Torre de apartamentos, Siemensstadt, Berlín - Spandau. Proyecto.
		Urbanización Marx - Engels - Platz, Berlín Central. Proyecto.
	1951	Edificio de viviendas y locales "Olivia" Kurfürstendamm 182 Berlín - Charlottenburg. Proyecto.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
		<p>Escuela Primaria, Darmstadt. Proyecto.</p> <p>Biblioteca Memorial America, Blücherplatz, Berlín - Kreuzberg. Concurso.</p> <p>Propuesta urbanística para la reconstrucción de Bremerhaven. Proyecto.</p> <p>Edificios ECA, Bremen. Concurso.</p>
	1952	<p>Edificio Heinrich Mendelsohn, Lietzensee, Berlín - Charlottenburg. Concurso.</p> <p>Teatro de la Ciudad, Kassel. Concurso.</p> <p>Residencia de ancianos. Berlín - Tiergarten. Concurso.</p> <p>Nuevo Planeamiento de la isla de Helgoland. Concurso.</p> <p>Edificios de viviendas en Lehrter Strasse, Berlín - Tiergarten. Proyecto.</p>
	1953	<p>Estudio de aparcamientos para Berlín centro. Informe.</p> <p>Teatro de la ciudad, Kassel. Proyecto de ejecución.</p> <p>Proyecto reconstrucción de la isla Heligoland, viviendas experimentales.</p> <p>Teatro Nacional, Mannheim. Concurso.</p> <p>Asesoría municipal en urbanismo y edificación. Marl, Westfalia.</p> <p>Proyecto para residencia de ancianos, Berlín - Steglitz, Despacho para H.H. Stuckenschmidt. Berlín,</p>
	1954	<p>Teatro, Gelsenkirchen. Concurso</p> <p>Edificios de viviendas, "Romeo y Julieta", Stuttgart - Zuffenhausen.</p> <p>Escuela elemental de la Fundación der Friedrich - Ebert. Bergeunstadt. Concurso.</p> <p>Edificio de oficinas para aseguradora Hannover. Concurso</p> <p>Viviendas, Goebelplatz y Heilmannring, Charlottenburg Norte, Berlín.</p> <p>Escuela municipal superior para chicos y chicas, Marl, Westfalia. Concurso.</p>
	1955	<p>Galería Bremer (Café y galería), Berlín - Wilmersdorf.</p> <p>Gran Mercado, Hamburg - Hammerbroock. Concurso.</p> <p>Restaurante en el Hansaviertel, Berlín - Tiergarten. Proyecto.</p> <p>Casa Stroeher, Darmstadt. Proyecto.</p> <p>Ampliación del Bloque de viviendas de Otto Bartning. Goebelstrasse 1-9, Siemensstadt, Berlín.</p> <p>Planeamiento para Bremen, ampliación. Concurso.</p> <p>Proyecto de ordenación del Hansaviertel, Berlín - Tiergarten.</p> <p>Vivienda unifamiliar, Hansaviertel, Berlín-Tiergarten. Proyecto.</p>
	1956	<p>Escuela - Instituto Geschwister Scholl, Lünen, Westfalia.</p> <p>Proyecto ampliación de la fábrica de medias Pluquet &amp; Co y vivienda, Oberhöhnstadt, Taunus.</p> <p>Edificio de administración de Wella, Darmstadt, Concurso.</p> <p>Residencia para sordos, Stuttgart - Botnang. Proyecto con Wilhelm Frank.</p> <p>Convento de monjas, Essen. Concurso.</p>
	1957	<p>Sala de conciertos para la Filarmónica de Berlín, Bundesallee 1, Berlín - Wilmersdorf. Concurso.</p> <p>Centro escolar en Holterhöfchen, Hilden, Westfalia. Concurso</p> <p>Centro Cívico, Bremen, Bürgerweide. Concurso</p> <p>Centro Comercial. Ordenación y proyectos de edificación, Goebelplatz, Charlottenburg - Norte. Berlín</p> <p>Ayuntamiento, Marl, Westfalia. Concurso.</p>

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
	1958	Sala de Conciertos para la Filarmónica de Berlín, Kemperplatz, Berlín - Tiergarten. Plan para el Centro Histórico de Spandau, Berlín Casa von Rothernburg. Dahlem, Berlín - Dahlem. Proyecto. Caja de Ahorros Municipal, Stuttgart. Reforma y ampliación. Berlín - Hauptstadt. Concurso, con Wils Ebert. Bloque residencial Vosskuhle, Dortmund. Proyecto.
	1959	Sala de Conciertos, Saarbrücken. Concurso. Informe de Planeamiento para Reeperbahn - Millerntor, Hamburg. Concurso. Edificio de viviendas "Salute", Stuttgart - Fasanenhof.
	1960	Casa Köpke, Im Dol 10, Berlín - Dahlem. Escuela elemental y superior, Marl - Drewer, Westfalia. Colonia de artistas Breitenbachplatz, Berlín - Schmargendorf. Proyecto. Reforma de locales comerciales en Jungfernhaideweg, Siemensstadt, Berlín - Spandau.
	1961	Kiosko para cervecería, Berlín - Letterhausweg. Proyecto. Escuela Superior de Ciencias Sociales, Linz, Austria. Concurso.
	1962	Residencia de estudiantes, Stuttgart. Proyecto. Conjunto residencial Leer Wasen, Böblingen. Oficinas editorial DuMont Schauberg. Colonia. Proyecto. Plan de Ordenación de Mehringplatz, Berlín - Kreuzberg. Concurso. Facultad de Arquitectura de la Universidad Técnica de Berlín. Berlín - Charlottenburg. Bloque residencial, Ulm. Proyecto.
	1963	Edificio de oficinas en Heusteigstrasse 15 b. Stuttgart Ordenación del entorno Dom - Römerberg. Frankfurt - Maine. Concurso. Sala de Conciertos Municipal, Pforzheim. Concurso Viviendas "Rauher Kapf", Böblingen. Tumba para Oskar Moll, Berlín - Zehlendorf. Tumba Mehlis.
	1964	Oficinas de la sede de Neven - DuMont, Colonia. Proyecto. Teatro, Zurich. Concurso. Edificio de oficinas BP, Hamburgo. Concurso. Biblioteca Estatal del Instituto Cultural Prusiano, Berlín - Tiergarten. Concurso Club de arte y residencia de invitados, Berlín - Tiergarten. Proyecto Garaje y locales comerciales en Stuttgart- Zuffenhausen - Rot. Embajada de la República Federal de Alemania, Brasilia. Casas unifamiliares en Hang, Stuttgart - Gerlingen. Proyecto.
	1965	Teatro de la Ciudad, Wolfsburg. Concurso. Casa Tormann, Bad Homburg vor der Höhe, Frankfurt. Casa Pluquet, Krefeld. Anteproyecto. Asesoría para Proyectos para Universum Treubau. Stuttgart. Informe.
	1966	Vivienda y garaje subterráneo, Stuttgart - Degerloch. Proyecto. Capilla de San Juan de la Comunidad Cristiana, Glockengarten, Bochum. Iglesia de la Transfiguración de Cristo, Viktoria - Luise-Platz, Berlín - Schöneberg. Proyecto. Biblioteca Estatal del Instituto Cultural Prusiano, Berlín - Tiergarten. Proyecto.

WASSILY KANDINSKY	Año	HANS SCHAROUN
		<p>Iglesia evangélica, casa parroquial y centro social, Wolfsburg - Ranbenberg. Proyecto.</p> <p>Guardería de la parroquia de San Esteban, Wolfsburg - Detmerode. Proyecto.</p> <p>Proyecto torres de viviendas Zabel - Krüger-Damm, Berlin - Reinickendorf</p> <p>Torre de viviendas "Orplid", Genkerstrasse 35, Böblingen Steidach, Stuttgart</p> <p>Teatro de la Ciudad. Wolfsburg.</p> <p>Colonia de viviendas, Stuttgart - Zuffenhausen. Anteproyecto</p> <p>1967 Edificio de la AOK, Mehringplatz, Berlín - Kreuzberg</p> <p>1968 Sala de Música de Cámara. Bocetos. Berlín - Tiergarten.</p> <p>1969 Museo Alemán de la Marina, Bremerhaven.</p> <p>Instituto Estatal de Patrimonio Prusiano para la Musica y Museo de Instrumentos musicales, Berlín-Tiergarten.</p> <p>1970 Proyecto viviendas en Hasenbergsteige, Stuttgart.</p>





