

BAUHAUS

100

REFLEXIONES DESDE MÉXICO

COORDINADORES :

David Navarrete Escobedo
Mauricio Velasco Ávalos

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

BAUHAUS 100
REFLEXIONES DESDE MÉXICO

DAVID NAVARRETE ESCOBEDO
MAURICIO VELASCO ÁVALOS
COORDINADORES

BAUHAUS 100

REFLEXIONES DESDE MÉXICO

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

Bauhaus 100. Reflexiones desde México

Primera edición: 2022

D.R. © Universidad de Guanajuato

Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto.

ISBN: 978-607-441-960-3

Esta obra se sometió a dictaminación y obtuvo el aval académico del Comité Editorial del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato en sistema doble ciego.

Diseño editorial de portadas: Paulina Gallardo Frausto.

Todos los derechos reservados se prohíbe la reproducción total o parcial de la obra en cualquier modalidad sin consentimiento de los autores y de los poseedores de los derechos de autor.

HECHO EN MÉXICO / MADE IN MEXICO

Este libro es producto de investigadores mexicanos de la Universidad de Guanajuato que forman parte de la Red de Investigación Científica y Técnica: Proyecto I+D+I "El paisaje que habla. Marco teórico y referencias culturales interdisciplinarias. México, Portugal y España como escenarios (PH-MPE)". Con la identificación: I+D+i. PID2020- 120553GB-I00. Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación. España. Ministerio de la Ciencia e innovación del Gobierno de España.

ÍNDICE

PRÓLOGO	
David Navarrete Escobedo	7
Mauricio Velasco Ávalos	
CAPÍTULO 1	13
La Bauhaus y la concepción del arte total	
Sara Julsrud López	
CAPÍTULO 2	29
Bauhaus en clave vitruviana	
Marina de la Torre	
CAPÍTULO 3:	49
El diseño interior como elemento integrador	
de la arquitectura, artes y oficios de la Bauhaus	
Paola Ayesha Corral Avitia	
CAPÍTULO 4	71
Arquitectura moderna para todos	
en la vivienda autoproducida	
Mauricio Velásco Ávalos	

CAPÍTULO 5	93
Trazos de la Bauhaus en la Arquitectura y el diseño mexicanos	
David Navarrete Escobedo	
CAPÍTULO 6	117
La influencia de la Bauhaus en el autogobierno-UNAM, génesis disciplinar de la producción social del hábitat.	
Norma Mejía Morales	
CAPÍTULO 7	139
Interiorismo Mexicano Influencia de la Bauhaus	
Alma Pineda Almanza	

PRÓLOGO

En el año de 2019 se cumplió un siglo desde que uno de los modelos pedagógicos más influyentes en la enseñanza de la arquitectura, el diseño industrial, el diseño gráfico, la pintura, la escultura, la fotografía y el teatro, se instaurara en un plantel educativo de la ciudad alemana de Weimar bajo el nombre de Bauhaus. La impronta de dicha institución se hizo sentir en todo el mundo y particularmente en Estados Unidos y en América Latina. En esta última marcó la formación de los estilos arquitectónicos dominantes en el siglo XX y también los modelos y contenidos de enseñanza de la arquitectura y de las artes en general. En México se ha reconocido la influencia que tuvo en los grandes arquitectos, pintores, muralistas y escultores del siglo XX. Repensar los trazos de la Bauhaus en México a más de un siglo de su creación es el objetivo principal de este proyecto editorial.

En noviembre de 2019 en la universidad de Guanajuato y particularmente en la DAAD, un grupo de profesores se reunió para dialogar sobre la relevancia de la Bauhaus no solo en diferentes ámbitos artísticos y de diseño sino también en diferentes geografías y particularmente la mexicana. El encuentro fue sumamente interesante y enriquecedor donde cada investigador aportó un punto de vista fresco y complementario a la herencia *bauhausiana*. De ese evento surgió un proyecto editorial que buscó retomar los dos ejes

de discusión del evento mencionado a saber, Bauhaus: propuesta y consecuencia; y Bauhaus: diseño, arte, trabajo.

En ese contexto aparecen las cinco contribuciones de este libro que tienen como cualidad ofrecer desde aspectos específicos de la arquitectura, el diseño de interiores y el arte una visión de la evolución del legado de la Bauhaus.

En 2022 tratamos de responder a la pregunta ¿Por qué es importante la Bauhaus? A lo largo de los capítulos vamos encontrando respuestas. Las coincidencias entre los autores apuntan a los siguientes aspectos. En primer lugar, la Bauhaus avanzó el futuro de la sociedad, que estaría marcado por un mayor vínculo con la tecnología y las máquinas e hizo de ese hecho un elemento estructurante de la actividad de los profesionales del diseño en sus diferentes escalas. En segundo lugar, la Bauhaus fue el proyecto más contundente para llevar el “buen diseño” a la producción en masa, entendiendo que ese buen diseño era parte del adoctrinamiento social al que estaba llamado el artista. En tercer lugar, reunió en su escuela a los artistas y pensadores más distinguidos y talentosos de su tiempo, algo que ninguna otra escuela de Arte o Arquitectura ha logrado equiparar. En cuarto lugar, la Bauhaus fue el primer y más importante rompimiento de la jerarquía que separaba las artes aplicadas y las bellas artes. En quinto lugar, ninguna otra escuela influyó tanto en la construcción y desarrollo del estilo estético moderno que perdura hasta nuestros días. Por último, ninguna otra escuela ha tenido tanta aceptación, difusión y adaptación en todo el mundo y particularmente en Estados Unidos de Norteamérica y en Latinoamérica.

Las preguntas que se planteó la Bauhaus y que siguen vigentes son ¿Cómo podemos formar al artista para determinar su papel en una sociedad del conocimiento y cada vez más expuesta a la tecnología? ¿Cuál es el rol de las escuelas de arquitectura, arte y diseño en la sociedad actual? El resultado de las reflexiones de los diversos

autores responde a las preguntas esencialmente a partir del análisis histórico de las escuelas de arquitectura, diseño y en ocasiones de diseño industrial y arte. Cada autor interesado por la docencia, la investigación y la divulgación del conocimiento buscamos aportar respuestas a la herencia de la Bauhaus desde nuestras trincheras, disciplinas y geografías.

Dr. David Navarrete Escobedo

Dr. Mauricio Velasco Ávalos

Mayo de 2022

LA BAUHAUS Y LA CONCEPCIÓN DEL ARTE TOTAL.

Dra. Sara Julsrud López

RESUMEN

Al fusionarse la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia¹ con Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia² (Thöner, 2013. p.17) en 1919 surge en Alemania, siendo más específicos en Weimar, la escuela de Arquitectura y Artes Decorativas Bauhaus³ escuela que significa un movimiento artístico que cimenta las bases del diseño gráfico e industrial e intenta mezclar los nuevos medios con el arte, “la máquina ya no se considera una amenaza para el arte sino una colaboradora” (Ruhrberg, Manfred, Schneckenburger, Fricke, Honnef. 2013. p.177), y así mismo propone la unión de diversas disciplinas en la búsqueda de un arte total.

Palabras clave: Arte total, Bauhaus, Arte por el arte.

1 El nombre de la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia en alemán es: *Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst.*

2 El nombre de la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia en alemán: *Grossherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule.*

3 *La Staatliche Bauhaus.*

La concepción del arte total la comparten aquellos movimientos contemporáneos a la Bauhaus que se gestaron en los primeros veinte años del siglo XX, movimientos como el Futurismo, dadaísmo, del constructivismo y De Stijl y es a través de la convivencia y convergencia de varios representantes de cada uno de esos movimientos que la Bauhaus adopta la idea de la realización de “un arte total” es decir, un arte que contemplara la integración de varias disciplinas en una misma obra, concepto por cierto que se le atribuye al compositor de ópera Richard Wagner quien lo acuñó unos 50 años antes a la Bauhaus, para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales, aunque su afán era para todas las artes posibles (González. 2011. P.35).

EL ARTE EN LA BAUHAUS

EL OFICIO ARTESANAL COMO EL MEDIO PARA LA CREACIÓN ARTE TOTAL.

La idea de generar arte a través del conjunto de varias disciplinas se vuelve fundamental dentro de las vanguardias que surgen después de la revolución industrial, que buscan nuevos lenguajes que se relacionen con la modernidad; para la Bauhaus “no habría más arte por el arte; el arte debía de ser una actividad responsable” pero sobre todo funcional. (Ruhrberg, Manfred, Schneckenburger, Fricke, Honnef. 2013. p.177)

Walter Gropius arquitecto quien fuera fundador y primer director de la escuela⁴ en la primera conferencia que dictó a sus estudiantes fantaseó sobre la gran obra de arte total, sobre esta catedral del futuro (Sanz, García, Pérez, Martínez, Pastor, Molina. 2003, p. 66) y es que la filosofía de la Bauhaus partía del convencimiento de

4 El Arquitecto Walter Gropius, dirigió la escuela Bauhaus de 1919-1928, le seguirían los Arquitectos Hannes Meyer de 1928- 1930 y finalmente Mies Van der Rohe quien dirigió de 1930 al cierre de la escuela en el año de 1932.

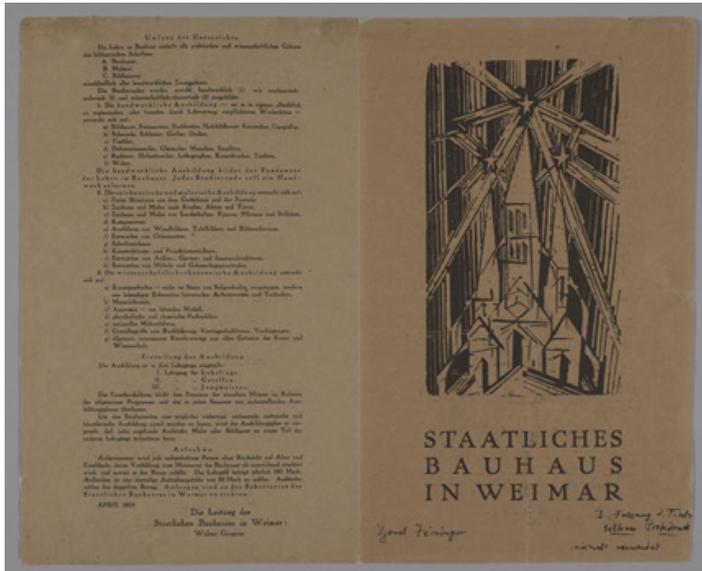
que todas las disciplinas de las artes eran jerárquicamente iguales y dependientes unas de las otras y en su horizontalidad estaban todas sujetas a la arquitectura, es decir la arquitectura como un espacio donde convergen y conviven todas ellas. En el manifiesto fundacional de la escuela por cierto ilustrado por una xilografía del artista americano-alemán Lyonel Feininger “La catedral de la luz” quien se desempeñaría como encargado del taller de grabado en la escuela, Gropius deja claro su postura desde donde abordarán a la creación artística y quien será quien, en la edificación de la obra:

“Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes. Solo entonces su obra quedara de nuevo impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido en el arte de salón” (Gropius, 1919).

Por lo tanto, el oficio artesanal se vuelve el eje central que deberán de aprender los estudiantes debido a que sin él no podrían realizar la obra de arte total, el estudiante iniciaba como aprendiz y conforme iba cursando pasaba a ser oficial y si era lo bastante bueno podría llegar a ser joven maestro (Gompertz. 2013. p. 450); al respecto en el manifiesto Gropius escribe:

“Cuando el joven que siente amor por la actividad artística vuelva a comenzar como antaño su carrera aprendiendo un oficio, el “artista” improductivo no estará condenado a un ejercicio incompleto del arte, pues su pleno desarrollo corresponderá al oficio, en el cual puede sobresalir” (Gropius. 1919).

Figura 1.
Manifiesto Bauhaus de Walter Gropius



Xilografía realizada por Lyonel Feininger “La catedral de la luz”
 1919. Harvard Art Museums collections.

Partiendo de lo anterior aquel individuo que aspirara a realizar la obra de arte total debería de dominar el conjunto de oficios artesanales que se entrelazan y complementan a la arquitectura y que en opinión de Gropius ya no estaban colaborando de la mano, para con ello ser capaz no solo de diseñar la planta arquitectónica sino todo aquello que complementa a la obra es decir herrería, diseño industrial, ebanistería, cantarería, etc.

Bauhaus significa casa de la construcción⁵ (Martínez. 2001. p.108), y tal y como la construcción requiere de diferentes elementos para poder ser edificada así habría que aprender de toda clase de

⁵ El significado se desprende del alemán: *Bau* que significa Construcción y *Haus* que significa Casa.

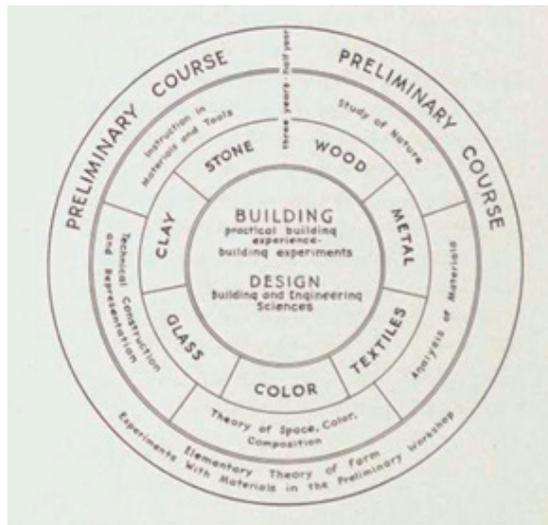
oficios que complementara lo que para Gropius era la obra de arte total, la arquitectura, tal y como se lee en el manifiesto fundacional: “La meta final de toda producción artística es la construcción... Creemos juntos la nueva edificación del futuro que será todo un conjunto: arquitectura, plástica y pintura” (Gropius. 1919)

Como principio para Gropius el arte no podía ser enseñado ni aprendido, eso se lee en el apartado sobre los principios de la Bauhaus dentro del manifiesto en donde escribe, “el arte nace por encima de todo método, no es susceptible de aprendizaje, pero si lo es, en cambio, la artesanía” (Gropius, 1917), es decir lo que si podía ser enseñado es el oficio artesanal, mismo que en manos hábiles podrá generar o no arte; su propuesta educativa partía del principio del funcionamiento de los talleres o gremios de oficios⁶ del periodo medieval, talleres a los cuales se ingresaba a trabajar siendo solo un niño, sabiendo absolutamente nada y con el paso del tiempo, después de haber desempeñado todo tipo de labores dentro del taller, se adquiría, y los destacados superaban, el oficio es decir la técnica del maestro del taller. Así, concibiendo la construcción del aprendizaje a partir de cero, es decir, sin haber sido contaminado con alguna otra idea, Johannes Itten, quien fuera de los primeros profesores de la escuela y encargado de impartir el curso básico o preliminar en la Bauhaus mismo que poseía una duración de seis meses y que comprendía la enseñanza la introducción general a la composición, el color, los materiales y la forma tridimensional, implementó métodos pedagógicos, diferentes a los conocidos en la educación superior con el objetivo de “desenseñar” a los estudiantes de recién ingreso (Lupton, Abbott. 1991) y así volverlos un lienzo en blanco, listos para recibir cual infante el conocimiento, Itten creía en la necesidad de “liberar a la individualidad de sus ataduras y así desvelar las capacidades individuales” (Thöner, 2013. p. 18).

⁶ Talleres de herreros, canteros, carpinteros, pintores, grabadores, escultores, orfebres, etc.

Los métodos de enseñanza de Itten, parten de la idea del kindergarten (jardín de niños) y de su fundador Friedrich Froebel y del “modelo de educación basado en el desenvolvimiento del dominio de conceptos y aptitudes” creado por el pedagogo Henrich Pentolozzi; Froebel observa la importancia de lo lúdico en el desarrollo del infante e implementa la jardinería como método de enseñanza así mismo le otorgó al dibujo un modo especial de conocimiento debido a su convicción de que el dibujo era una forma de escritura paralela a la alfabética “en donde el cuadrado era el fundamento de todas las formas y el dibujo debería de basarse en la división en partes de cuadrados y curvas” (Lupton, Abbott. 1991. p. 5-6).

Figura 2:
Curso preliminar.



Bayer, Herbert. Bauhaus 1919-1928. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society. 1938.

Gracias a la adopción de la propuesta de Froebel en el método de enseñanza de la recién inaugurada Bauhaus, Itten inicia la construcción de lo que fue uno de los principios fundamentales del diseño “la identificación y teorización del lenguaje de la visión” (Lupton, Abbott. 1991. p. 22) partiendo de la síntesis de la forma a través de figuras geométricas.

En 1923 una vez que Itten se había retirado de la Bauhaus por desacuerdos con Gropius, sería Lazlo Moholy-Nagy quien se ocuparía del conjunto de este curso básico contando además con la colaboración de los pintores Paul Klee y Wassily Kandinsky, este último encargado del taller de color así como del taller sobre los elementos básicos de la forma, en donde en 1923 propone partiendo de la propuesta de Itten, como elemento básico de toda composición no solo al cuadrado tal y como lo propuso el pedagogo Froebel sino incluye al círculo, y al triángulo en la ecuación confiriéndoles además una correspondencia de tono (color) a cada forma, resultando, después de una encuesta aplicada a la comunidad de la Bauhaus en que el círculo es azul, el cuadrado es rojo y el triángulo es amarillo.

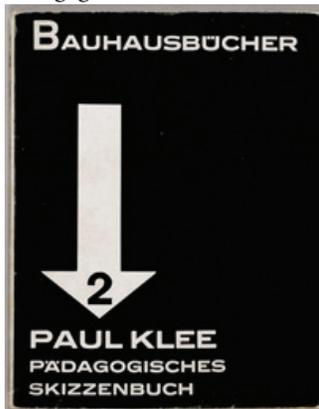
Sobre lo anterior, es decir la gramática de la forma, Paul Klee pintor de origen suizo, quien enseñaba pintura sobre vidrio y tejido, escribió el libro pedagógico de “esbozos” el cual es considerado uno de los libros teóricos y epistemológicos del arte moderno, del mismo modo Kandinsky, que enseñaba dibujo analítico, escribió en 1926, a partir de la clase que impartía desde 1922, el libro sobre composición Punto y línea sobre el plano, en donde analiza los elementos básicos de la composición en un intento de desarrollar una gramática de las formas elementales y sus derivaciones, todo esto a partir de lo propuesto por Itten.

Entre 1919 y 1932 además de Klee y Kandinsky por la escuela Bauhaus pasaron varios artistas de diferentes disciplinas que eran muy importantes en esa época, sobre aquellos profesores que se

ocupaban de las materias del “área de gráfica y pintura” así como de oficios denominados en su programa de estudio como “manual-artesanal (escultores, cantereros, herreros, grabadores, vidrieros, tejedores, etc.) podemos mencionar a Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Lazlo Moholy Nagy, Josef Albers, Gerhard Marcks, por mencionar solo algunos, quienes experimentaron con materiales, objetos y máquinas para generar obras multimediales con resultados diferentes a lo ya hecho hasta ese momento.

Figura 3.

Pädagogisches Skizzenbuch



Paul Klee, Portada del libro de esbozos, 1925.

Figura 4.

Punkt und linie zu fläche



Portada del libro “El punto y la línea sobre el plano” de Wassily Kandinsky. 1926 . Harvard Art Museum’s collections.

Además de los grandes artistas que formaban parte de la planta docente, se contaba con el consejo de administración conocido como el “Círculo de amigos de la Bauhaus”, este círculo fue fundado en 1924 y comprendía un grupo amplio de científicos, artistas plásticos, arquitectos y músicos quienes colaboraban en proyectos y presentaciones artísticas junto a los profesores de la escuela (Sanz, Gar-

cía, Pérez, Martínez, Pastor, Molina. 2003. p.66.) entre aquellos que participaron podemos mencionar a Albert Einstein, y al compositor Schönberg, al violinista Adolf Busch, pero también está la participación de aquellos que clarifican aún más la visión de la búsqueda en la construcción del arte total, de ellos podemos mencionar a artistas visuales pertenecientes al movimiento de Stijl como Piet Mondrian, del suprematismo a Kazimir Malevich, del Dadá a Jean Arp, del expresionismo con Marc Chagall y Oskar Kokoshka quienes sin duda motivaron a redondear aún más la concepción del arte total a través de la colaboración transversal de diversos oficios trabajando por un mismo fin en pos del arte:

“...todos nosotros arquitectos, escultores, pintores, debemos volver al oficio. El arte no es una profesión: no hay ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano... formamos una nueva comunidad de artífices sin la distinción de clases que levanta una barrera orgullosa entre artesanos y artistas. Juntos concebimos y creamos el edificio del futuro, que juntará la arquitectura, la escultura y la pintura en una sola unidad y que se alzará un día hacia el cielo gracias al esfuerzo de millones de trabajadores como símbolo de cristal de una nueva fe”. (Gropius. 1919)

Figura 5:
Presentación en Weimar de la banda de la Bauhaus



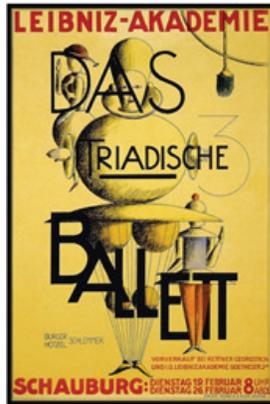
Harvard Art Museums collections

A pesar de que la Bauhaus en sus estatutos excluye a la música y a la literatura, representa un movimiento de vanguardia en donde sus presentaciones van siempre acompañadas de composiciones de diversos músicos algunos que pertenecían al círculo de amigos de la Bauhaus, que colaboraron junto a diseñadores, artistas plásticos y arquitectos, lo anterior debido a que Gropius estaba casado con Alma Mahler quien tenía una estrecha relación con el círculo de compositores vieneses tales como fueron Paul Hindemith, Ernst Toch y Arnold Schönberg (Sanz, García, Pérez, Martínez, Pastor, Molina. 2003. p.72.), inclusive a través de estas colaboraciones multidisciplinarias llegó a estar en 1923 de visita para las actividades de verano el compositor Igor Stravinski, dejando en manifiesto aquello que ha sido siempre abono para todas las revoluciones del pensamiento, la convergencia necesaria de varias mentes brillantes en un espacio y tiempo determinados; tal y como sucediera en el renacimiento en Florencia la convergencia alrededor de Lorenzo de Me-

dici quien era mecenas y un amante del arte, así de 1919 a 1933 en Alemania (Weimar, Dessau y Berlín), por la escuela de Arquitectura y Artes Decorativas Bauhaus desfilaron grandes artistas de la arquitectura, pintura, escultura así como de la música y arte sonoro que abonaron en la transformación del pensamiento y que fueron puntas de lanza para nuevas disciplinas y movimientos artísticos.

Figura 6:

Cartel para presentación del Ballet triádico en Hannover



La presentación no se realizó. Diseñado por Oskar Schlemmer.
1924.

De aquellos artistas que trabajaron dentro del cuerpo docente de la Bauhaus Lazlo Moholy- Nagy quien en 1922 entra a la Bauhaus invitado por Gropius, es para muchos quien más puso en práctica el experimentar con la naturaleza de los materiales y quien más firmemente adoptó la filosofía del arte total ideado por Gropius, debido a que dedicaría el resto de su vida a la búsqueda de esa integración de las diferentes disciplinas de las bellas artes ubicándolo, a diferencia de Wagner que lo encontraba en el arte dramático, en la creación desde todos los medios: pintura, fotografía, diseño publicitario e

industrial, cine, escultura escenografía, arte sonoro, etc. (Chiappe, Domenico y Lucuix. 2010. P.11), interesándose especialmente por los fenómenos lumínicos que estudió en sus fotogramas y películas. Moholy Nagy no solo veía esto desde el arte sino perseguía una obra total que fuera también vida, ya que abogaba por “la síntesis de todos los momentos de la vida —que para él era una obra total —en la que se incluyen todas las cosas y se anule cualquier posible separación” (Rubio. 2010. p.11).

Entre sus creaciones hay espectáculos de luz, objetos murales de cinética giratoria que dependían de efectos de luz y sombra, pero también fue pionero en materia de arte sonoro, por ejemplo, entre 1923 y 1925 Moholy Nagy experimentó con el gramófono (Sanz, García, Pérez, Martínez A, Pastor, Molina. 2003, p.78), para ser específicos con los surcos de los discos para gramófono en un intento de generar nuevos sonidos, Moholy Nagy proponía la intervención directa sobre discos vírgenes para gramófono a través de signos gráficos, siendo sin ser músico, pionero en este tipo de intervenciones.

Figura 7:

Retrato de Lazlo Moholy-Nagy



Fuente: Harvard Art Museums collections

A partir de Moholy Nagy se abre el camino para la experimentación sobre soportes fonográficos por los siguientes 50 años. Sin embargo, en la Bauhaus a partir de esa experimentación se influenciaría, a músicos compositores como Paul Hindemith y Ernst Toch quienes para finales de los años veinte hicieron uso del proceso mecánico del fonógrafo y del gramófono, al experimentar para la creación de música concreta sin obtener resultados que fueran satisfactorios para los mismos compositores, Hindemith después de haberlo hecho, declaró lo siguiente:

“Las tentativas de grabar manualmente eventos musicales sobre los discos de gramófono o fonógrafo han sido infructuosas hasta ahora. En el momento actual hemos llegado a descubrir relaciones muy simples como ciertas vocales precisas en conjunción con alturas de sonidos precisos, pero no hemos podido ir más lejos y producir obras musicales, aún simples. Yo pienso que jamás será posible llegar con ese modo de inscripción a alguna utilidad por la práctica musical” (Bejarano. 2007. P.24).

Aun declarando lo anterior, Toch y Hindemith, en junio de 1930, introducen a la escena musical lo que Toch definiera como “*grammophonmusik*”, un nuevo tipo de composición basado en el intento de crear una nueva pieza a partir de la intervención directa de discos grabados para gramófono, esto sucedió durante el concierto titulado “*obras originales de discos para gramófono*”⁷ presentado en Berlín. (Sarmiento. 2009, p. 18)

⁷ El título en alemán es: *Originalwerke für schallplatte*.

CONCLUSIONES

La Bauhaus después de haber estado primeramente en Weimar (1919-1925), luego en Dessau (1925-1932) y finalmente por causa del partido nacionalista en Berlín (1932- 1933) cierra sus puertas por instrucciones de Hermann Goering debido a que se había convertido en una institución incómoda para el partido Nazi considerándola “un invernadero de bolchevismo cultural” (Ruhrberg Karl, Manfred, Schneckenburger, Fricke Christiane, Honnef Klaus. 2013. p.178), dando fin a lo que sin duda fue un semillero para una nueva visión no solo de la arquitectura sino del arte en general, sin embargo, a 100 años de haber sido fundada es posible concluir que el propósito de cambiar la forma en la que se percibe y se crea una obra a través de la conjunción multidisciplinar fue completamente exitoso por parte de Gropius y compañía, ya que en la búsqueda del arte total el movimiento tuvo tal eco, que se puede considerar un parteaguas en la historia y eso lo podemos observar no solo en el antes y el durante de la escuela Bauhaus, sino sobre todo en el después y eso en parte a la influencia en materia de concepción y creación artística misma que heredaron al mundo la cual a un siglo de haber sido concebida, continúa siendo vigente significando un excelente ejemplo de colaboración inter, trans y multi disciplinar.

BIBLIOGRAFÍA

- BAYER, Herbert (1938). *Bauhaus 1919-1928*. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society. ed. 2017. The Museum MoMA of Modern Art. ISBN: 0870702408
- BEJARANO CALVO, C (2007). *Música concreta: tiempo destrozado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. ISBN: 978-958-701-887-5
- CHIAPPE, Domenico y LUCUIX Luisa (Coord) (2010). *El arte de la luz. Lazlo Moholy Nagy*. Madrid. Fabrica editorial. ISBN: 978-84-92841-42-4

- GOMPERTZ Will (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en abrir y cerrar de ojos*. Trad. Federico CORRIENTE BASÚS. Taurus, Santillana. Pensamiento. ISBN: 978-84-306-0309-1
- GONZÁLEZ COMPEÁN, Francisco Javier (2011). TONALIDAD SINESTÉSICA: RELACIONES ENTRE LA TONALIDAD DE LA MÚSICA Y DEL COLOR A TRAVÉS DE UNA PROPUESTA PERSONAL. Universidad Politécnica de Valencia. España. ISBN: 978-84-695-2332-2
- GROPIUS WALTER. *Manifiesto Bauhaus* (1919). 2/02/2022. <https://jmeijide.files.wordpress.com/2013/04/manifiesto-programa-bauhaus.pdf>
- GROPIUS WALTER. *Manifiesto Bauhaus* (1919). 24/02/2022. https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf
- LUPTON ELLEN, J. ABBOTT MILLER (ed) (1991). *El A, B, C de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Ed. G. GilliS.A de C.V. México. ISBN: 968-887-254-7
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia (2001). *Arte y Arquitectura del siglo XX. Vanguardias y utopía social*. España. S.L. Literatura y Ciencia. ISBN: 978-849-558-01-39
- RAFOLS, J.F (1999). *Historia del Arte*. Editorial Optima. Barcelona, España. ISBN: 84-89693-63-3
- RIEDL Pedro Anselmo. Julio GÓMEZ DE LA SERNA (trad.) (1964). *La pinacoteca de los genios núm. 33: Kandinsky*. Editorial Codex S.A. Buenos Aires, Argentina.
- RUHRBERG, Schneckenburger, FRICKE, Honnef (2003). *Arte del Siglo XX: Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Editorial Oceano. México. ISBN: 970-651-767-7
- SANZ FERNANDO, GARCÍA CODOÑER, PÉREZ GARCÍA, MARTÍNEZ ARROLLO, PASTÓR AGUILAR, MOLINA ALARCÓN (2004). *Ruidos y susurros de las vanguardias*. Valencia: UPV. España.
- SARMIENTO, José Antonio (2009). *La música del vinilo*. Artes gráficas Palermo S, L. Madrid. ISBN: 978-84-922224-7-6
- V.V.A.A (2010). *El arte de la Luz: Lazlo Moholy-Nagy*. Fabrica editorial. Madrid. ISBN: 978-84-92841-42-4
- V.V.A.A (2013). *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*. Fundación Juan March. Madrid. ISBN: 978-84-7075-608-5

Índice de imágenes

Figura 1: Manifiesto Bauhaus. 1919. Walter Gropius xilografía realizada por Lyonel Feininger “La catedral de la luz”. En línea: Programa de la escuela Bauhaus. (Lyonel Feininger)(Author: Walter Gropius) , BR56.235,” Harvard Art Museums collections online, 24/02/2022, <https://hvr.d.art/o/223124>

Figura 2: Curso preliminar. Bayer, Herbert. Bauhaus 1919-1928. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society. 1938. ed. 2017. P. 25. The Museum MoMA of Modern Art. ISBN: 0870702408

Figura 3: Paul Klee, Portada del libro de esbozos (Pädagogisches Skizzenbuch), 1925.

En Línea, última consulta: 24/02/2022.

https://monoskop.org/File:Klee_Paul_Paedagogisches_Skizzenbuch.jpg

Figura 4: Portada del libro Punto y línea sobre el plano de Wassily Kandinsky. 1926. Bauhaus Books nº9: punto y línea sobre el plano. Una contribución al análisis de la gráfica. (Herbert Bayer) , BR48.53,” Harvard Art Museums collections online, 24/02/2022 <https://hvr.d.art/o/218036>

Figura 5: “La banda de la Bauhaus, Weimar” En línea: (Louis Held) , 2017.245,” Harvard Art Museums collections online, 24/02/2022, <https://hvr.d.art/o/359830>

Figura 6: Cartel para presentación misma que no se realizó del Ballet triádico. diseñado por Oskar Schlemmer. 1924. 24/02/2022.

https://es.wikipedia.org/wiki/Ballet_tri%C3%A1dico#/media/Archivo:Das_Triadische_Ballett,_Plakat_f%C3%BCr_eine_geplante_Auff%C3%BChrung_1924.jpg

Figura 7: “Copy Print: Lazlo Moholy-Nagy” (Unidentified Artist)(Portrait by László Moholy-Nagy) , BR52.5,” Harvard Art Museums collections online, 24/02/2022 <https://hvr.d.art/o/22523>

UNA BAUHAUS EN CLAVE VITRUVIANA

Marina Inés de la Torre

RESUMEN

Incontables páginas se han escrito en torno a la escuela experimental de la Bauhaus y su extraordinario legado a la modernidad. Después de un siglo de existencia sigue siendo una fuente inagotable de inspiración, cuya notable actualidad obliga desde siempre a regresar la mirada con renovado interés. En tal sentido, el presente ensayo ofrece una interpretación de la evolución histórica de la Bauhaus, a la luz de los reconocidos principios vitruvianos: *firmitas, utilitas y venustas*, los cuales fueron enunciados en el Siglo I a propósito de las leyes que rigen la naturaleza arquitectónica. La dinámica relacional entre los tres ámbitos de conocimiento, ha sido determinante en la producción artística y arquitectónica de la escuela, a partir de la cual se identifican tres períodos productivos claramente distintivos y un inevitable final. ¿Es posible extrapolar la experiencia de la Bauhaus a las condiciones de la sociedad del siglo XXI? ¿qué nuevos retos debería enfrentar una Bauhaus contemporánea? Las respuestas provisionarias a estos interrogantes se formulan en el marco interpretativo propuesto. *Palabras clave: Bauhaus, Vitruvio, Siglo XXI*

ANTECEDENTES

CATEGORÍAS VITRUVIANAS Y SUS RELACIONES

En *Los Diez Libros de Arquitectura*, Capítulo III. De las partes en que se divide la Arquitectura, Vitruvio menciona que los edificios públicos, tales como puertos, plazas, pórticos, baños, teatros, paseos y otros semejantes, deben construirse atendiendo a la firmeza, la comodidad y la gracia.

La *firmeza* se logra al apoyar los edificios en terreno sólido, profundizando las zanjas lo suficiente para llegar a él. También la justa elección de los materiales cuenta para lograr la firmeza del edificio. La *utilidad* refiere a la buena disposición de las partes de tal modo que no haya ningún impedimento para su buen uso. Por último, la gracia refiere a la *hermosura*, al aspecto agradable y de buen gusto de un edificio. En estas breves palabras Vitrubio describe con meridiana claridad los aspectos esenciales que hacen a la naturaleza arquitectónica (figura 1).

Si bien la noción de estos principios ha permanecido en el tiempo, sus respectivos alcances conceptuales han ido variando en conformidad con las condiciones históricas de cada contexto. Con el tiempo las estructuras sociales cambian y, en consecuencia, la tecnología (*firmitas*), las necesidades humanas (*utilitas*) y las nociones de belleza (*venustas*), también se transforman.

Ahora bien, más allá de las realidades fácticas de los tres argumentos, interesa observar las relaciones que se han establecido entre ellos en el devenir histórico de la Bauhaus. Identificar dinámicas relacionales amplía la perspectiva, incorporando la noción de proceso a través del cual interactúan con mayor o menor énfasis los tres términos de la ecuación.

SIGLO XIX: ESCISIÓN ENTRE TECNOLOGÍA Y ARTE

A partir de la revolución industrial, la relación entre el hombre y la naturaleza se transforma radicalmente, en dos sentidos diferentes. Por un lado, la capacidad para ejercer el control sobre ella se manifiesta en los cambios tecnológicos, las nuevas infraestructuras y el intenso desarrollo productivo de la época. Por otro, emerge una nueva conciencia humana, cuyo forjado cultural nace en sintonía con los intereses de una burguesía en ascenso (Frampton, 1998:12).

Estas nuevas categorías de conocimiento comulgan con un pensamiento historicista tan reflexivo que todo lo cuestiona, dando lugar al surgimiento de las disciplinas humanistas de la *Ilustración* (sociología, estética, historia y arqueología modernas).

En este nuevo contexto de cambio y ante la falta de certezas, los arquitectos de la época regresan a las formas del pasado, con el afán de encontrar un estilo arquitectónico que pudiera representar el particular momento histórico. Ello dará lugar a todo tipo de expresiones *historicistas*, recreando los estilos a modo de pretenciosos organismos de un orden en franca decadencia (Frampton, 1998:13).

En el siglo XIX, la relación entre *firmitas* y *venustas* (tecnología y arte) se había escindido, situación que se hacía evidente en el empobrecimiento de la calidad estética de los productos de la época. Los ingenieros construían novedosas estructuras de acero, mientras los arquitectos construían sus edificios a la manera de los estilos del pasado, ante la incapacidad de encontrar una estética que interpretara el potencial expresivo de los nuevos materiales y procesos constructivos de la época.

MATICES EN LA PRODUCCIÓN DE LA BAUHAUS

El gran mérito de la Bauhaus radicó en recuperar la relación que en el siglo XIX se había perdido entre las dos dimensiones vitruvianas: *firmitas* y *venustas*. En sintonía con el espíritu alemán de entregueras, la Bauhaus, en su breve existencia de 14 años (1919/1933), puso en marcha un experimento pedagógico y artístico, cuya producción recuperó con diversos matices la olvidada integridad de la creación artística. *La forma sigue a la función*¹ será la nueva consigna pedagógica de la escuela, de tal suerte que la estética del diseño deja de ser un fin en sí mismo, para convertirse en la consecuencia inexorable de su propia utilidad.

Concepciones pedagógicas del diseño

Figura 1

Triángulo vitruviano, siglo I

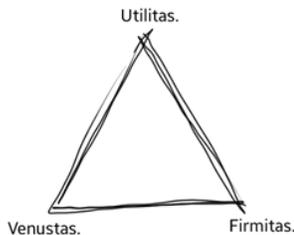


Figura 2

Vorkus, Johannes Itten, 1919



Fuente de la figura 1: http://vladimirbrontis.blogspot.com/2016_06_26_archive.html (figura 1) y <http://intranet.pogmacva.com/es/obras/46801>

1º Y 2º PERÍODOS: ARTE Y CONSTRUCCIÓN

En un primer momento la Bauhaus de Weimar, liderada por Walter

¹ Frase acuñada por Louis Sullivan a fines del siglo XIX

Gropius, se constituyó en una escuela de artes y oficios un tanto romántica, mesiánica, onírica, casi mística. A través de los talleres, el uso de la máquina, promovió procesos subjetivos basados en la búsqueda libre e interior de la propia creatividad, propia de la pedagogía del aprender haciendo. El resultado fue la producción de diseños de piezas únicas. Éste período caracterizado por una firme alianza entre ARTE Y ARTESANÍA, estaría influido por el maestro Johannes Itten, artista, escritor y diseñador suizo que impartiría el *Vorkurs*, curso propedéutico a través del cual los estudiantes eran sometidos a un riguroso proceso de selección, e impulsados a despojarse de las estructuras de formación previamente adquiridas, es decir, a desaprender (figura 2).

Un profundo misticismo impregnaba el pensamiento de Itten influido por teorías orientales, quien se representaba así mismo como un monje de cabeza rapada, dieta vegetariana y largas túnicas, dedicado a largas horas de meditación y búsqueda interior, como fuente de inspiración creadora (figura 3).

Figura 3

Johannes Itten, estudios sobre el color



Fuente: <https://www.dsigno.es/blog/diseño-de-interiores/los-siete-contrastes-del-color-de-johannes-itten>

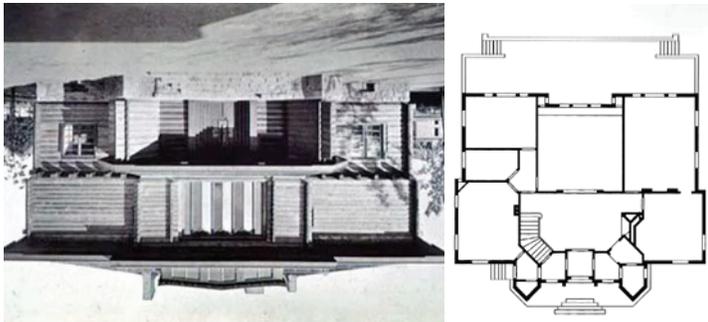
Una suerte de expresionismo espiritual dominaría la estética *bauhausiana* propia de este período.

Para una mejor comprensión del contexto en que surgen estas expresiones artísticas, es importante señalar que el expresionismo se arraigó en Alemania, en un momento en que el arte expresó hasta el paroxismo la angustia humana ante la inminencia de la guerra. Más tarde, durante la guerra y la posguerra, este arte exaltado, pleno de visiones utópicas y proyectos oníricos se extendería a toda Europa. En arquitectura este temple contestatario encuentra su expresión en el uso de las estructuras de hormigón armado, y una vocación de modelar fluidamente toda forma posible. El principio de integración constituye su aportación más importante.

A continuación, se presentan ejemplos de la producción arquitectónica, diseño de muebles e iconografía del período expresionista de la Bauhaus, respectivamente, En ellos puede constatarse con claridad las implicaciones estéticas que en su producción han tenido los argumentos precedentes (figura 4 y 5).

Figura 4

Gropius – Meyer: Sommerfeld Haus (Bauhaus, 1921)





Fuente: <https://moovemag.com/2018/10/marcel-breuer-dise-no-bauhaus/>

Figura 5

Diseño de muebles e Iconografías

M. Breuer y Stözl,

Silla Africana 1922

Símbolo de la Bauhaus 1919



Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-sommerfeld/>

Ahora bien, la industrialización marcaría el segundo periodo de la Bauhaus de Dessau, en la que ARTE E INDUSTRIA integran la nueva síntesis de una escuela de diseño racional, funcional, dedica-

da a la creación de modelos estándares de objetos cotidianos para la fabricación en serie, bajo la consigna funcionalista de *menos es más*². A diferencia del primer período, el segundo estuvo dominado por una estética abstracta que exigía una nueva representación basada en geometrías puras, colores primarios y síntesis conceptual. Lázló Moholy-Nagy y Joseph Albers son los nuevos responsables del curso preliminar, quienes inculcan en sus alumnos una utilización consciente de las máquinas, las cuales no son consideradas un obstáculo para la producción artesanal, sino por el contrario, su mejor aliada. Se trata de formar hombres y mujeres dotados de capacidades creativas y de experiencia práctica que realizaran el trabajo de preparación que necesariamente habría de preceder a la producción en la industria y el artesanado.

Una primera consigna exigía una nueva tipografía de la escuela, que diera cuenta del cambio de registro en la producción (Fernández-Galeano, 2015) (figura 6).

Figura 6

Nuevos símbolos de la Bauhaus, Weimar 1923

Logotipo de la Bauhaus, 1919 | Joost Schmidt. Poster for first Bauhaus Exhibition in Weimar, 1923.



Fuente: <https://proyectoidis.org/bauhaus/>

² Frase acuñada por Louis Van der Rohe a principios del siglo XX.

En esta época la producción arquitectónica geométrica, despojada de ornamento, blanca y purista expresaría las nuevas intenciones de una estética industrial, y se convertiría en las formas idóneas de esta nueva era productiva (figura 7).

Figura 7

La nueva estética

Casa Modelo Haus Am Horn (1923)

Oficina de

W. Gropius, Weimar



Fuentes: <https://stepienybarno.es/blog/2014/05/19/la-%E2%80%9Ccasa-modelo%E2%80%9D-haus-am-horn-1923/> y https://elpais.com/elpais/2019/05/28/ideas/1559057501_460487.html

Si bien la Bauhaus continuó bajo la tutela de Walter Gropius, esta época estuvo marcada por la influencia de los maestros Paul Klee, Kandinsky, Moholy Nagi y Teo Van Doesburg. Este último no impartió clases en la Bauhaus, empero la escuela neoplástica que supo liderar, ejerció una notable influencia en la producción de la escuela.

Fundador del grupo holandés *De Stijl* (El Estilo), Van Doesburg formuló una nueva arquitectura cuya base conceptual tiene su origen en la pintura cubista, pero cuya expresión formal tiende a la abstracción en conformidad con las necesidades prácticas de su mo-

mento histórico. En tal sentido, indagar en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, en particular en el cubismo analítico y en la pintura abstracta no resulta ocioso a fin de proveer base argumental a esta afirmación.

Es importante señalar que el cubismo analítico, de naturaleza figurativa, consiste en representar una figura a partir de su descomposición en una sumatoria de fragmentos bidimensionales. No sólo suprime intencionalmente la tercera dimensión, de tal suerte que ninguna de las partes se encuentra en perspectiva, sino que, introduce la cuarta dimensión del *tiempo*, incorporando en la pintura el principio de simultaneidad (Gombrich, E. H., 2013).

En algunos aspectos *Violín y uvas* de Pablo Picasso (1912), representa un retorno a los principios del arte egipcio, de acuerdo al cual un objeto se representa desde el ángulo desde el cual se advierte su forma característica. La espiral y una clavija están vistas de lado. Los agujeros de la caja están vistos de frente. La curvatura lateral exagerada. Las cuerdas y el arco flotan en el espacio (figura 8).

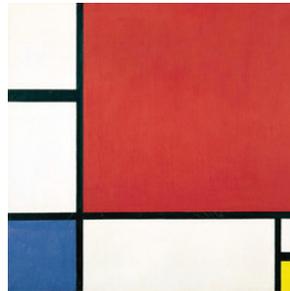
Figura 8

Violín y uvas, Picasso, 1912



Figura 9

Composición, Piet Mondrian, 1922



Fuente: <https://www.amazon.com/-/es/Alonline-Art-foto-gr%C3%A1fico-14-2-dormitorio/dp/B01BQSL292> y <https://hdelartebach.wordpress.com/2017/04/24/composicion-ii-en-rojo-azul-y-amarillo/>

Ahora bien, tanto la pintura *abstracta* como el *cubismo*, han tenido su origen en el expresionismo alemán. Su doctrina propugna que lo importante en el arte es la “expresión” de los sentimientos (de allí su nombre de expresionismo), y no la imitación de la naturaleza. Con este argumento resulta legítimo, suprimir todo lo concerniente al tema, para concentrarse exclusivamente en los efectos del color y la forma. He aquí el origen de la pintura abstracta o también llamada no figurativa.

La obra *Composición con rojo, amarillo y Azul* de Piet Mondrian (1920) se basa en elementos simples: líneas y colores. Esta obra aspiraba a un arte claro y disciplinado, que reflejara las leyes objetivas de la naturaleza (figura 9).

El cubismo, al eliminar la tercera dimensión, rompe con la larga tradición de la perspectiva de punto central, creada por los maestros renacentistas en el siglo XV. Como se sabe, los modos de representación en arquitectura (la perspectiva, la planta, la computación gráfica) no son inocentes y en tal sentido, se puede afirmar que, cada arquitectura lleva la marca de los medios con que ha sido representada. Así como la computación gráfica, deja fuertes huellas en algunas arquitecturas, es más, éstas no podrían concebirse sin este instrumento, la arquitectura desarrollada desde el Renacimiento hasta el Barroco, pasando por toda suerte de manierismos, no constituye la excepción, siendo su común denominador, la arquitectura de bloque.

Ahora bien, retomando la tesis inicial, el *neoplasticismo* de clara inspiración cubista se enfrenta a la paradoja de eliminar la tercera dimensión en arquitectura.

¿Como eliminar el espacio en la arquitectura, cuya naturaleza es esencialmente tridimensional?

Para lograrlo descompone el bloque o volumen en seis planos independientes, susceptibles de ser desplazados, prolongados, des-

pegados en sus aristas, y capaces de exceder los límites del espacio interior. Un nuevo universo de planos de colores representa esta nueva arquitectura, del mismo modo que la representa una pintura de Mondrian. La aportación fundamental del neoplasticismo es el principio de desintegración (Zevi, 1999).

Figura 10

Axonometría en color,
Theo Van Doesburg, 1923

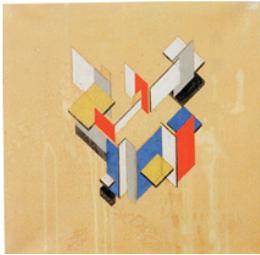


Figura 11

Casa Schroeder, Tomas Rietveld, 1923



Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/doesburg-theo-van> y <https://www.cosasdearquitectos.com/2014/04/arquitectura-la-casa-schroder-de-gerrit-rietveld/>

En la *Axonometría en color de la casa-estudio* de Van Doesburg (1923), los tabiques están enmarcados con el propósito de distinguir materiales, colores y funciones: rectángulos vítreos, paneles revocados de color azul, rojo o amarillo, ventanas de variada forma y anchura. El autor explora íntimamente los elementos primarios de la arquitectura, sus leyes de composición, examina las leyes del color, la relación entre espacio (exterior e interior) y tiempo (figura 10).

La *Casa Schroeder*, de Tomas Rietveld (1923) es un ejemplo de descomposición del prisma en una serie de planos nítidos: techo, plancha vertical en el centro, diafragmas con ventanas, solados y parapetos de los balcones, divisorias interiores desplazables que, al ser retiradas, dejan un dilatado espacio unitario cuyas componentes siguen definidas en los recuadros del pavimento y

del techo. Los planos están coloreados de negro, rojo, amarillo, azul y blanco (figura 11).

La consolidación de la alianza entre las tres dimensiones vitruvianas que marcara este período, se manifestó en su prolífera y exitosa producción, difícilmente superable en los años posteriores de evolución de la escuela.

3º PERÍODO: UTILIDAD Y CONSTRUCCIÓN

Las NECESIDADES DE LA GENTE fueron las consignas de la Bauhaus durante la breve (2 años) aunque productiva dirección del sucesor de Gropius, Hannes Meyer. En este período se renueva parcialmente la nómina de profesores de la escuela, dejando en primer lugar a los cuatro más importantes: Kandisky, Klee, Schlemmer, Feininger, que, entre otros, permanecieron.

En un tono muy alejado de las declaraciones de Gropius, Hannes Meyer consideraba que la relación entre arte e industria formulada por su predecesor, era no sólo insuficiente, sino también superficial.

Utilitas sería la nueva dimensión vitruviana dominante, la cual respondería a un *firmitas* determinado por la racionalidad de los procesos constructivos, minimizando tiempos y recursos, donde *venustas* estaría muy lejos de tener una oportunidad. La arquitectura, según Meyer no debía ser concebida como una actividad artística, anteponiendo el carácter social, científico y de trabajo colaborativo de la disciplina, a la ornamentación. Esta nueva directriz cuestionó al ala artística de la escuela representada por Kandinsky, Klee y Schlemmer, relegando las clases de pintura a una “actividad libre” al margen de la enseñanza regular, alejada de la intención inicial de la Bauhaus de integrar todas las disciplinas en una unidad de arte y técnica.

En este período las discrepancias se acentuaron a partir del radi-

cal proceso de industrialización de la producción caracterizada por la ausencia de intención artística.

Según palabras de Meyer, la nueva casa es una unidad prefabricada y una obra social en la que se concreta el bienestar público (Hereu *et al.*, 1994) (figura12).

Figura 12

Ampliación asentamiento Dessau-Törten, Laubenganghaus, Meyer y estudiantes de la Bauhaus, Dessau, 1929/30



Fuente: <https://www.metalocus.es/es/noticias/hannes-meyer-segundo-director-y-la-vision-social-de-la-bauhaus>

Asimismo, la Bauhaus se politizó en exceso, situación que, sumada a la depresión económica de 1929, generó un gran recelo en las autoridades locales. En oportunidad de que sus estudiantes se involucraran en un paro sindical, Meyer fue obligado a dimitir después de enfrentarse con el alcalde de Dessau.

UN FINAL ANUNCIADO

Por último, Mies Van der Rohe, su tercer y último director, lideró la escuela entre 1930 y 1933. En este período la Bauhaus se convierte en una escuela exclusivamente de ARQUITECTURA orientada particularmente hacia su ENSEÑANZA.

Su último objetivo fue luchar por su sobrevivencia en medio del caos político, social y económico que condujo a la llegada al poder

del nazismo, abandonando por razones financieras, la producción. Después de un obligado cambio de sede de Dessau a una antigua fábrica abandonada en Berlín en 1932, su final llegaría en 1933, el cual sería profetizado, unos meses antes, con un afiche alusivo diseñado por uno de sus propios estudiantes (figuras 13 y 14).

Figura 13

*Sede de la Bauhaus en Berlín-Steglitz,
Fábrica de teléfonos abandonada, 1933*

Figura 14

*Iwao Yamawaky,
Ataque a la Bauhaus,
1932*



Fuente: https://issuu.com/revista-a-pucp/docs/revista_a13-arq-pucp/s/10547223

A diferencia de su predecesor, Mies se congradó con las autoridades locales y desdeologizó la escuela expulsando a los estudiantes identificados con la gestión anterior. Ante la pérdida de subsidios privatizó la educación, aumentó los aportes estudiantiles, a la vez que disminuyó el número de becarios. Esta nueva situación generó malestar entre el estudiantado.

El nuevo programa de arquitectura se diseñó a la manera mesiánica. Los principios de la construcción, la rectitud constructiva y el uso adecuado de la técnica es determinante de una justa expresión estética. La fluidez de los espacios interiores y su relación con el exterior proporcionan una armonía de singular atractivo.

Si bien en este período la producción de la escuela fue muy escasa o inexistente, en términos pedagógicos la Bauhaus mantiene al final de su vida, la relación equilibrada de los principios del orden vitruviano, fuertemente influida, en este caso, por la estética rigurosa de su director.

BAUHAUS EN CLAVE CONTEMPORÁNEA: ARTE Y CIVILIZACIÓN

Si recuperar los vínculos entre los órdenes vitruvianos fue el gran acierto de la Bauhaus, mantenerlos a partir de entonces, se convertiría en el nuevo desafío.

Como consecuencia de su cierre forzado por la llegada del nazismo, las ideas de la Bauhaus tuvieron paradójicamente, una gran difusión. La diáspora obligada de sus principales maestros permitió que la experiencia pedagógica por ellos adquirida y su vanguardista producción, trascendiera las fronteras no sólo de Alemania, sino de toda Europa. De tal suerte que el exilio de sus líderes contribuyó al enriquecimiento cultural e intelectual de los países de adopción.

La Bauhaus fue una experiencia relativamente reciente (100 años) comparada con los dos mil años que nos separan de la existencia de Vitruvio, sin embargo, la celeridad de los cambios en el último siglo da cuenta de profundas transformaciones sociales, políticas y económicas en este período.

El paso de la artesanía al uso de la máquina, la automatización y actualmente la digitalización, han producido enormes transformaciones, no sólo en la producción artística, sino también, en los procesos creativos mismos (Dollens, 2002).

El mercado como fenómeno cultural, ha tomado en las últimas décadas un protagonismo relevante en la producción de una sociedad de consumo, cuyos objetos de diseño adquieren un nuevo estatus: se convierten en mercancías. Al valor de uso (*utilitas*) se agrega

un nuevo valor, *el valor de cambio*, el cual no tiene correlato en la jerga vitruviana y su comportamiento resulta tan errático como la lógica de la oferta y la demanda que rige las leyes del mercado. Esta nueva condición de los objetos (susceptibles de diseño) distorsiona las relaciones tradicionales entre los conceptos vitruvianos hasta ahora conocidas.

El mercado condiciona de manera evidente la producción, nos referimos no sólo a la utilidad, sino también, al valor estético y a la factura de los objetos de diseño, cualquiera sea su escala de producción (un mueble, una casa, un fraccionamiento), influyendo también en los procesos de diseño y en las pautas de consumo.

En relación a la construcción (*firmitas*), ha disminuido la calidad de factura de los objetos con el propósito de aumentar la plusvalía. Un ejemplo es la industria de la construcción, o muebles producidos en serie de dudosa calidad estética.

Se ha banalizado la utilidad (*utilitas*) a través de la industria de la necesidad orientada al consumo de objetos innecesarios.

Por último, la calidad del diseño (*venustas*) está determinada por las grandes marcas o las modas más o menos efímeras que orientan la producción para los mejor posicionados.

En este contexto de cambios, la integridad vitruviana de la producción parece haberse debilitado, como consecuencia de la acentuada mercantilización. Ello es así, si tenemos en cuenta las actuales dificultades para identificar al diseño como un activo social, entendido por su potencial de transformar nuestras vidas y producir bienestar.

Ahora bien, si se analiza en específico al diseño arquitectónico y su producción, es justo mencionar que se han ampliado significativamente los confines conceptuales de las dimensiones vitruvianas, tal como se conocían en tiempos de la Bauhaus.

En torno a *firmitas* se privilegia el uso de materiales apropiados

y sistemas constructivos apropiables. La arquitectura bioclimática es su mejor contestación, pero también lo es el uso de la alta tecnología al servicio del ambiente.

Utilitas, sin embargo, es motivo de una reflexión más amplia. Existe hoy una plena conciencia del valor asistencial de la arquitectura para todo tiempo y lugar. El derecho a la vivienda, pero también el derecho a la ciudad, a través del cual la arquitectura reafirma su condición de urbanidad, no está en discusión. Por último, la perspectiva de género es ya una constante en el pensamiento arquitectónico y se traduce en espacios que estimulan la equidad (Montaner y Muxí, 2011).

Es importante destacar que se ha ampliado considerablemente el universo de las nociones del arte para referirnos a *venustas*. La emergencia de la posmodernidad en arquitectura ha dado lugar a todo tipo de academicismos posmodernos, donde el valor de algunas arquitecturas tales como, la arquitectura vernácula, popular, los manierismos de la arquitectura comercial, entre otros, ha hecho posible la ampliación conceptual de patrimonio, extendiendo sus confines más allá de lo edificado, para considerar las manifestaciones culturales (intangibles) y la necesaria preservación del patrimonio natural.

En este contexto ¿qué impulsos puede dar la Bauhaus a la sociedad del siglo XXI?

Construir nuevas alianzas que refuercen las actuales relaciones vitruvianas de la producción artística, mitigando el efecto intrusivo del mercado. En tal sentido, ARTE Y CIVILIZACIÓN podría ser la nueva consigna para una Bauhaus en clave contemporánea. Nos referimos a una expresión humanitaria del diseño artístico que recupere un mínimo civilizatorio para todos nosotros y para nuestra posteridad. La polarización entre Civilización y Cultura propia del siglo XIX, como opuestos alternativos frente a los embates de la pri-

mera revolución industrial, cobra hoy un nuevo sentido. El concepto de civilización que aquí se propone, no está asociado a la idea de progreso infinito sino, a la de bienestar general. En tal sentido, el diseño en todas sus manifestaciones disciplinares, debería reconstruir relaciones humanas y sensibilizarse con las condiciones del entorno, como espacio existencial en su sentido más amplio.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, J. J., MUÑOZ, A. (2019) Hannes Meyer, segundo director y la visión social de la Bauhaus. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/hannes-meyer-segundo-director-y-la-vision-social-de-la-bauhaus>
- Blog Dsigno. Diseño de interiores (2018). Los siete contrastes del color de Johannes Itten. <https://www.dsigno.es/blog/disenio-de-interiores/los-siete-contrastes-del-color-de-johannes-itten>
- Blog Stepienybarno (2014). La “casa modelo” Haus Am Horn (1923). <https://stepienybarno.es/blog/2014/05/19/la-%E2%80%9Ccasa-modelo%E2%80%9D-haus-am-horn-1923/>
- BRONTIS, V. (2016). Comentarios sobre Arquitectura. Parámetros y cánones. http://vladimirbrontis.blogspot.com/2016_06_26_archive.html
- DOLLENS, D. (2002) De lo digital a lo analógico. Barcelona: Gustavo Gili
- FERNÁNDEZ-GALEANO, L. (2015). El tiempo de la Bauhaus. Conferencia Fundación Juan March. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds>
- FERNÁNDEZ, T. (2014) Arquitectura – La casa Schroder de Gerrit Rietveld, un icono del movimiento moderno. <https://www.cosasdearquitectos.com/2014/04/arquitectura-la-casa-schroder-de-gerrit-rietveld/>
- FRAMPTON, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili
- GOMBRICH, E. H. (2013). *Historia del arte*. México: Océano
- GONZÁLEZ, A. (2020) Marcel Breuer, diseño industrial de la Bauhaus y arquitectura, Moove magazine. <https://moovemag.com/2018/10/marcel-breuer-diseno-bauhaus/>
- GROPIUS, W., MEYER A. (1920-1921). Casa Sommerfeld. WikiArquitectura: Berlín. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-sommerfeld/>

- HEREU, P., MONTANER J. M. & JORDI, O. (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. España: Nerea
- MONDRIAN, P. (1930). Composición II en rojo, azul y amarillo. Historia del Arte. <https://hdelartebach.wordpress.com/2017/04/24/composicion-ii-en-rojo-azul-y-amarillo/>
- MONTANER, J. M. y MUXÍ, Z. (2011). *Arquitectura y política*. Barcelona: Gustavo Gili
- PICASSO, P. (1912). *Violín y uvas*. Amazon. <https://www.amazon.com/-/es/Alonline-Art-fotogr%C3%A1fico-14-2-dormitorio/dp/B01BQSL292>
- PRIMO, C. (2019). La sombra de la Bauhaus es alargada (e imprevisible). El País. Ideas
- TRILNICK, C. (1919) Bauhaus. IDIS. <https://proyectoidis.org/bauhaus/>
- VAN DOESBURG, T. (1924). Construcción espacio temporal II. Museo Nacional Thyssen Bornemisza 1992 – 2022. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/doesburg-theo-van>
- VITRUVIO P., M. (2008). *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Akal
- WINKELMANN, A. (2019). Bauhaus y la Política. Escuela del “Nuevo Hombre”. Revista A13 - Arquitectura PUCP. Año 11, N° 13. https://issuu.com/revista-a-pucp/docs/revista_a13-arq-pucp/s/10547223
- Zevi, B. (1999), *Leer, escribir, hablar arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona.

EL DISEÑO INTERIOR COMO ELEMENTO INTEGRADOR DE LA ARQUITECTURA, ARTES Y OFICIOS DE LA BAUHAUS

Mtra. Paola Ayesha Corral Avitia

RESUMEN

El presente estudio forma parte de un trabajo colaborativo titulado *Bauhaus 100. Reflexiones desde México*, cuyo objetivo principal es el de -conmemorar la fundación de la Bauhaus como institución de excepcional influencia en el diseño (arquitectónico, gráfico, de interiores, industrial, entre otros), durante el siglo XX y hasta nuestros días, con una conceptualización novedosa y rotunda. Se pretende con ello, generar material de conocimiento accesible a los estudiantes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato que los acerque a las propuestas de la Bauhaus, a fin de que, teniendo conocimiento de las bases históricas del diseño actual, dispongan de elementos para tomar decisiones en su trabajo actual y futuro. Partiendo de lo anterior, el trabajo que se presenta se enfoca al tema del Diseño de Interiores, mediante el análisis de los principales elementos del interiorismo que presentan algunas obras

arquitectónicas llevadas a cabo durante el periodo de vida de la escuela (1919 a 1933). Se establece con ello los principales criterios de diseño interior como fusión de la arquitectura con las artes y oficios de la Bauhaus.

Palabras clave: Arquitectura, Diseño interior, Bauhaus

La Bauhaus tuvo sus inicios en el año de 1919 en Weimar, Alemania, fundada por Walter Gropius como una escuela de artes y oficios, sin embargo, existe un claro reconocimiento de la arquitectura como arte rector de la escuela, ya que esta nueva enseñanza y concepción arquitectónica se convirtió en el punto de partida del Movimiento Moderno. Al ser la arquitectura un elemento clave para el inicio de varios estilos de diseño, se plantea el objetivo de realizar un análisis de los principales elementos del diseño interior, que presentan algunas obras arquitectónicas llevadas a cabo durante el periodo de vida de la escuela, de 1919 a 1933.

El método para llevar a cabo la investigación tiene un enfoque cualitativo, en el cual, mediante el apoyo de materiales digitales, fotografías y audiovisuales se realiza una descripción e interpretación de los espacios interiores como un elemento integrador de la obra arquitectónica y su fusión con las artes y oficios. Se menciona con ello el resultado de la visualidad de los espacios interiores para un abordaje de proyectos de interiorismo, bajo un estilo puro de la Bauhaus. Como complemento de lo anterior, las obras que se toman como referencia son aquellas que adquieren un valor representativo de los fundamentos de la Bauhaus; de Walter Gropius: Casa de maestros en Dessau (1926), La Bauhaus en Dessau (1926), y aunque no está dentro del periodo de estudio, se hará mención en algunos casos de la casa Gropius en Massachusetts (1938). Por otro lado, de Mies Van de Rohe y en algunos casos en colaboración con Lilly Reich, el Pabellón Alemán en Barcelona (1929), Villa Tugendhat en República Che-

ca (1930), y fuera de este periodo la Casa Farnsworth en Chicago (1945). De Hanns Meyer, se menciona la Escuela Sindical ADGB, en colaboración con Hans Witter, y, por último, la arquitectura de Carl Fieger, colaborador de Walter Gropius y maestro de la Bauhaus; La Kornhouse (1929) y Casa Fieger (1927), ambas localizadas en Dessau. Dichas obras, como se mencionó anteriormente, responden a la concepción arquitectónica presentada por la Bauhaus.

Para cumplir con el objetivo del trabajo es necesario abordar la información de lo general a lo particular, motivo por el cual, antes de la realización descriptiva de los elementos del diseño interior, se trata acerca del funcionamiento de la escuela, talleres que se impartían como artes y oficios y como fue el abordaje de la arquitectura en la enseñanza en la Bauhaus.

ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN LA BAUHAUS

La Bauhaus fue creada como una escuela de artes y oficios. Fundada por Walter Gropius y siendo su director de 1919 a 1928 trabajó bajo el lema “Arte y artesanía: una nueva unidad” y “Arte y técnica: una nueva unidad” y para ello los talleres que se ofrecían eran dirigidos por un maestro de la forma (artista) y un maestro artesano. Sin embargo, esta premisa tuvo distintos abordajes de funcionalidad según el director que estaba al frente, siendo el primero de ellos Walter Gropius que tuvo a su cargo los años comprendidos de 1919 a 1928, seguido de 1928 a 1930, Hannes Meyer y por último Mies Van der Rohe de 1930 a 1933.

Walter Gropius partía de que la base principal para todo logro artístico era la formación artesanal de los estudiantes, por lo cual, todo estudiante debía aprender un oficio en clases teóricas dirigidas por artistas y sobre todo la práctica llevada a cabo en los distintos talleres impartidos por artesanos. Morante, M. (2018), citado por

Solano, E. (2021) describe la enseñanza en la Bauhaus, lo cual se complementa con lo que expone Wick, R. (1993) quienes lo dividen en 3 etapas, según como se explica en la Imagen 1 del presente documento.

Los talleres que se ofrecieron durante ese periodo fueron producción de vidrio, cerámica, textiles, metal, carpintería, pintura mural y escultura en madera y piedra, sumándose el taller de escenografía, imprenta de artes gráficas y taller de encuadernación (Droste, M. 2006). Sin embargo, en Dessau, los talleres fueron fusionados, redefinidos y/o eliminados, quedando solo textiles, metal, pintura mural, artes plásticas, carpintería, impresión de publicidad y escenografía. En cuanto a los estudios de arquitectura, una vez terminada la formación en algún taller, los estudiantes podían acceder a este nivel de formación.

Imagen 1
Representación del método de estudio de la Bauhaus



La interpretación que se muestra, se obtiene de un análisis de las lecturas de Morante, M. (2018), Solano, E. (2021) y Wick, R. (1993). La imagen de Solano, E. (2021)

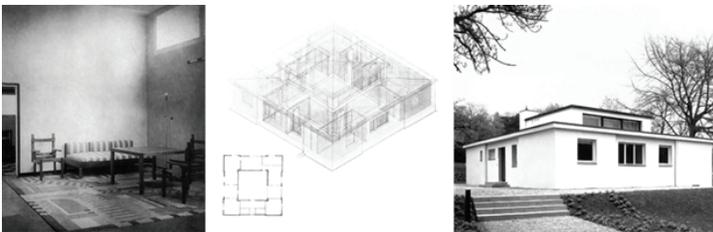
A pesar de que en el período de Weimar (primera sede de la Bauhaus) y también en los primeros años de Dessau (segunda sede) faltaba una sección de arquitectura, se buscó la formación hacia una

arquitectura funcional, no solo en la teoría. Fue en la exposición de la Bauhaus en 1923, en la cual aunado a la presentación de todas las artes (danza, teatro, música, etc.), se hace por primera vez un acercamiento a una arquitectura internacional; la Casa modelo (Haus am Horn) de George Muche (Wick, R. 1993).

En dicha exposición se pudo observar por medio de planos, perspectivas y fotos una arquitectura limpia, ordenada y moderna, pero sobre todo con la característica de poder ser reproducida en serie. La disposición de esta casa gira en torno a un espacio central (zona de estar), amplias alturas, manejo de ventanas en todo su perímetro y por la parte superior (Imagen 2). Una característica que se observa es la colocación de mobiliario, accesorios, tapices y textiles producto de los distintos talleres de la Bauhaus. En cuanto a los acabados que se observan son en tonos claros, con ausencia de ornamento; es aquí cuando se conforma el estilo Bauhaus: funcionalista, sobrio y riguroso (Droste, M. 2006).

Imagen 2

Casa modelo (Haus am Horn) de George Muche



Primera imagen del espacio interior (Droste, M. 2006); manejo de colores claros, espacios amplios con doble altura, entrada de luz natural por la parte superior e integración de elementos de los distintos talleres. Segunda y tercera imagen (Droste, M. 2006). Distribución entorno a un espacio central, arquitectura lineal y pura.

Para el año de 1925, los estudios preliminares, se renombran a estudios elementales ampliándose a un año, lo cual limitaba la autoexploración creativa (Wick, R. 1993), y la enseñanza se centró a la forma y la construcción. Fue un año antes de que Walter Gropius dejara de ser director, en 1927 cuando la escuela crea el departamento de arquitectura, con el único requisito de haber asistido solo un año a algún taller de formación (Arranz, C. 2010).

El segundo director de la escuela fue Hannes Meyer en un periodo comprendido de 1928 a 1930, dirigiendo a la Bauhaus hacia un diseño práctico y social, pensando en beneficiar sobre todo a la clase obrera. Por lo anterior se produjo un giro en la concepción original de la Bauhaus, y la enseñanza artística con la formación artesanal disminuye considerablemente al desarrollarse por separado al afirmar que “arte es composición. Dado que la construcción no es una composición, si no que sirve para cumplir con una función, la Bauhaus nunca podrá ser arte”. Durante este periodo se incrementaron las ciencias exactas y la misión social (Wick, R. 1993). Hannes Meyer gestionó sobre un sentido social de la arquitectura, dando énfasis en la vivienda económica (Arranz, C. 2010), exigiendo sobre todo una funcionalidad como forma artística, alejada de alguna demanda estética. La arquitectura entonces ya no fue entendida como arte, sino como una solución formal hacia aspectos sociales, técnicos y económicos.

El último director de la Bauhaus fue Mies Van de Rohe (1930-1933) reconocido por su trayectoria como arquitecto y autor de uno de los mayores referentes de la arquitectura; el Pabellón Alemán en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Fue, en este periodo, donde la arquitectura se convierte en la parte central de la escuela, fijando sus bases para una nueva Bauhaus, a diferencia de Walter Gropius que planteaba la arquitectura al final de todo un proceso de enseñanza de talleres, o bien como Meyer al centrarla a un interés social.

Partiendo de lo anterior, los cambios que Mies propuso para la Bauhaus según lo que nos menciona Wick, R. (1993) fue el cambio de nombre de las tres fases de estudio: primer nivel (curso preliminar), segundo nivel: los estudiantes deciden si estudiar Arquitectura y construcción, Publicidad, Fotografía, Tejeduría o Artes plásticas, anexando ebanistería, metalurgia y pintura mural a los estudios de arquitectura. Con lo anterior se creó el departamento de Construcción e interiorismo. Por último, el tercer nivel, en el cual el alumno fue libre de proyectar. Se puede interpretar con lo anterior que la Bauhaus fue organizado bajo un esquema de escuela tradicional de arquitectura.

En cuanto a la enseñanza de la arquitectura por parte de Mies, Droste, M. (2006) explica un poco de ello: Mies establecía que “solo aquel que pudiese diseñar perfectamente una casa, podía asumir tareas más complejas”, por lo cual los alumnos debían ser muy minuciosos al momento de realizar los detalles. Un aspecto de igual importancia era que enseñaba que “después de solucionar la función, había una categoría superior a esta”, que es donde el diseño interior adquiere importancia al mencionar que “el espacio y la luz, deberían adecuarse a la función requerida, pero al mismo tiempo, deberían provocar una nueva experiencia estética con su calidad formal”. Toda esta teoría se puede ver aplicada en cada uno de sus proyectos, que hoy en día siguen siendo un ejemplo de la arquitectura moderna.

Con lo anterior se puede interpretar que la arquitectura de la Bauhaus fue abordada de distintas maneras según el pensamiento de cada director. Como se mencionó en párrafos anteriores, Walter Gropius vio la necesidad de la enseñanza de las artes en conjunción con los artesanos para crear una base sólida, y al final de la carrera poder plasmar todos esos conocimientos en la arquitectura. Por otro lado, Hannes Meyer, ya apostaba hacia la arquitectura social, no

hasta el final de los estudios, pero si como un producto de las artes. Por último, para Mies la arquitectura fue el centro principal de la enseñanza, y las artes y oficios fueron un complemento que debían ser utilizados para complementar los espacios interiores, como es el caso del mobiliario.

Se pueden determinar varios aspectos que los tres directores aplicaron en su profesión y en la enseñanza de la arquitectura y el diseño; una arquitectura funcional que dejara atrás todo historicismo, simplicidad de formas y utilidad de los espacios, con la implementación del diseño de elementos al interior que se fusionaran con la misma arquitectura. Es sin duda un estilo moderno que predomina aún en nuestros días, y ha dejado un sin número de ejemplares arquitectónicos por todo el mundo, que merecen la pena conservar.

Aunado a lo anterior algunas otras características arquitectónicas son: plantas libres, ausencia de ornamentación, uso de la geometría /simplificación de formas básicas (cuadrado, rectángulo, círculo), uso extensivo del vidrio (grandes ventanales), reducción de combinación e materiales y acabados, uso de materiales básicos: concreto, metal, madera, pétreos (ej. ónix, mármol), interrelación entre el interior y el exterior (integración de la naturaleza), predominio de la línea, implementación de colores claros y primarios, los nuevos materiales a la vista, sobre todo; la forma sigue a la función.

Una vez abordado el tema de la Bauhaus como escuela y las características principales de la arquitectura, se partirá al análisis de los espacios interiores, tomando como referencia la arquitectura mencionada con anterioridad, recordando que no es la única que existe como referente a este estilo de diseño, solo se delimito por ser la que se llevó a cabo dentro del periodo de funcionamiento de la Bauhaus y que corresponden en su mayoría a los tres directores de la Bauhaus.

ANÁLISIS DEL DISEÑO INTERIOR DE LA ARQUITECTURA DEL PERIODO DE LA BAUHAUS

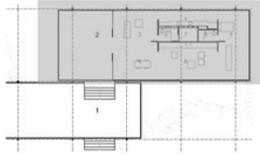
El diseño interior como elemento integrador de la obra arquitectónica, corresponde como tal a los criterios que se trataron en el apartado anterior en relación a la concepción arquitectónica de la enseñanza de la Bauhaus, por lo cual, el interiorismo adquiere un valor muy importante al fusionarse con las artes y oficios en la conformación de los distintos elementos del diseño. Lo anterior se explicará a continuación, recordando que las características que se mencionan se obtuvieron de la observación e interpretación de plantas arquitectónicas e imágenes de las obras arquitectónicas seleccionadas.

En cuanto a la *funcionalidad* del espacio interior se observa, que este se vincula con la solución de la planta libre bajo formas geométricas simples como el rectángulo, el círculo y el cuadrado (ver Imagen 3, como complemento a la explicación). En algunos casos se presentan de forma aislada como la Casa Farnsworth, el Pabellón de Alemania o bien la Casa Gropius, en otros casos, por medio de formas simples superpuestas o yuxtapuestas, como el caso de la Bauhaus, la Casa de maestros en Dessau o bien la Escuela Sindical ADGB, las cuales se conforman por módulos cuadrados y/o rectangulares anexados a otros módulos. En otros ejemplos se hace la incorporación del círculo, ya sea como delimitante de espacios interiores como el comedor de la Casa Tugendhat, como módulo de escaleras o bien como forma anexada a la construcción, como lo es el caso de la Casa Fieger.

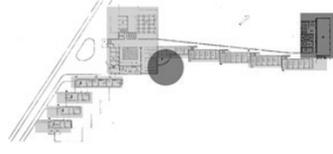
Imagen 3

Análisis de las formas básicas de emplazamiento

FORMAS GEOMÉTRICAS SIMPLES, AISLADAS

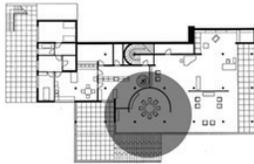


Casa Farnsworth. Mies Van der Rohe

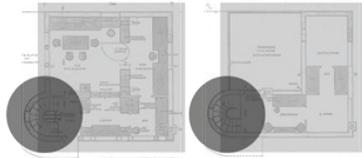


ADGB Escuela Sindical. Hannes Meyer

SUPERPOSICIÓN Y YUXTAPOSICIÓN DE FORMAS



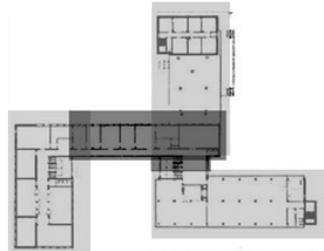
Casa Tugendhat. Mies Van der Rohe



Casa Fieger. Carl Fieger



Casa de maestros en Dessau. W. Gropius



Bauhaus en Dessau. W. Gropius

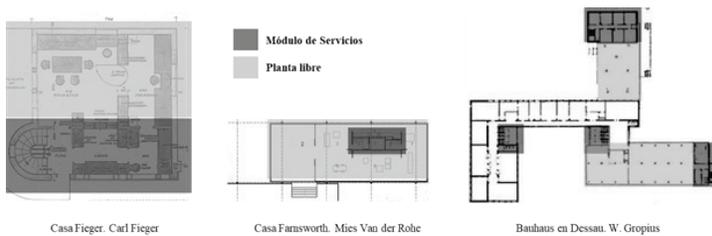
Análisis de las formas básicas de emplazamiento, uso de formas aisladas o bien superposición y yuxtaposición de formas. Elaboración Propia, mediante el análisis de plantas arquitectónicas.

Un aspecto muy notorio es la concentración de los servicios en módulos (cocina, baños, escaleras), lo cual genera que las áreas comunes como comedor, sala o estancia puedan estar de una manera abierta, convirtiéndose el mobiliario en la lectura del espacio interior (ver Imagen 4). Aun así, en algunos casos se puede observar

el manejo de rieles metálicos para delimitar zonas con la incorporación de cortinajes (Casa Tugendhat). Los espacios interiores son funcionales y sencillos, con el manejo de cubiertas planas y formas lineales.

Imagen 4

Análisis de la solución de plantas de distribución



Solución de módulos de servicios, plantas libres para usos comunes. Elaboración Propia.

El tema de *materiales y acabados*, predomina el uso del concreto armado a la vista como elemento estructural y constructivo, al igual que columnas metálicas. Algunas de las construcciones se solucionan con una envolvente de vidrio como es el caso de la Casa Farnsworth o el Pabellón Alemán, ya sea con cancelería en retícula, como es el caso de la Bauhaus de Dessau o la Escuela Sindical ADGB o bien sin ningún elemento, dejando ventanales de gran formato. Algunos otros ejemplos hacen el manejo de ventanas ya sea en disposición horizontal o vertical. La idea principal de esta solución es crear espacios abiertos, con mucha luz y sobre todo el de generar un contacto con la naturaleza.

En el interior se puede observar que predomina el uso de colores claros como el blanco y el gris tanto en pisos como muros y plafones, esto en comunión con el uso de ventanales hace que los espacios sean muy iluminados. Los tonos contraste que se mane-

jan en el interior corresponde a colores primarios, que se reflejaban en algunos casos, en los acabados como el mármol, ónix, madera, mobiliario, cortinaje o tapetes. Los espacios son puros, blancos, con mucha luz, limpios y sin ornamentación.

Imagen 5

Mecanismos de apertura de ventanas

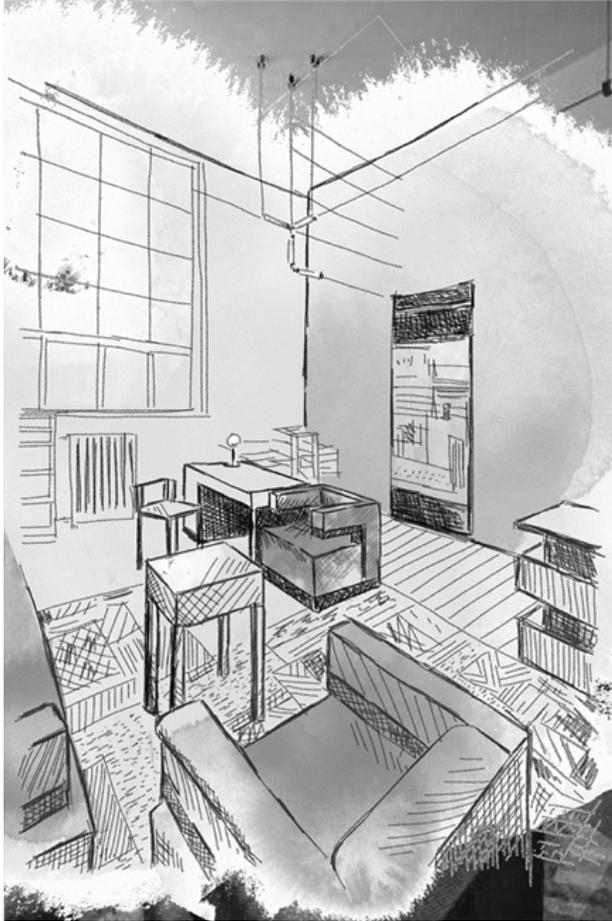


Izquierda; ventana de la Bauhaus de Dessau (Walter Gropius). Centro y derecha; Escuela Sindical ADGB (Hannes Meyer). Imágenes editadas por autor.

Este estilo arquitectónico lograba el manejo de la iluminación natural mediante el uso de grandes ventanales, como se mencionó anteriormente y con ello se comprueba la teoría de Mies Van de Rohe al mencionar que “el espacio y la luz, deberían adecuarse a la función requerida, pero al mismo tiempo, deberían provocar una nueva experiencia estética con su calidad formal” a lo cual se agregaría la experiencia sensorial que se podía lograr en estos espacios. Esta propuesta de ventanales se solucionaba bajo un sistema de apertura para poder lograr la ventilación natural del espacio interior y estas soluciones eran prácticas e innovadoras, tal como se puede ver en la imagen 5, de la Bauhaus de Dessau y la Escuela Sindical. Con lo anterior se puede establecer que los espacios interiores cumplían con los estándares de confort térmico, mediante la ventilación adecuada y el uso de calentadores, que muchas de las veces formaban parte del mobiliario de las construcciones.

Imagen 6

Despacho de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar



Análisis del espacio: Se observa el sillón F51 diseñado junto con un sofá a juego, diseñado por el mismo arquitecto. Uso de colores claros y contraste en mobiliario, alfombra (Arndt) y tapiz (Else Mögeln). Imagen editada por Gutiérrez, A. (2022)

El *mobiliario* que se utiliza, en su mayoría, corresponde a las necesidades de los usuarios, diseñados por el mismo arquitecto en comunión con el estilo arquitectónico, ya sea de madera o de acero tubular cromado, con la integración en algunos casos de tapizados de textil o cuero. El mobiliario sin duda se convierte en un elemento integrador de los espacios interiores y responde directamente a los criterios marcados por este nuevo estilo de diseño. Entre los muebles que se diseñaron fueron; la silla Barcelona y la Brno Chair MR50 (Mies Van de Rhoë, Lilly Reich), la Silla B3 o Silla Wassily (Marcel Breuer en 1925), Silla plegable con apoya brazos Folding D4 (Marcel Breuer en 1926); Las mesitas de estar Nesting Tables de Josef Albers o bien el sillón F51 diseñado junto con un sofá a juego (Walter Gropius) para su despacho de la Bauhaus de Weimar, entre otros más.

Imagen 7

Elementos arquitectónicos y su incidencia en los espacios interiores

Arquitectura	Espacio Interior
Énfasis en la funcionalidad interior de los espacios	Espacialidad interior
Plantas libres	Sensación de limpieza y orden
Ausencia de ornamentos	Espacios Iluminados y ventilados
Uso de la geometría /simplificación de formas	Vistas interiores hacia el exterior
Uso extensivo del vidrio (grandes ventanales)	Integración de la naturaleza
Uso de materiales básicos para la construcción: concreto, metal. Interrelación ente el interior y el exterior (integración de la naturaleza)	Acabados en madera, pétreos como el mármol y el ónix, cuero en mobiliario, terciopelo en cortinaje, textil en tapiz, alfombras.
Colores claros y primarios como contraste	Confort térmico
Predominio de la línea recta	Diseño de Mobiliario y accesorios
La forma sigue a la función	Manejo de Colores claros como base y tonos contraste como el amarillo, rojo, negro, verde



Interpretación de la incidencia de la arquitectura en los espacios interiores. Elaboración Propia

Es importante recordar que parte de la formación de la Bauhaus eran los talleres, en donde se generaban el conocimiento y la creati-

vidad para el diseño y manufactura, siguiendo los mismos principios de diseño marcados por la escuela. De esta manera, se pueden observar productos de esta enseñanza como parte de los accesorios de los espacios interiores. Del taller de metales resalta Marianne Brandt quien diseño la tetera MT49 y el modelo de lámpara Kandem 702. De igual manera Wilhem Wagenfeld y Carl Jakob Jucker con una lampara de mesa Mto Lamp MT8, de metal y vidrio opalino; Karl J. Jucker o Cristian Dell, por mencionar solo algunos representantes del diseño.

Imagen 8

Talleres de artes y oficios y su incidencia en los espacios interiores

Talleres de artes y oficios	Espacio Interior
Metales	Mobiliario
Carpintería	Luminarias
Textiles	Accesorios
Impresión de publicidad	Alfombras
Artes plásticas	Cortinas
Escenografía	Tapizados
A partir de 1930 Mies Van der Rohe anexo las secciones de ebanistería, metalurgia y pintura mural a la de arquitectura	Cerámica



Interpretación de la incidencia de las artes y oficios en los espacios interiores Elaboración Propia

En cuanto al taller de textiles se pueden observar en algunos espacios interiores cortinajes, tapetes, tapices y tapizado. Los diseños en su mayoría utilizaban formas geométricas básicas (cuadro, círculo, rectángulos) al igual que en la arquitectura. Predominaban así los colores básicos como el azul, rojo y amarillo, combinados con el negro, blanco y grises. Resaltan en las obras de Mies Van de Rohe el uso de cortinaje de terciopelo rojo y negro, así como tapetes con diseño característicos de la Bauhaus. Walter Gropius también hace este manejo mediante la implementación de tapetes en pisos y muros como parte de la decoración (despacho de la Bauhaus en Weimar). La solución a cada una de los elementos del diseño interior

(mobiliario y accesorios) correspondieron sin duda, a los principios de funcionalidad marcadas por la Bauhaus; diseño simple, sin adornos, ergonómicos, sencillos, e innovadores para la época en que se diseñaban y que en nuestros días algunas casas comerciales los siguen reproduciendo por ser diseños prácticos y funcionales. (como complemento de la explicación ver imágenes de la 9 a la 12 en donde se realiza una descripción de los espacios interiores).

Aunado a la solución de los diferentes elementos del diseño interior (funcionalidad, colores, materiales, iluminación, ventilación, confort térmico, mobiliario, accesorios, etc.), es la conjunción de todos los elementos para poder lograr la visualidad de cada uno de los espacios. Existe orden, espacialidad, armonía con el manejo de colores y texturas, contacto con elementos naturales como la luz y la naturaleza y sobre todo innovación con el diseño, ya que como se mencionó anteriormente, esta escuela, fue el inicio del Movimiento Moderno, estilo que muchos diseñadores siguen tomando como referencia para sus propuestas de diseño.

Imagen 9

Cocina de la Casa Farnsworth de Mies Van de Rohe



Análisis del espacio: distribución de la cocina de forma lineal, envolvente de vidrio lo cual genera iluminación natural y vistas naturales. Predomina el uso de colores claros en muros, pisos y plafones, y como contraste la madera utilizada en el mueble de cocina. Imagen editada por Gutiérrez, A. (2022)

Imagen 10

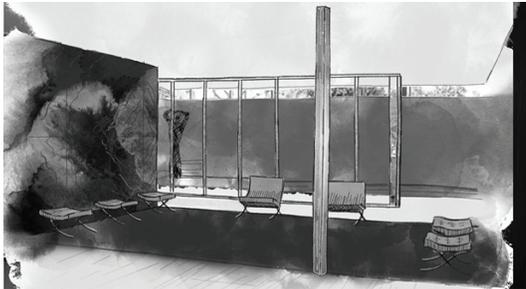
Área de estar de la Casa Farnsworth de Mies Van de Rohe



Análisis del espacio: envolvente de vidrio lo cual genera iluminación natural y vistas naturales. Predomina el uso de colores claros en muros, pisos y plafones; contraste madera clara utilizada en el mobiliario y el cuero en tonos café del mobiliario. Uso de la silla Barcelona, silla MR y Brno Chair MR50 diseñados por Mies Van de Rohe y Lilly Reich. Imagen editada por Gutiérrez, A. (2022)

Imagen 11

Pabellón Alemán de Barcelona de Mies Van de Rohe



Análisis del espacio: Manejo de colores claros, con resalte de muros recubiertos en mármol en color verde y amarillo. Cortinaje de terciopelo en color rojo y tapete en negro. Patio interior con espejo de agua y vidrio perimetral. Resalta el diseño de mobiliario diseñado por el mismo arquitecto (silla Barcelona) en colaboración de Lilly Reich. Imagen editada por Gutiérrez, A. (2022)

Imagen 12

Estudio de la Casa Tugendhat de Mies Van de Rhohe



Análisis del espacio: Integración de la naturaleza, iluminación natural y vistas hacia el exterior. Manejo de colores claros y contrastes con el uso de mármol en tono amarillo, cortinaje negro y tapete en tonos rojos. Mobiliario en color negro como parte integradora de los espacios. Formas simples y ergonómicas. Utilización de la Brno Chair MR50. Imagen editada por Gutiérrez, A. (2022)

CONCLUSIONES

Gracias al acceso de consulta tanto de plantas arquitectónicas como de imágenes de los diferentes ejemplos abordados en el presente trabajo, se pudo cumplir con el objetivo de realizar un análisis de los principales elementos del diseño interior que presentan algunas obras arquitectónicas llevadas a cabo durante el periodo de vida de la escuela, y con ello se logró establecer las principales incidencias que tienen tanto la arquitectura y las artes y oficios en los espacios interiores.

Como se puede ver la arquitectura de este periodo marco un estilo muy característico destacando con ello el Movimiento Moderno. Actualmente existen muchos ejemplos de este tipo de arquitectura en el mundo entero. En México, es muy notable encontrar edificios o casas en colonias enteras diseñadas bajo un estilo funcionalista, desafortunadamente, muchas de estas construcciones están siendo intervenidas, ya sea modificándolas hacia otros estilos arquitectónicos o bien, demoliéndolas para la construcción de otro tipo de arquitectura.

En el campo del diseño interior, se puede ver que, desde épocas anteriores el interiorismo ha sido inherente del estilo arquitectónico. Bajo esta premisa, se puede observar que existieron espacios interiores bajo un estilo *Barroco*, *Art Nouveau* o *Art Deco* por mencionar algunos. Actualmente el diseñador de interiores puede, en cualquier tipo de construcción e independientemente de su estilo arquitectónico, plantearse un estilo de diseño interior como parte de su idea rectora, según el nuevo uso y necesidades. Es aquí donde adquiere importancia el establecer los criterios de diseño interior que serán tomados en cuenta para su proyección en el nuevo espacio interior, considerando las condiciones de los inmuebles, las necesidades y las nuevas tendencias de diseño.

La solución del diseño interior en las construcciones que se llevaron a cabo dentro del periodo de la Bauhaus, respeta los criterios estipulados para el abordaje de proyectos arquitectónicos ya mencionados anteriormente. Sin duda, el aprendizaje y la formación que se obtuvo en los talleres de artes y oficios han dejado claro que cada objeto que se diseña debe estar pensado en el ambiente y usuario al que se le está diseñando, debe por lo tanto cumplir con los estándares de funcionalidad y estética, todo ello acorde al espacio diseñado.

REFERENCIAS DE CONSULTA

- ARRANZ, C. (2010). Bauhaus: La unidad de arte y técnica. Cuadernos de Historia del Arte, No. 20. <https://bdigital.uncu.edu.ar/8831>
- CRAVINO, A. (2020). La Bauhaus: Hacia la consolidación de un empirismo lógico. Cuaderno 113 del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8290623>
- DOSTRE, M. (2015). *Bauhaus 1919-1933*. Editorial Taschen, Germany
- DROSTE, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933; Reforma y Vanguardia*. Editorial Taschen, Germany
- MORANTE, M. (2018). Pedagogía de La Bauhaus. Tesis para obtener el Grado Universitario en Historia del Arte, Universidad de Salamanca, España. [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139292/Hernando%20Morante,%20Mar%EDa_Pedagog%EDa%20de%20la%20Bauhaus%20\(GRADO%20HISTORIA%20DEL%20ARTE\).pdf;jsessionid=12C433C0FBF607E591C45E75609983A5?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139292/Hernando%20Morante,%20Mar%EDa_Pedagog%EDa%20de%20la%20Bauhaus%20(GRADO%20HISTORIA%20DEL%20ARTE).pdf;jsessionid=12C433C0FBF607E591C45E75609983A5?sequence=1)
- WICK, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza editorial. Madrid, España.
- SOLANO, E. (2021). La Bauhaus y el proceso de racionalización del diseño: una mirada retrospectiva y prospectiva. Reflexiones sobre el impacto de la Bauhaus en el diseño. Revista de estudios interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura. Tomo II. Pedagogía de la Bauhaus. N.2, Año 1. https://www.researchgate.net/publication/355358155_La_Bauhaus_y_el_proceso_de_racionalizacion_del_diseno_una_mirada_retrospectiva_y_prospectiva_REVISTA_DE_ESTUDIOS_INTERDISCIPLINARIOS_DE_ARTE_DISENO_Y_CULTURA_No_2_Ano_1_Marzo-Junio_2021_UNAM_Mexico_Pa

Referencias de Imágenes.

- DOSTRE, M. (2015). *Bauhaus 1919-1933*. Editorial Taschen, Germany
- DROSTE, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933. Reforma y Vanguardia*. Editorial Taschen, Germany
- GUTIÉRREZ, A. (2022). Profesor del Departamento de Diseño de la Universidad de Guanajuato, México.

- SOLANO, E. (2021). La Bauhaus y el proceso de racionalización del diseño: una mirada retrospectiva y prospectiva. Reflexiones sobre el impacto de la Bauhaus en el diseño. Revista de estudios interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura. Tomo II. Pedagogía de la Bauhaus. N.2, Año 1.
- GUBIEDA, P. (2019). Diez famosas piezas de la Bauhaus que se conservan muy bien a pesar de haber cumplido 100 años. Decoesfera. Recuperado en <https://decoracion.trendencias.com/disenadores/diez-famosas-piezas-bauhaus-que-se-conservan-muy-bien-a-pesar-que-haber-cumplido-cien-anos>

ARQUITECTURA MODERNA PARA TODOS EN LA VIVIENDA AUTOPRODUCIDA

Mauricio Velasco Ávalos

RESUMEN

La consideración de la vivienda popular autoproducida como objeto de la historia y sus conexiones simbólicas con la arquitectura moderna cobran significación dentro de las tendencias de edificación a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el que la historia de la vida cotidiana –que corresponde a los planteamientos de la posmodernidad– complementa las proposiciones de la Historia. La confluencia de ambas formas de edificación de hábitat permite establecer una relación simbólica que explica algunas transformaciones de la arquitectura popular y la adopción de formas tipológicas que se derivan de la arquitectura moderna, aunque no sean reconocidas generalmente como parte de ella. A partir de una contrastación entre algunos de los postulados de la arquitectura moderna y de las versiones que de ellos se hizo en la vivienda auto producida, se corrobora la posibilidad de correspondencias simbólicas entre ambas formas constructivas para llegar a la conclusión de que la vivienda popular, y el resultado de la autoproducción de habitación, no se ven

como ajenos o paralelos a la arquitectura moderna formal, sino que se evidencia que se desprenden de ella y la complementan, haciendo real uno de los principios de la modernidad, que consiste en mejorar la vida de cada individuo.

Palabras clave: arquitectura moderna, Bauhaus, vivienda popular, México

VIVIENDA VERNÁCULA

La vivienda vernácula se relaciona comúnmente con la vida rural y con los recursos disponibles en cada territorio, con formas de entender el medio que se habita, a través de sistemas que la experiencia ha probado para enfrentarse a los elementos del medio, por ejemplo, manteniendo temperaturas ideales o proponiendo estructuras adecuadas a los suelos, los vientos o los sismos. La vivienda vernácula es parte de un conjunto tipológicamente identificable, en cuanto que reproduce formas y partidos arquitectónicos probados, a partir de un modelo que se considera bueno por la comunidad que lo usa, y que es legible como pertinente en su contexto físico. Por esto la vivienda vernácula se liga con procesos históricos de largo alcance que permiten encontrar grandes similitudes en viviendas que han sido producidas en épocas distantes. La vivienda vernácula está ligada a la idea de tradición, es resultado de experiencias acumuladas a lo largo de la historia y una materialización de conocimiento popular que no permite identificar a sus autores. Por esto mismo, carece comúnmente de un fundamento teórico, pues su origen es totalmente práctico y producto de la experiencia acumulada.

Por otro lado, la vivienda vernácula permite la realización de la socialización habitual, tanto entre los habitantes de la vivienda como con los vecinos y el resto de la comunidad. Se asocia a procesos de autoproducción de la habitación, y también a procesos so-

ciales de representación de roles o de ayuda mutua, ajustándose al mismo tiempo a la especificidad del usuario, pues las características que acepta como variables comunican al resto de la comunidad las particularidades del habitante, en lo que respecta a su capacidad de gestión de recursos, su impronta en la sociedad y en general su status en el grupo social.

Puesto que permite todas estas lecturas, las del sitio en que está construida y las del habitante en relación con su medio social, la vivienda vernácula ha sido considerada como un elemento de identidad, es decir, que pertenece a su sitio, usuario y momento inequívocamente.

VIVIENDA POPULAR

Lo popular suele entenderse como lo que concierne a las mayorías de la población, lo que es usado y valorado por los grandes grupos, por las personas que no tienen privilegios o que no pertenecen a las élites. Lo popular es lo que se produce en cantidades elevadas para un consumo abundante. Popular viene de la raíz de “gente” (*populus, popularis*), en el sentido de conglomerado indistinto, lo que no es destacado.

La vivienda popular, por lo tanto, es el tipo de construcción realizada para que habiten y efectúen sus actividades privadas las grandes mayorías de cualquier lugar del mundo. La vivienda popular no se distingue individualmente, pues su esencia es ser parte de un conglomerado, con el que se confunde a partir de la pertenencia tipológica, que no obliga a la semejanza absoluta, pero que permite observar en el conjunto alguna uniformidad.

Hasta antes del movimiento moderno, la vivienda popular podría entenderse como sinónimo de vivienda vernácula, y con esta, su inclusión en la categoría de *Arquitectura* podría cuestionarse fuertemente, a causa de la fragilidad de algunos de los principios

de Vitruvio, que no podrían identificarse en ella. Sin embargo, el concepto de vivienda popular tuvo a lo largo del siglo XX una rápida evolución y aceptó durante todo ese periodo una variedad de significados, algunos de ellos incluso contradictorios. Baste como ejemplo la vivienda popular que Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) califica de “chozas” (Corbusier, 1994), que Legarreta identifica como “jacales” (González Lobo, 1996) y la vivienda popular que constituye *les grands ensembles* y los multifamiliares.

LA ARQUITECTURA MODERNA, ALGUNOS PRINCIPIOS Y PROPUESTAS.

Durante las primeras décadas del siglo XX la modernidad proponía un orden en el que la clase obrera tendría atención a sus necesidades, acceso a servicios y vida digna, y donde la justicia social¹ estaría organizada y dispensada desde el gobierno. El mismo Le Corbusier proponía en la Carta de Atenas de 1933 que la clave de todo el planeamiento urbano, incluyendo la determinación de los sitios específicos de habitar y de trabajo, debería estar en la subordinación del interés privado al interés público, lo cual se lograría mediante la ley, es decir, por parte de un Estado fuerte que pudiera obligar a seguir el Plan regional respectivo, de modo que “cada individuo tenga acceso a esos goces fundamentales que son el bienestar del hogar y la belleza de la ciudad”².

La vivienda de todos los habitantes de la ciudad estaría incluida en los planes y en las nuevas edificaciones, realizadas según los principios de la Arquitectura del movimiento moderno, que se dirigió entonces a la resolución de los problemas que planteaban la necesidad de generación de vivienda social y de recomposición del entorno urbano.

¹ Concepto que aparece tanto en la Carta de Atenas de 1933 como en los discursos posrevolucionarios en México.

² Carta de Atenas 1933, apartado 95.

La nueva arquitectura se veía como un producto inevitable de las condiciones culturales de la época (Norberg-Schulz, 1999), entre las que es imperativo anotar el desencanto por la antigua condición del mundo occidental, que había llevado a la primera gran guerra en Europa, y también por el desarrollo tecnológico que la misma guerra había propiciado, dando origen al maquinismo.

Algunos de los principios más conocidos de la arquitectura moderna son los planteados por Le Corbusier, que incluyen la planta libre, las ventanas longitudinales, las fachadas independientes, las azoteas habitables y la construcción realizada sobre pilotes, sin embargo, hay muchos otros principios, menos sistematizados, pero continuamente presentes en la arquitectura de este periodo.

Por principio, lo que plantea Le Corbusier no puede entenderse sin considerar el modo estructural de los edificios, que adoptan un sistema de columnas independientes soportando una cubierta sólida, lo que se hace posible por el concreto armado, tecnología constructiva que explica y habilita la nueva forma constructiva.

Otra preocupación mayor del movimiento moderno es proponer la transparencia de los volúmenes construidos, cuya historia inicia en la época de la exposición universal de Londres de 1851 y de la que la casa Schröder³ representa un ejemplo magnífico, como el taller de Ozenfant⁴ o antes de ellos, la Fábrica Fagus⁵.

La comunicación con el entorno, y la nueva relación del edificio con el contexto es también un interés de la nueva arquitectura. La transparencia está ligada a esto, pero también las construcciones sobre pilotes. A partir de este principio, las plantas arquitectónicas se modifican, dejando los bloques sólidos por volúmenes perforados, como en la villa Savoye⁶ o en el edificio para la Bauhaus en Dessau⁷.

3 Gerrit Thomas Rietveld, en Utrecht, 1924.

4 Le Corbusier, Casa-taller del pintor Amédée Ozenfant, París, 1922.

5 Walter Gropius, Fábrica de Fagus en Alfeld, Alemania, década de 1910.

6 .Le Corbusier, Poissy, Francia, 1928-1931.

7 Walter Gropius Dessau, 1925-1926.

Asimismo, son propuestas del movimiento moderno para la Arquitectura la carencia de motivos ornamentales tradicionales, el uso de materiales naturales como terminados, el aspecto de volúmenes unitarios (Norberg-Schulz, 1999) estructurados a partir de la idea de equilibrio, así como las cubiertas resueltas como delgadas losas de concreto.

Estas características, que parecieran resultar en consideraciones de orden estético, son en gran parte consecuencia de reflexiones promovidas por el momento histórico, lo que da a la arquitectura un soporte intelectual y que convierte a muchas de las obras realizadas en experimentaciones de las propuestas teóricas, a la vez que cada obra permite nuevas meditaciones y ponderación.

LO POPULAR Y LA VIDA COTIDIANA EN LA POSMODERNIDAD.

Pasada la mitad del siglo XX, en la segunda posguerra de ese siglo, y ya reestructurado el orden mundial, el movimiento moderno tuvo algunas de sus más grandes realizaciones en lo que se refiere a la vivienda. Le Corbusier pudo, al fin, construir algunas unidades de habitación⁸, mientras en México, Mario Pani se entregaba a resolver un tipo de vivienda popular, completando sus conocidos proyectos de conjuntos multifamiliares⁹.

La década de 1960, la misma que vio nacer el gran conjunto de Nonoalco-Tlatelolco, fue el marco para la revolución que provocaría el declive del movimiento moderno. Cuestionada la capacidad y la fortaleza del Estado, que dictaba los comportamientos, habiéndose demostrado que los grupos humanos estaban lejos de ser la sociedad ideal, que por lo mismo la vida en los grandes conjuntos se desviaba

8 Le Corbusier, unidades de Habitación en Berlín, 1957; Briey-en-Forêt, 1956; Firminy, 1960; Cité radieuse, Marsella, 1952; Rezé, 1952.

9 Mario Pani, multifamiliares en la Ciudad de México: Centro Urbano Presidente Alemán, 1946; Centro Urbano Presidente Juárez, 1950; Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, 1964.

de la utopía, que el hombre no era un autómatas que podría introducirse en la máquina para habitar, las masas inician una revuelta que las llevó a mostrarse como capaces de decidir, el *statu quo* fue impugnado y las mayorías, tomando consciencia de su potencial, se manifestaron por nuevos derechos y el cambio en “el Sistema”.

El neoliberalismo se instaló (con todas sus variantes), al mismo tiempo que las minorías empiezan a exigir ser vistas y tomadas en cuenta para las políticas públicas. Éstas a su vez tienen cada vez menos relevancia frente a los organismos no gubernamentales, que enarbolan entonces las demandas de cada grupo social. En esta segmentación social, la importancia del individuo común y sus particularidades se hacen motivo de atención, convirtiéndose las cuestiones de “identidad” en objeto de todas las ciencias sociales. De esto proviene que algunas de estas ciencias se dirijan a asuntos muy puntuales y tomen relevancia las historias locales, el estudio de lo popular y la vida cotidiana.

Los estudios sobre la vivienda también se dirigen hacia lo popular, y en un principio, la vivienda vernácula es el objetivo, pasando después a la vivienda social y por último a la habitación autoproducida, proponiendo para éstas la condición de Arquitectura.

LA VIVIENDA POPULAR ACTUAL EN MÉXICO

Las políticas oficiales de construcción de vivienda en México están directamente relacionadas con las ideas posrevolucionarias de justicia social y de atención a las necesidades de los trabajadores. Por esto, los esfuerzos más relevantes durante el siglo XX tenían como objetivo a los trabajadores asalariados, para quienes se diseñaron estrategias de adquisición de vivienda a través de instancias oficiales, como el Infonavit, el Fovissste o el Fovi (Zorrilla Arena, 1988) (Flores Rodríguez, feb. 2009). Esto provocó que los principales be-

neficiarios de las políticas públicas fueran algunos grupos corporativizados y sindicatos, así como las clases medias integradas a los sectores formales de la economía, sin dejar de lado la preferencia que hubo en la dotación de créditos para habitantes de la Ciudad de México y sus áreas conurbadas, en comparación con otras zonas del país (Connolly, 1990) (Flores Rodríguez, feb. 2009).

Sin embargo, la migración hacia las ciudades provocada por la industrialización en el siglo XX no se resolvió forzosamente por la incorporación de todos los nuevos habitantes de las ciudades a los sectores formales de la economía a través de un empleo en la industria o servicios. Fueron innumerables los nuevos habitantes que se vieron forzados a aceptar trabajos temporales y muchos más tuvieron que resolver su situación mediante el trabajo llamado informal, por lo que grandes sectores de población quedaron fuera de la posibilidad de acceder a los créditos oficiales de vivienda.

En las últimas décadas del siglo XX, el reforzamiento de las políticas neoliberales obligó a que gran parte de la población se sumara a la economía informal, al tiempo que el sector oficial dejó de producir vivienda, para operar solamente en el otorgamiento de créditos, provocando que el mercado de vivienda quedara dividido tan solo en dos segmentos: la construcción realizada con fines de lucro y la autoproducción (Flores Rodríguez, feb. 2009).

La vivienda autoproducida representa la opción más viable para el 65% de la población ocupada que pretende tener en propiedad una vivienda, ocasionando que existan en el país más de 15 millones de viviendas autoproducidas (Torres Rino, sep. 2006) (Flores Rodríguez, feb. 2009).

Esta situación se presenta, como hemos dicho, cuando la falta de solvencia o liquidez deja sin posibilidades a los interesados en una vivienda dentro del mercado formal. Otra condicionante básica es la calificación ante los organismos de financiamiento, que sue-

len requerir a los interesados la comprobación de ingresos formales, seguros y continuos. Sin embargo, lo más significativo puede ser la satisfacción de aspiraciones que se generan por la ubicación cercana a la comunidad de pertenencia, como el capital social generado en la colectividad, las relaciones familiares y la posibilidad de participación en actividades comunitarias, así como otras características que existen en el ámbito urbano conocido y que podrían no encontrarse en una nueva ubicación.

No es raro entonces que se opte por la autoproducción del espacio habitable, y que para lograr el objetivo –o acercarse a él progresivamente– se busque y obtenga la colaboración de familiares y otros habitantes cercanos para aplicarse a la edificación de la vivienda, en particular para algunas etapas constructivas que implican una fuerte inversión de recursos tanto materiales como humanos.

Para quienes tienen la posibilidad de elección, la disyuntiva entre la adquisición de una vivienda a través de un crédito y la autoproducción supone una decisión complicada, pues intervienen en ella muchas condicionantes culturales y aspiraciones más o menos establecidas por el medio social.

Puesto que la vivienda es un bien de larga duración cuyo beneficio se disfruta continuamente, las decisiones que se toman en relación con la vivienda familiar se realizan sobre el principio de que el resultado debe prever las posibilidades de habitación para las generaciones más jóvenes y las que aún no inician ciclos de vida como cabeza de familia, pues “es para ellos” que se adquiere o se construye y para quienes se hace crecer, condicionando el resultado progresivo de la vivienda.

La autoproducción progresiva de la vivienda intenta satisfacer las necesidades de una familia extensa en el largo plazo, al menos idealmente, por lo que no es extraño que se planee su producción en etapas que pueden ocuparse progresivamente según el avance del

plan, y esta puede ir ocupándose conforme se avanza en la generación de espacios, en un proceso que no es fijo ni absoluto, guiado por las vicisitudes a que está expuesta la vida familiar, cuidando de dejar preparada la siguiente etapa de crecimiento.

Otro poderoso incentivo para la autoproducción de vivienda es la satisfacción de sentir que se toman decisiones que afectan a la distribución de los espacios y a las formas de la casa, particularmente durante el proceso de la obra. Los involucrados pueden suponer que en el proceso controlan “la calidad” de la obra, sobre la que ellos han decidido y supervisado o fabricado. La calidad de las obras que se adquieren terminadas pueden no ser convincentes, pues no se ha seguido el proceso de construcción que asegure la duración necesaria para pensar en la vivienda como un legado.

LA VIVIENDA AUTOPRODUCIDA EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA

Si consideramos que una de las principales raíces del Movimiento Moderno se encuentra en la Revolución Industrial, y recordamos las implicaciones que ésta tuvo en Europa en cuanto a migración hacia los centros industriales y el crecimiento de la población de las ciudades, podremos entender que la vivienda popular se vincula con la solución de habitación para las clases obreras, que sustentan la producción industrial de las regiones y ciudades. Así, la vivienda y la industrialización se ligaron en la historia de la arquitectura, con los resultados que en México son conocidos como vivienda de interés social.

La protesta y el desprecio hacia las arquitecturas académicas e historicistas del movimiento moderno (Norberg-Schulz, 1999), arrastraron durante el siglo XX a toda construcción que se basara en tradiciones y recordara la historia a ser desdeñada.

La vivienda no se podía entender como vernácula, pues este adjetivo, por lo que recuerda de la ruralidad y por la implicación histórica, se había cargado de un significado negativo, y no podría ser autoproducida, pues correspondía a los arquitectos proponer los espacios en los que la nueva sociedad realizaría sus funciones. Walter Gropius había afirmado que “la meta final de toda actividad artística es la construcción” (Droste, 2006), y se puede colegir que quien debe realizar esa actividad no puede ser improvisado.

Por otro lado, el abandono de las tradiciones constructivas de los lugares de origen de los inmigrantes a la ciudad llevó a considerar la vivienda resuelta según los sistemas y propuestas ancestrales y característicos como inadecuados para la vida que cambiaba en las décadas de entreguerras del siglo XX.

Ante las extraordinarias propuestas del siglo XX para la habitación obrera, la vivienda popular autoproducida se vio como algo marginal, una forma de habitar que debe ser resuelta, es decir, se le ha considerado un inconveniente y nunca como una solución al problema de habitación. Por esto la historia de la arquitectura ha dejado fuera de su registro la vivienda autoproducida, pues esa forma de construir ignora las teorías y disertaciones, construye sobre el ejemplo del vecino o del modelo ideal formado por los medios, por el entorno social inmediato o por aspiraciones insatisfechas. Se basa en la experiencia y en consideraciones subjetivas para la selección de los elementos que se incorporan al diseño, el cual casi nunca está definido cuando la obra ha iniciado. Las discusiones sobre arquitectura y compromisos sociales de los arquitectos le son totalmente ajenas, así como las conceptualizaciones más básicas de la disciplina.

A pesar de todo lo anterior, la vivienda autoproducida, en particular desde la segunda mitad del siglo XX, se basa para su construcción en la adaptación de formatos tipológicos tomados de la arquitectura moderna, copiando modelos y aprendiendo técnicas

que resultan en una reinterpretación de la arquitectura moderna que transforma la habitación popular y las ciudades.

Esto permite sugerir que, si bien no pertenece plenamente al movimiento moderno, sí constituye un poderoso indicador de la penetración que tiene en la población ese movimiento, que se ve apropiado por amplios sectores de población que lo adoptan como principio para sobre él proponer las variaciones que le permitan resolver los espacios que forman su casa. Esta circunstancia toma su real dimensión si se considera la íntima relación que se establece entre las personas y el espacio habitado.

La selección del modelo de la arquitectura moderna no es ni fortuita ni excepcional, pues la condición se repite con una distribución geográfica muy amplia, que puede abarcar numerosos países en desarrollo, y con grandes coincidencias, haciendo de la arquitectura popular del siglo XX una forma de la arquitectura internacional.

En tal sentido, la arquitectura popular urbana autoproducida puede abordarse en la historiografía como una variante del movimiento moderno, con sus propias calidades, pero con un fundamento en ese movimiento y en su ideología.

ADOPCIÓN DE FORMATOS TIPOLÓGICOS TOMADOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA.

La vivienda autoproducida en barrios populares está ligada inextricablemente a los sistemas constructivos que caracterizan a la arquitectura moderna, particularmente en las estructuras de concreto armado y los elementos derivados del cemento, cuyo desarrollo y divulgación es enorme durante el siglo XX. La transferencia de estos materiales hacia la vivienda popular tuvo lugar durante el siglo XX, al mismo tiempo que la migración rural-urbana hacía crecer las ciudades a partir de los “cinturones de miseria”, caracterizados por

la proliferación de vivienda precaria que pronto se transformó en vivienda progresiva (Bazant S, 2003).

El cemento es uno de los materiales que causaron mayor impacto en la transformación de las técnicas de construcción de la vivienda popular urbana. Con este material se resolvieron estructuras soportantes y cubiertas, argamasas para mamposterías, acabados, pisos y “mosaicos de pasta”, aplanados de muros y pavimentos.

Por su parte, el tabique, y más tarde el tabicón o el “bloque” de concreto, pueden adquirirse paulatinamente y almacenarse sin menoscabo a sus cualidades, por lo que se adaptan a la visión de construcción de largos plazos. Tratándose de una vivienda que debe durar muchos años, las estructuras de concreto y los muros de tabique producen una percepción de permanencia y de solidez, acentuando la imagen que se tiene de estas tecnologías de la arquitectura moderna, que se entienden como “de buena calidad”, y principalmente duraderas. Aún en el habla popular, los materiales descritos son considerados materiales “modernos”, en todas las connotaciones que esto implica. Sin embargo, en el siglo XXI, esta connotación empieza a cambiar, pues las generaciones jóvenes del inicio de este siglo se refieren al tabique, tabicón y concreto armado como materiales “tradicionales”, acentuando principalmente que no se considera ya la posibilidad de utilización de adobe, bajareque, palma, tejamanil y otros materiales cuyas tecnologías están en franco proceso de olvido.

Producir el crecimiento de la vivienda con piedra, tabique y concreto, asegura a los ojos del habitante que la obra es “maciza”, es decir, que garantiza una larga subsistencia y que será a su vez un buen soporte para las futuras etapas de crecimiento. Existe la apreciación de que una obra ejecutada con los materiales descritos requiere de un bajo mantenimiento y que aun cuando sufra algún deterioro, puede recuperar sus condiciones de estabilidad rápidamente y sin menoscabo de la calidad originalmente buscada.

En otro rubro, la utilización de los materiales de construcción asociados a la arquitectura moderna actúa como un contrapeso en caso de querer incorporar la vivienda al mercado y aportan al comprador una seguridad, pues son una “garantía” contra la depreciación, frente al inconveniente de adquirir una casa que no se adapte exactamente a sus necesidades puntuales.

En contraste con lo que ocurre con el cemento y el concreto armado, el acero, que es un material clave en la arquitectura moderna, no fue integrado a la vivienda popular como opción estructural, sino exclusivamente como cancelería en puertas y ventanas, con rarísimas variaciones en sus diseños y disposición.

Con la migración hacia centros urbanos, las familias transformaron también sus hábitos de vida y de convivencia en áreas que empezaron a denominarse “estancia”. Se introdujeron la cocina y el baño al área de habitación y se tuvo que aprovechar el terreno –relativamente escaso, si se compara con las posibilidades que habría en el medio rural– mediante las construcciones de más de un nivel, lo que tuvo su efecto en las densidades de población.

Con el nuevo partido arquitectónico se transformó la privacidad, se incluyeron áreas de convivencia y se inició una revolución en el modo de habitar para las clases populares y medias que eran beneficiarias de los programas y proyectos oficiales de vivienda, pero, sobre todo, para las enormes masas de población que produjeron el hábitat para sí mismas.

La estancia constituye simbólicamente el ambiente principal de la casa, usado principalmente en horas de la tarde, cuando se vuelve del trabajo o de la escuela y otros quehaceres (por la mañana el jefe de familia saldría a trabajar y los hijos a sus respectivas escuelas), dedicado a una gran variedad de actividades, tanto para ver la televisión –que es una nueva actividad propuesta a las masas desde la mitad del siglo XX– como para comer y hacer las tareas escolares

hasta almacenamiento y reuniones sociales. Por sus dimensiones y ubicación, este espacio adquiere un carácter de uso múltiple, pues puede ser circulación, distribuidor y asumir las actividades de comedor y área de preparación.

Aunque desde el final del siglo XIX las vanguardias arquitectónicas propusieron el esquema de casa habitación sin patio interior rodeada de áreas abiertas, la construcción popular suele lanzarse hacia el límite frontal del terreno y hacia los límites laterales, incluyendo un espacio de cochera en el volumen general. Esta distribución se desprende principalmente, al parecer, de la falta de un área disponible lo suficientemente amplia para lograr las vistas que los arquetipos proponían. El escaso terreno, y la incompreensión completa del nuevo partido arquitectónico llevó con frecuencia a la arquitectura popular a generar espacios en los que no se prevén la iluminación y ventilación naturales, alejándose de los principios de higiene y asealamiento esenciales del movimiento moderno.

Por otro lado, el cambio en la proporción de las ventanas que cambia de vertical a apaisada es un indicativo claro de la intención de reinterpretación de la arquitectura moderna. La proporción de las ventanas en la vivienda vernácula tradicional es frecuentemente vertical, aprovechando la mayor superficie que es posible obtener con un cerramiento corto.

Las motivaciones para la transformación de este fundamental elemento arquitectónico pueden ser variadas. Por un lado, las ventanas longitudinales propuesto por el movimiento moderno hacían probablemente demasiado transparente uno de los muros limitantes de las habitaciones, de modo que la ventana longitudinal se hace menos larga y se transforma en un vano horizontal, pero de proporción mucho más corta.

Por otro lado, en las viviendas mexicanas es común que el amueblamiento de todos los locales se haga apoyando la parte trase-

ra de cada mueble hacia el muro, dejando libre la ventana, de modo que los muebles se acomodan perimetralmente, salvo en el caso de mesas, que se instalan al centro del espacio disponible. La ventana longitudinal provocaría que se tuviera que dejar libre todo un muro por hacer inconveniente el apoyo de muebles. Una ventana más corta permite el amueblado del espacio interior, sin tener que disponer de mobiliario especializado.

Otra variante de la ventana apaisada es la “puerta bandera”, como se llama a una pieza que incluye en la mismo elemento de cancelería una puerta y una ventana apaisada, y que llegó a convertirse en una forma de diseño casi ineludible para las puertas traseras de las viviendas, principalmente para ligar la cocina con las áreas exteriores de servicio, como patio y lavandería, pero que aparece igualmente en algunos dormitorios, cuando estos se encuentran en la planta alta y se pretende una salida a la terraza o balcón.

Los aspectos formales de la modernidad que se integraron a la vivienda autoproducida incluyen de modo inequívoco las delgadas losas de concreto que sobresalen del volumen general y que corren a lo largo de la fachada como marquesinas. Las secuencias de espacios ortogonales produjeron volúmenes muy rígidos y las elecciones tecnológicas anularon los derrames y permitieron los vanos cerrados con cancelería de acero en puertas y ventanas.

La forma resultante acusa que los aspectos formales no son sino una interpretación ingenua e idealista de la compleja conceptualización del movimiento moderno, pero suficientemente simbólica para que, al modo en que antes de esa irrupción se hacía en la arquitectura vernácula, el modelo fuera copiado y readaptado miles de veces, con variantes de una a otra construcción, pero con suficientes notas en común para constituir cabalmente una nueva tipología urbana.

En esta tipología los elementos que aportan una intención expresiva suelen ser las herrerías, que en su diseño integral o como

protecciones sobrepuestas, se conforman de diseños más o menos complicados, pero difícilmente reducidos a lo esencial. Dichas protecciones suelen integrarse como una reja sobrepuesta al vano, de un modo similar a lo que ocurría en las tipologías más opulentas de etapas precedentes, en la arquitectura de las élites urbanas.

A la asociación simbólica con el movimiento moderno suelen agregarse los colores, las decoraciones y otros elementos sobrepuestos al inmueble, según el gusto y las intenciones simbólicas del habitante, alejando la construcción de la identificación con el movimiento moderno que supondría un rechazo del ornamento. Sin embargo, en estos elementos “ornamentales” la volumetría de la edificación no es una condición que impida su sustitución o readecuación con el cambio de “gusto” o de propietario.

Es de señalarse la existencia muy frecuente de marcos sobrepuestos, remates fuera de la volumetría estructural, relieves en los aplanados y otras notas de intención formal que aluden a otras tendencias arquitectónicas, apreciadas como una aspiración por las clases populares, como la arquitectura llamada generalmente “colonial”, que incluye una amplia gama de elementos formales simbólicos.

Es en algunos vanos en donde llegan a hacerse propuestas formales de mayor trascendencia, a partir de la modificación de los cerramientos, que por ajustarse a algunos elementos simbólicos de la arquitectura histórica integran arcos y algunas otras variantes, como marcos, resueltos en tabique o en concreto armado, como el resto de la estructura.

Existen algunos otros de los elementos principales de la arquitectura moderna que la habitación popular no incorporó entre los elementos significativos y que no fueron por lo tanto útiles al momento de proponer el esquema de la vivienda. Entre ellos sobresalen la edificación de volúmenes en transparencia y la planta libre.

En la vivienda popular autoproducida las aberturas no se de-

rivan de una concepción de transparencia. Esa forma de apertura es más frecuente en arquitecturas menos populares y, aun así, la transparencia no es una apuesta franca, pues las “ventanas de piso a techo”, como fueron conocidos los muros transparentes, son demasiado reveladores. Además, las transparencias en grandes superficies implican la dificultad del amueblado en espacios reducidos y la necesidad de encortinar superficies muy amplias, que se traduce en inhabilidad de un muro para recibir otro tipo de tratamiento, como soporte de elementos de complemento interior y de mobiliario.

En lo que respecta a la planta libre, que resultaría de una estructura a base de columnas de carga, y la posibilidad consecuente de tener una fachada independiente, son principios descartados definitivamente, puesto que las estructuras de la vivienda popular en México responden al principio de muros de carga. A su vez, esta característica produce que sea difícil realizar intervenciones que impliquen una propuesta de reorganización del espacio de la vivienda una vez que este ha sido construido.

CONCLUSIONES

La posibilidad de incorporar una enorme cantidad de viviendas autoproducidas en una tipología que tiene entre sus componentes los elementos que se han identificado como provenientes del movimiento moderno nos hace ver que no es un producto azaroso o desdeñable, sino que ha habido efectivamente una infiltración de algunos de los principios modernos en el imaginario colectivo, o al menos de algunas de sus propuestas, y se han hecho deseables para grandes conjuntos humanos, dando como resultado asentamientos que reproducen constantemente esos principios reinterpretados y adaptados.

La adopción de algunos formatos tipológicos tomados de la ar-

quitectura moderna se realiza en la vivienda autoproducida a partir de la reproducción de modelos, para lo cual es necesario aprender las técnicas constructivas que facilitan la aproximación al objeto que se desea obtener. La reproducción del modelo, sin el debido fundamento, lejos de constituir una aberración produce una interpretación de lo que se ha imitado, que constituye una nueva versión y que satisface al usuario en los puntos en que este considera más relevantes, alcanzables o prácticos.

El resultado, repetido miles de veces y cada vez diferente, ha modelado los ámbitos de habitación y los espacios urbanos en muy amplios territorios. Podemos decir que todas las ciudades mexicanas adquirieron en sus barrios populares esta misma tipología durante el siglo XX y que, constituyendo la mayoría numérica de la vivienda hecha en ese siglo, su registro, consideración e incorporación a la historia del hábitat humano es inevitable.

Los valores arquitectónicos de las obras de vivienda popular autoproducida pueden ponerse en discusión, sin duda, pues estas formas habitables se realizan al margen de las teorías y las discusiones sobre arquitectura, ya que las decisiones sobre el uso de unos u otros rasgos tipológicos se hace sobre criterios subjetivos y simbólicos. Sin embargo, la misma consideración puede hacerse para la arquitectura vernácula, que ha ganado un sitio en la historia de las formas habitables, siendo suficiente para ello el aspecto documental de la forma de vida de la sociedad que la ocupa, propiedad histórica que sin duda comparte la vivienda que aquí se trata.

En algunos ámbitos urbanos, la falta de apego riguroso a las formas que propone el movimiento moderno podría ser visto como un signo de “atraso” y de una vida de pobreza y rusticidad, conforme lo que el imaginario colectivo ha estructurado en relación con la vida rural antes de la Revolución Mexicana, o las condiciones en que viven aún hoy los campesinos, principalmente si se les identifica con

algún grupo indígena, sin embargo, la vivienda popular autoproducida parece establecer con las obras del movimiento moderno, tanto de equipamiento urbano como de habitación, una relación principalmente simbólica, a partir de la identificación de valores con los que se promueve la arquitectura, los se ven como aspiración para las clases populares.

Con esto la vivienda popular y el resultado de la autoproducción de habitación no deberían seguir viéndose como ajenos o paralelos a la arquitectura moderna formal, al contrario, la evidencia nos muestra que se desprenden de ella y como su producto derivado, la complementa. La vivienda popular autoproducida no pertenece al discurso manifiesto del movimiento moderno, ni se preveía que pudiera generarse, en la cantidad en que ha ocurrido, este tipo de vivienda. Sin embargo, las condiciones históricas de México han llevado a la población a hacerse por propia mano de uno de los principios de la modernidad, que consiste en mejorar las condiciones de la vivienda y pen consecuencia, la vida de cada individuo.

REFERENCIAS:

- BAZANT S, J. (2003). *Viviendas progresivas, construcción de vivienda por familias de bajos ingresos*. México: Trillas.
- CONNOLLY (0990) en Shidlo Gil, *Housing Policy in Developing Countries*, Routledge, 1990, p. 21
- DROSTE, M. (2006). *Bauhaus*. Taschen.
- FLORES RODRÍGUEZ, L. (feb. 2009). La vivienda en México y la población en condiciones de pobreza. Documento de trabajo núm. 63, Cámara de Diputados, LX Legislatura, Centro de estudios sociales y de opinión pública.
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, F. (coord.) (1996) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Lecturas mexicanas, México, CONACULTA.
- GONZÁLEZ LOBO, C. (1996). Juan LEGARRETA. En F. GONZÁLEZ GORTÁZAR, *La arquitectura mexicana del siglo XX* (págs. 161-163). México: CONACULTA.

- GONZÁLEZ POZO, A. (1996). Enrique YÁÑEZ. En F. GONZÁLEZ GORTÁZAR, *La arquitectura Mexicana del siglo XX* (págs. 162-165). México: CONACULTA.
- ICOMOS. (1964). Carta de Venecia. Obtenido de http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, (1925) Flammarion, Paris, 1994
- Norberg-Schulz, C. (1999). *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TORRES RINO, N. (sep. 2006). LA producción social de la vivienda en México. Su importancia nacional y su impacto en la economía de los hogares pobres. México: UAM, CONAFOVI, CONACYT, Coalición Internacional para el Hábitat.
- UNESCO, (1972) Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1972
- ZORRILLA ARENA, S. (1988). *50 años de política social en México*. México: Limusa.

TRAZOS DE LA BAUHAUS EN LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO MEXICANOS

David Navarrete Escobedo

RESUMEN

Este capítulo tiene por objetivo establecer una perspectiva de la influencia de la Bauhaus en varios aspectos del diseño y de la arquitectura mexicanos del siglo XX. Para lo anterior retoma elementos clave como actores y lugares en los que fue muy clara la influencia del modelo *bauhausiano*. En un primer tiempo se teoriza sobre la construcción y la circulación de la Bauhaus como escuela y como estilo artístico dominante del siglo XX a nivel internacional. Luego se establece un recuento de la adaptación al diseño mexicano particularmente al mobiliario, la arquitectura y la planificación urbana. Finalmente se toman ejemplos cercanos de dos ciudades del estado de Guanajuato, San Miguel de Allende con una Bauhaus Hispanoamericana y Celaya con un centro histórico que adoptó el funcionalismo. Se concluye sobre el legado de la Bauhaus como una guía en el papel de las escuelas de arte y diseño para superar crisis sociales. *Palabras clave: Adaptación, Diáspora, Influencia, Bauhaus, México*

LA CIRCULACIÓN DEL MODELO BAUHAUS

La Bauhaus se puede definir como escuela, en el sentido de un conjunto de principios y conceptos organizadores para la interpretación de la realidad social y espacial. En la definición del diccionario de la Academia de la Lengua Española, una escuela puede ser una doctrina, principios y sistema de un autor o conjunto de autores, igualmente ella puede ser un método o estilo de enseñanza. Podríamos entonces distinguir el aporte de la Bauhaus como un cuerpo teórico y filosófico que ayudó a descifrar la estructura social de su tiempo y sirvió de guía en el análisis crítico y la invención de procedimientos, técnicas y organizaciones para la producción espacial de la sociedad.

En arquitectura, diseño, bellas artes y urbanismo la escuela de la Bauhaus construyó su continuidad con base en conceptos equivalentes a modelos espaciales y de objetos. El modelo tiene siempre el valor de la ejemplaridad y un carácter reproducible (Choay, 1965). En ese contexto podemos establecer que la escuela de la Bauhaus se construyó con la circulación de sus modelos espaciales y artísticos. A la vez, la Bauhaus se estableció por la circulación del modelo de principios y doctrinas que la constituyeron como institución y sistema pedagógico. Hablar entonces del modelo de la Bauhaus es hablar en dos dimensiones: la de los modelos espaciales y la de los modelos doctrinales. El modelo Bauhaus tuvo las condiciones señaladas por Choay (1965), es decir se constituyó como ejemplar, se reprodujo en sus objetos artísticos y trato de copiarse en sus modelos doctrinales.

El proceso de circulación del modelo Bauhaus ha tenido un trayecto permanente y sinuoso en el espacio y en el tiempo, desde su contexto de origen alemán (geográfico y sociocultural); hasta su recepción en contextos extranjeros que fueron radicalmente diferentes, pero que aspiraron a su adaptación. La circulación de la filosofía bauhausiana ha demostrado una larga persistencia luego de su cierre

en 1933. Gracias a ese episodio se pudo llevar a cabo la gran difusión de esa escuela obligada por la diáspora de sus integrantes. Ese fue el primer momento de exportación del modelo Bauhaus.

El segundo momento lo representa el seguimiento y el sello personal que sus principales representantes le imprimieron en las geografías de exilio, particularmente en Norteamérica. En la diáspora de la Bauhaus se inició un ciclo que retroalimentó a las teorías de origen pero en contextos sociales, políticos y económicos diferentes, redimensionaron el modelo e influencia de la escuela. Igualmente, en las décadas de 1940-1960 el proceso de circulación del modelo de la Bauhaus se adoptó en latitudes muy alejadas sin que éstas pasasen ya por la teoría o doctrinas originales. Es el caso del estilo arquitectónico y los modelos de enseñanza que llegaron a México vía Estados Unidos de Norteamérica cuando Mies Van der Rohe y Gropius se instalaron allá. En esa lógica también el contexto original, alemán y europeo, décadas después pudo reescribir el modelo Bauhaus, una vez que recibió el reflejo de los países de América que mitificaron aquella escuela. También fue el caso de la diáspora de varios profesores y alumnos en Sudamérica y que en algunos casos establecieron lazos estrechos con México. Por ejemplo, las escuelas chilenas de arquitectura cuyos profesores como Tibor Weiner, exalumno de la Bauhaus llegaron de Europa y en aquellas latitudes marcaron una influencia muy fuerte de los principios *bauhausianos* que dialogaban con los de las escuelas de arquitectura y diseño en México. La circulación sur-sur del modelo entre países de América Latina, extranjeros a las ideas y contextos originales de la Bauhaus, aportaron sus propias adaptaciones e innovaciones al imaginario de la escuela. Se formó así otro puente entre la propuesta de la primera Bauhaus alemana y el diseño en México.

Así, el proceso de circulación del modelo Bauhaus no se puede definir como una simple importación que nos llegó de Alemania a

mediados del siglo XX. Aquí tendríamos que hacer una precisión y diferenciar entre las doctrinas y teorías originales y lo que pasa con el modelo mismo. El modelo de la escuela se transformó luego de sus viajes de un lugar a otro.

El modelo Bauhaus más que ninguna otra escuela del siglo XX encontró condiciones óptimas para ampliar su geografía y su audiencia. La creciente movilidad de personas, capitales e información que se inició luego de la Segunda Guerra Mundial determinaron que su adopción se diera a escala internacional. En ese momento como ahora existieron dos dimensiones para su circulación, las materiales y las inmateriales. Las primeras fueron las construcciones, el arte y el diseño industrial principalmente, que entre otros publicitaron el estilo de la escuela. Las segundas fueron las ideas y modos de vida que a su vez generan soportes materiales y objetos de uso cotidiano. En las segundas incluimos: las posturas académico-pedagógicas (en urbanismo, arquitectura, diseño de interiores, diseño industrial, diseño gráfico y otras disciplinas del espacio); los modos de consumo y producción de la sociedad industrial (la creación de arquitecturas especializadas en actividades industriales y de servicios); las formas habitacionales (los modelos de viviendas unifamiliares y colectivas con sus programas espaciales, mobiliario y estilos arquitectónicos de estilo funcionalista).

Las condiciones económicas del periodo de la posguerra conocido como los Treinta Gloriosos, fueron también determinantes para el apogeo internacional del modelo Bauhaus. Las condiciones eran prosperas, la mayoría de los países occidentales tenían altas tasas de crecimiento anual y se tenía que dotar de infraestructura, vivienda y servicios a una sociedad que ganaba poder económico y engrosaba su clase media. Esas condiciones influyeron también a la adopción de formas construidas y luego de teorías de diseño y pedagógicas inspiradas en la Bauhaus en América Latina.

Países como México nacionalizaban su economía y construía por fin el sueño postrevolucionario que adoptó las líneas arquitectónicas de la Bauhaus para construir la imagen de una nación moderna. Los edificios más representativos del moderno estado mexicano fueron diseñados por arquitectos que habían absorbido algo o mucho de la Bauhaus como Juan O’Gorman, Mario Pani, Teodoro González de León o Pedro Ramírez Vázquez. La gran inversión de capital por parte del estado mexicano para el desarrollo económico implicó una transferencia de formas urbanas y sus modelos de gestión espacial de la Bauhaus en su variante Movimiento Moderno. Fueron soportes espaciales aclimatados a las condiciones sociales, culturales, tecnológicas y económicas de las diferentes regiones y ciudades de México. Ellos que dirigieron el crecimiento de las ciudades mexicanas buena parte del siglo XX.

La circulación de las doctrinas de la Bauhaus en México también estuvo condicionada por el desplazamiento de estudiantes y profesores desde y hacia los centros de investigación y formación de los países del norte donde la Bauhaus tuvo su primera influencia. Directamente no se tiene documentada la inscripción de estudiantes mexicanos en la Bauhaus y tampoco ninguno de sus profesores lo era. Sin embargo, la diáspora *bauhausiana* trajo a varios de sus estudiantes a México al igual que a varios de sus seguidores y claro está a uno de sus directores, Franz Meyer. En sus diferentes ámbitos Michel Van de Beuren, Lena Bergner, Mathias Goeritz, Clara Porset y el propio Meyer dejaron sentir los principios de la Bauhaus en instituciones como el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Nacional Autónoma de México o el Taller de Grafica Popular. La convivencia con arquitectos, diseñadores y artistas mexicanos completo la absorción de la Bauhaus en nuestros emergentes sistemas educativos modernos.

Resumiendo, la difusión y la apropiación de las teorías, los con-

ceptos de diseño y el modelo pedagógico de la Bauhaus en el contexto de los intercambios internacionales de 1920-1960, se pueden caracterizar por la adopción de aspectos particulares y parciales de una corriente estética (el neoplasticismo primero y luego el funcionalismo) al igual que de los soportes espaciales (formas urbano-arquitectónicas) que le son propios. En el caso mexicano esa circulación formal y teórica se define por una aclimatación, conceptos de los cuales se inspiraron con relativa libertad los actores del diseño gráfico, del diseño industrial, de la arquitectura y del urbanismo del México posrevolucionario. Más que la adopción de “soluciones” copiadas que serían inviables en el contexto económico, social y/o político de México de mediados del siglo XX, los artistas, arquitectos y diseñadores buscaron construir la modernidad del país con las condiciones del momento. La arquitectura y el diseño mexicanos fueron más allá de la importación del modelo puro y duro del estilo y escuela de la Bauhaus. En ese proceso de adaptación exigido, pero también buscado por los principales autores del arte mexicano en el siglo pasado, se juega una modesta pero valiosa aportación a la reconstrucción del modelo de la Bauhaus a la que se le imprime la especificidad latinoamericana.

Tal vez el ejemplo más contundente de esta aportación al modelo Bauhaus es el conjunto urbano arquitectónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, reconocido por su valor cultural en ese sentido de sincretismo estético (UNESCO, 2007):

“Edificado entre 1949 y 1952, el campus central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) está integrado por un conjunto de edificios, instalaciones deportivas y espacios abiertos situado en la zona sur de la capital mexicana. El proyecto de su construcción fue ejecutado por más de 60 arquitectos, ingenieros y artistas. El resultado fue la creación de un conjunto monumental ejemplar

del modernismo del siglo XX que integra el urbanismo, la arquitectura, la ingeniería, el paisajismo y las bellas artes, asociando todos estos elementos con referencias a las tradiciones locales, y en particular al pasado prehispánico de México. El conjunto encarna valores sociales y culturales de trascendencia universal y ha llegado a ser uno de los símbolos más importantes de la modernidad en América Latina.”¹

¿CÓMO SE VIVE LA BAUHAUS A UN SIGLO Y EN LA GEOGRAFÍA MEXICANA?

El modelo Bauhaus, particularmente luego de la presencia del pintor y pedagogo Johannes Itten, que priorizó la integración de los procesos de industriales a la concepción y producción de objetos de uso cotidiano, tuvo un importante papel como idea rectora de la “modernización” del México de la segunda mitad del siglo XX. Las condiciones en las que se dio esa influencia de la Bauhaus en la vida cotidiana mexicana, fueron una la clase media creciente durante los 1940’s a 1970’s. En esas décadas fue clave la presencia en México de un exalumno de la Bauhaus, Michael Van Beuren. Este arquitecto estadounidense fue estudiante en el periodo de Mies Van Der Rohe como director y al desaparecer la escuela volvió a Estados Unidos, incluso trabajó en el despacho de Chicago de su anterior maestro. Van Beuren llegó a México, a Acapulco primero, luego a la capital. En nuestro país se conectó con arquitectos y diseñadores importantes, varios de ellos exiliados europeos. Al no tener un título de arquitecto mexicano Van Beuren se vio obligado a realizar pequeños proyectos y en particular encontró una actividad que no requería cedula profesional y que aún estaba muy explotada en México: el diseño de mobiliario. Lo anterior bajo las premisas de la modernidad y la

1 <https://whc.unesco.org/es/list/1250>

industrialización del producto tal como lo aprendió en la Bauhaus.

Figura 1

Mobiliario de Van Beuren en departamento muestra de Tlatelolco



Fuente: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/el-diseno-aleman-que-revoluciono-los-muebles-mexicanos>

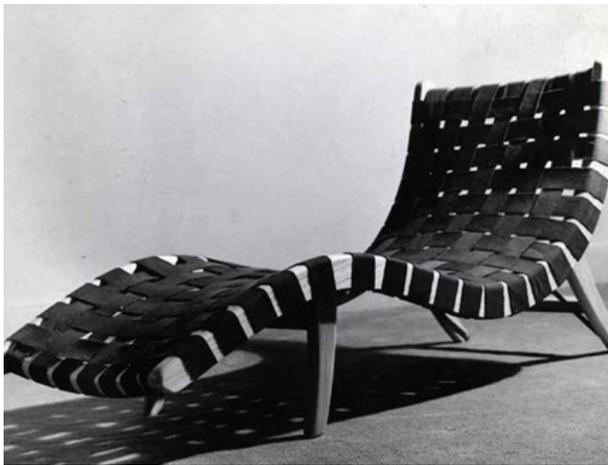
Un pequeño taller en la colonia Juárez de Ciudad de México, luego una gran fábrica en la periferia de la misma llevaron a Van Beuren y a su hermano a un éxito empresarial y comercial muy amplio. A tal punto fue adaptable la enseñanza de la Bauhaus aplicada para las condiciones de México, que sus muebles fueron icónicos de esa época. Atendió diversos mercados y diversas necesidades, unas más lujosas que otras, pero con los principios modernos de diseño, estandarización de piezas, modulares, familias de muebles y piezas intercambiables. El modelo de producción de la Bauhaus tuvo una gran aceptación en un México que antes de Van Beuren todavía tenía en su imaginario los muebles de estilos románticos del siglo XIX, tan de boga durante el Porfiriato. Los grandes almacenes mexicanos como el Palacio de Hierro vendieron su colección y se formó un imaginario moderno de las casas y oficinas que se construían en las

colonias de la clase media mexicana en el espíritu del movimiento moderno.

Los diseños de Van Beuren también le dieron una proyección internacional al mobiliario mexicano de mediados del siglo pasado. Lo anterior resultó en que varias de las primeras piezas diseñadas por este arquitecto fueron premiadas a nivel internacional y con el paso del tiempo se convirtieron en piezas icónicas. Si bien esas piezas están lejos de ser de bajo costo y democráticas, en su momento relevaron un gran progreso en el diseño industrial mexicano. La pedagogía y las ideas de la Bauhaus rescataron las habilidades de los artesanos mexicanos en los tejidos, los textiles y las maderas para aplicar los principios del diseño moderno, funcional y esencial en sus líneas y volúmenes. La tumbona Alacrán y los sillones San Miguel son ahora piezas de culto de la arquitectura y el diseño mexicanos.

Figura 2

Silla Alacrán de Van Beuren



Fuente: <https://wsimag.com/americanas-society-ny/artworks/61674>

La exhibición “El arte en la vida diaria” fue otro momento importante de la influencia que logró el modelo de la Bauhaus en la vida diaria mexicana de los años 1950’s. La exposición fue organizada por Clara Porset en el Palacio de Bellas Artes en 1952 para mostrar “los objetos del buen diseño hechos en México” (Mallet, 2020). Clara Porset es otra diseñadora que se formó por la herencia de la Bauhaus. Directamente no fue alumna de esa institución, por la sencilla razón de que cuando manifestó su interés por integrarse, la escuela estaba por desaparecer en 1933. Así que Walter Gropius, con quien Clara Porset tenía contacto directo le sugirió que se integrara al *Black Mountain College* en Estados Unidos, donde Josef Albers, otro de los profesores de la Bauhaus, había partido a enseñar parte de los planes de estudio originales de la Bauhaus. Así fue, Clara Porset se formó con el matrimonio de los Albers ya que también se encontraba en esa universidad Anni Albers que también enseñó en la Bauhaus y con ambos estableció una amistad de larga data. Clara acercó a los Albers a México, donde los recibió varias veces y compartió los principios con los que ella estaba trabajando el diseño de mobiliario en México.

La parte esencial de la influencia del modelo Bauhaus en Clara Porset y en el diseño mexicano radica en la utilización de las técnicas artesanales, muchas de ellas prehispánicas y en el empleo de materiales locales y de origen natural como maderas y fibras vegetales; para reinterpretarlas en nuevas formas y usos que demandaba la filosofía y la estética moderna de la Bauhaus. Los ejemplos de esta aclimatación de la Bauhaus en el diseño de mobiliario mexicano con las piezas de Porset fueron premiados y admirados en eventos internacionales en Nueva York o Milano. Las sillas y mesas totonacas, los butaques, las tumbonas, entre otras piezas fueron reinterpretadas con el modelo Bauhaus. La antropometría y la ergonomía construyeron con saberes artesanales objetos diseñados con los principios estéticos racionalistas de la escuela de Weimar.

Había también en el trabajo de Clara Porset, al igual que en los principios de la Bauhaus, una intención de mejorar la vida de las clases populares, de las poblaciones obreras de las ciudades mexicanas y de las zonas rurales. Porset creía en la democracia y en sociedades más igualitarias. Realizó varios proyectos con ese fin, pero desafortunadamente nunca se logró ese propósito social que buscaba. Las condiciones industriales y culturales de México no estaban de su lado. Por ejemplo, en colaboración con Mario Pani para el proyecto del multifamiliar Miguel Alemán, Clara Porset diseñó una línea de mobiliario moderno con materiales económicos y técnicas artesanales combinadas con procesos industriales. Sin embargo, la producción masiva de sus muebles nunca se logró. Clara Porset murió en 1981 y para entonces sus piezas eran icónicas del diseño mexicano y latinoamericano, se encontraban en museos y casa acomodadas de arquitectos y otros personajes importantes de México. A pesar de eso la propuesta de Porset refrescó el pensamiento y la producción del diseño industrial mexicano, marcó una época de construcción de identidad de las artes de nuestro país.

En la arquitectura hubo varios grandes arquitectos mexicanos que emplearon los principios del diseño y la estética enseñados en la Bauhaus. Entre los principales tenemos a José Villagrán García, Mario Pani y Juan O’Gorman. Este último considerado el primero en aplicar los principios del funcionalismo. O’Gorman no fue ni alumno ni profesor de la Bauhaus pero seguía de cerca el trabajo (obras y textos) de los arquitectos europeos más importantes de las décadas de los 1920 y 1930 en Europa, especialmente a Walter Gropius (Hermoso-Espinosa, 2015). Juan O’Gorman comulgaba con las ideas de la Bauhaus ya que consideraba que la arquitectura debía resultar de la adaptación a las exigencias sociales, económicas y técnicas del siglo XX. Fue el primero en introducir en México estos modelos arquitectónicos de la Bauhaus (Fernández y Tamaro, 2004). La refe-

rencia directa a la Bauhaus la encontramos en sus primeras obras la casa de Cecil O’Gorman en 1929, la casa de Edmundo O’Gorman en 1931 y la Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en 1932.

Figura 3

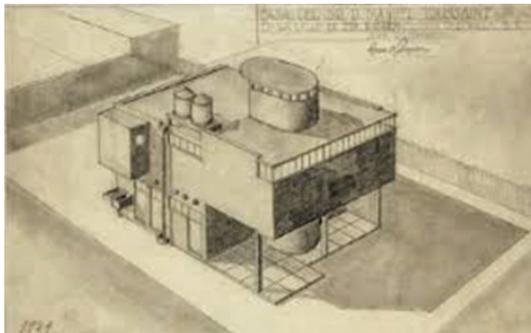
Butaque y banco con tejido de ixtle diseñado por Clara Porset



Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imagen_del_Archivo_Clara_Porget,_CIDI_FA_UNAM_\(CPD2-554\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imagen_del_Archivo_Clara_Porget,_CIDI_FA_UNAM_(CPD2-554).jpg)

Figura 4

Perspectiva del proyecto de la Casa O’Gorman



Fuente: David Navarrete 2022

LA PEDAGOGÍA BAUHAUS EN MÉXICO.

Juan O’Gorman, Hannes Meyer y Clara Porset fueron docentes, aunque esas facetas sean menos conocidas. Se convirtieron en personajes centrales en la adopción de los principios pedagógicos de la Bauhaus en México. Por ejemplo, O’Gorman impartió clases de 1932 a 1948 con las materias de composición y teoría de la arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional donde fundó la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. Por su parte Hannes Meyer participó en la formación de urbanistas en el Politécnico Nacional con lo que llamó:

“La pedagogía del trabajo sobre el encargo real, y aclaraba: ... el centro de toda la pedagogía politécnica del Bauhaus fue colocándose en aquella época (1928) en la obra misma y no una obra imaginaria en un medio ambiente inventado para ‘estudiar’; es decir, no una casa inventada en un terreno supuesto, sino la obra trazada para su ejecución y utilización directa, o sea un problema real, en un ambiente real...” (Toca, 2010: 22).

En 1940 H. Meyer fue director Instituto de Planificación y Urbanismo (IPU), en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional. Ahí implementó la misma pedagogía que en la Bauhaus, es decir la impartición de elementos teóricos pero con aplicación inmediata en problemas y proyectos reales. Como docente en el instituto impartía las clases teóricas a inicio de la semana, luego los talleres y los fines de semana dirigía trabajos de campo o excursiones. A Meyer se le distinguió por su labor docente en la Bauhaus ya que incorporó los elementos de la metodología científica más recientes de la época a la enseñanza de la arquitectura. Destacó que el arquitecto debe realizar estudios detallados y metódi-

cos de las necesidades individuales y sociales. En su enseñanza priorizó el trabajo en equipo y la visión racional del diseño.

Clara Porset también fue profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México, fue parte del equipo fundador de la licenciatura en diseño industrial. Aplicó los principios del diseño aprendido con los Albers de la Bauhaus. Clara Porset fue una observadora de la realidad social, de la historia, de los usos y costumbres de la sociedad mexicana y de los pueblos prehispánicos. En sus diseños e investigaciones que formaban parte de su actividad docente vinculó los materiales orgánicos y los saberes artesanales a un diseño moderno. Clara Porset impulsó el principio básico que Walter Gropius estableció para la Bauhaus con la creación de los talleres como base de la pedagogía del diseño industrial.

Otro caso de la adaptación del modelo pedagógico de la Bauhaus en México fue el proyecto de Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende en Guanajuato. En 1938 su director Felipe Cossío del Pomar, pintor peruano establecido en esa ciudad logró la autorización para la puesta en marcha de un nuevo proyecto educativo. La referencia era directa al modelo Bauhaus al grado de nombrarla como “una Bauhaus representando la cultura hispanoamericana” como aparece en el discurso de promoción y reclutamiento de su folleto (Del Pomar, 1974). Al igual que Hans Meyer con el Instituto de Planificación y Urbanismo, Cossío del Pomar recibió el apoyo del entonces presidente de la República Lázaro Cárdenas, para transformar un ex-convento de uso militar en una escuela de Artes.

“No conozco otro caso semejante. Un extranjero exiliado político, apoyado en buenos propósitos, hace desalojar de su cuartel a un regimiento de caballería con el objeto de fundar una escuela. Mi sueño comenzaba a hacerse realidad. Iba a

surgir en el corazón de México una Bauhaus² representando la cultura hispanoamericana.” (Del Pomar, 1974; 44).

El modelo pedagógico de Cossío del Pomar retoma los elementos fundacionales de la Bauhaus: vincular artesanía con arte y diseño formal, establecer la formación teórica al mismo tiempo que la empírica en talleres, y reclutar a los artistas más notables del momento como docentes. Todo lo anterior adaptado al contexto *sanmiguelense* con sus especificidades artesanales de latón, vidrio y lana. Además de integrar el muralismo como un elemento central de los cursos atendiendo a las corrientes estéticas dominantes de la época en México.

Entre los nombres de docentes y colaboradores que llamaron la atención de decenas de extranjeros, sobre todo estadounidenses de la región de Chicago que se inscribieron a esta escuela destacan: Diego Rivera, Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Federico Cantú, Carlos Mérida y David Alfaro Siqueiros. Aunque en realidad, la participación de esos grandes nombres de la pintura y del muralismo mexicano fue limitada. Se limitó a algunas conferencias o bien algunos trabajos puntuales dentro de la escuela. Pero sirvieron para posicionar, aunque modestamente a la escuela en una oferta internacional de escuelas de arte. Por ejemplo, Diego Rivera impartió solamente una conferencia, Siqueiros comenzó un mural pero quedó inconcluso, José Chávez Morado impartió clases en el taller de grabado siguiendo el esquema también relacionado con la Bauhaus

2 El diseño de la escuela fundada por Walter Gropius en Weimar, Alemania en 1919. Tenía una visión revolucionaria, tanto para Europa como América del Norte en sus técnicas de pintura, escultura, arte industrial y arquitectura. Este magnífico suceso se debió completamente al genio y la perseverancia de su fundador. La escuela atrajo un gran número de estudiantes de Alemania y Norte América, seguidores entusiastas de los principios de la Bauhaus. Lo extraño fue que Weimar estaba desahitado. Desafortunadamente la presencia de la Escuela fue atacada vehementemente por lo que fue necesario reubicarla en Dessau en 1925. La escuela reabrió en edificios que marcaron la pauta para la arquitectura moderna. En 1933, los Nazis cerraron la escuela mientras se encontraba bajo la dirección del genio arquitecto Mies van der Rohe, quien diseñó el museo de Arte Moderno en Nueva York. N. de la C.

del Taller de Gráfica Popular de la Ciudad de México en el que interactuaba con Hans Meyer.

La oferta pedagógica de la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende proporcionaba los talleres de tejidos, de cerámica, de pintura, de pintura mural, de grabado, de escultura, de talla en madera y de metal. La formación teórica pasaba por las materias de historia del arte, sobre todo de arte americano, literatura y lenguas.

Si bien el nombre Bauhaus apareció en la concepción del proyecto de Felipe Cossío del Pomar, en la realidad no se trató de una justa réplica del modelo, sino más bien de una selección de elementos que convivieron con la doctrina de la escuela alemana. Por ejemplo, la “Bauhaus Hispanoamericana” no menciona el curso de iniciación equivalente al de Johannes Itten. En la escuela de San Miguel los alumnos que entran deben tener una formación previa en artes. En lo que sí coinciden es en la importancia de los talleres y en la intención de elevar a artes las habilidades de los artesanos de la ciudad.

Figura 5

Folleto de la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel



Fuente: Del Pomar 1974

EL MODELO BAUHAUS EN LA ARQUITECTURA DEL CENTRO DE UNA CIUDAD GUANAJUATENSE

La arquitectura funcionalista del movimiento moderno en el estado de Guanajuato marcó la fisonomía urbana de las ciudades más prosperas de la segunda mitad del siglo XX. El movimiento moderno tomó tanto los principios de arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Marcel Breuer y otros que fueron parte del grupo de docentes de la Bauhaus y que a su vez retomaron los avances estilísticos de arquitectos predecesores como Henri Van de Velde, Otto Wagner o los hermanos Perrier de Francia. Esa influencia llegó a México por las generaciones de arquitectos como Carlos Obregón Santacilia, Mario Pani, Enrique Yañez, Juan O’Gorman, Villagrán García, Pedro Ramírez Vázquez, etc.

En el Bajío se sintió la influencia de los estilos internacionales y funcionalistas. Los arquitectos e ingenieros que transformaron sobre todo los centros históricos de estas ciudades habían sido formados y muchos de ellos laboraban en despachos de la Ciudad de México o de Guadalajara. Su exposición a los principios de la arquitectura racionalista era constante y coincidía con las aspiraciones de modernidad de la sociedad de las ciudades más prosperas del estado de Guanajuato. Es el caso de León, Celaya, Irapuato o Salamanca que por políticas nacionales de desarrollo e industrialización vivieron un importante apogeo económico, que se reflejó en la adaptación de su arquitectura a los requerimientos de actividades económicas y espacios habitacionales con los estándares de la modernidad internacional.

Los principios planteados desde la Bauhaus con proyectos como la Casa Horn (1923) o los proyectos de la propia escuela en Dessau (1926), después de todo el periplo que atravesó su estilo, pasando por la interpretación estadounidense, luego su adopción mexicana

sobre todo en la capital, llegaron a su aclimatación a las condiciones técnicas, económicas y culturales del Bajío. El resultado queda plasmado en una cantidad importante de edificios que se insertaron en las zonas centrales de las ciudades. La sociedad de las ciudades del Bajío y en general la sociedad mexicana empleó un lenguaje arquitectónico funcionalista como estandarte de su progreso y modernidad.

En ciudades como Celaya vemos una importante presencia de edificios con una sencillez formal y constructiva que a pesar de la falta de ornamentación representa una estética construida bajo los preceptos del racionalismo bauhausiano. El material más utilizado fue el concreto armado para la materialización de la estructura desde cimientos, losas, trabes y columnas. El cemento se utilizó para pisos, pavimentos, albañales y recubrimientos de fachadas. Las instalaciones hidrosanitarias fueron parte integral del proyecto. Los ventanales se constituyeron de importantes superficies de vidrio y perfiles metálicos para la entrada de luz natural y aire. Las formas arquitectónicas preferidas buscaban imitar máquinas y otros íconos del progreso como trenes y barcos. Las escaleras se convirtieron en elementos compositivos y podían incluir vitro-blocks o ventanales con algunos elementos decorativos. Los volúmenes de los edificios rechazaban la simetría y constituían juegos abstractos basados en la pureza de formas geométricas. Se cuidó una integración contextual desde el punto de vista de la escala de las construcciones que se integran bien al perfil urbano.

Igualmente, elementos estéticos de la arquitectura local dialogan con el funcionalismo como el empleo de canteras o arcos, algo que estrictamente el estilo de la Bauhaus no habría permitido. Sin embargo, se trató, tal como lo hemos explicado en el primer apartado de este ensayo, de un proceso de adopción del modelo extranjero a un tiempo y un espacio muy alejado del Dessau de 1926. Entonces existe ahí en ese contexto arquitectónico de ciudades como Celaya

un valor cultural, ya que da cuenta de ese proceso de circulación y adopción de modelos arquitectónicos de la Bauhaus y que ahora forman parte de la identidad, de los usos y del patrimonio local.

En síntesis, para entender el vínculo que existe entre la arquitectura funcionalista de la escuela *bauhausiana* con la construcción y modernización de las ciudades mexicanas y en particular las pequeñas ciudades prosperas de Guanajuato, tenemos que recordar lo que establece Israel Katzman (1963) sobre la arquitectura mexicana de mediados del siglo XX: la arquitectura es un producto de un contexto económico, político y cultural mucho más amplio que las formas estéticas de los edificios. El lenguaje plástico de la Bauhaus empató con la modernidad empresarial de la sociedad guanajuatense de la época.

Figura 6

La circulación del modelo arquitectónico de la Bauhaus en Celaya



Fuente: David Navarrete (2022)



Fuente: David Navarrete (2022)

CONCLUSIONES: TRAZOS DE LA VIGENCIA DE LA BAUHAUS EN 2022

La relevancia de la Bauhaus sigue dada por su utilidad para entender el mundo moderno o el mundo contemporáneo. Más allá de todos los estudios históricos que de ella se han publicado, para el autor queda en evidencia que detrás de esos datos hay una segunda lectura, más trascendente para los que intervenimos el espacio y la materia en la sociedad. Conociendo la Bauhaus, arquitectos, diseñadores de interiores, diseñadores gráficos, diseñadores industriales, artistas plásticos, publicistas, urbanistas, ingenieros... Podemos

rescatar elementos del proceso formativo y de la trascendencia de una escuela en la sociedad. No se trata de replicarla, nada es igual a Weimar de 1919, pero reunir talento docente y estudiantil, experimentar en la forma de aprendizaje, colaborar entre arte y artesanía, tomar conciencia de la relevancia social del artista y el diseñador, colaborar con la industria en la búsqueda de soluciones de diseño, colaborar con los proyectos políticos y culturales, integrar la ciencia al diseño y a la producción de objetos y espacios, entre otros, es igual de relevante en 1919 que en 2022.

A más de un siglo de la creación de la Bauhaus podemos encontrar elementos de su vigencia en su constitución como respuesta a una crisis. La Bauhaus de cuenta de la importancia de una escuela en el contexto social, económico y político. Lo anterior en dos sentidos. El primero como el elemento que propicia la transformación de la sociedad por medio del arte y el diseño para superar situaciones adversas o construir identidades culturales. El segundo la escuela como un espejo de la sociedad en la medida que las condiciones políticas e ideológicas pueden determinar su existencia, como fue el caso del nazismo que la clausuró. En 2022 la actualidad de la Bauhaus reside en la primera circunstancia, el ejemplo de una escuela que aporta elementos para superar una crisis, en este caso la de la pandemia por COVID-19. El papel de nuestras escuelas de arquitectura no solo en México, sino a nivel mundial es clave para afrontar la situación sociopolítica y económica derivada de la pandemia y de la cual apenas se avizora una salida. Las consecuencias de la crisis sanitaria global han apuntado al espacio, a las condiciones de habitabilidad y al diseño en general como un elemento clave para explicar el impacto de la pandemia. La desigualdad social en el acceso a una vivienda bien diseñada, ventilada y soleado, el acceso a servicios básicos de agua potable y drenaje, el acceso a espacios verdes y deportivos, la cercanía a los lugares de trabajo, la seguridad alimentaria, entre otros elementos son elementos de una desigualdad en el

diseño en sus diferentes escalas. En las escuelas de arquitectura, de arte y de diseño en general, los que ahí enseñamos y aprendemos tenemos que pensar cómo salir de esta crisis sanitaria redefiniendo sustancialmente nuestros criterios de diseño del espacio doméstico y urbano. La Bauhaus nos enseñó que se puede y se debe poner en tela de juicio el orden establecido de las formas y los espacios que son el reflejo del orden social y cultural. Ahí está toda su vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, G, (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Abada Editores. Madrid.
- Bayer, H, Gropius, W, GROPIUS I, (1952). *Bauhaus 1919-1928*. Museum of the Modern Art, New York. Boston.
- COSSÍO DEL POMAR, F, (1974). *Cossío del Pomar en San Miguel de Allende*. Playor. Madrid.
- DROSTE, M, (2016). *Le Bauhaus. Réforme et avant-garde*. Taschen. Colonia.
- DROSTE, M, (2019). *Bauhaus-archive berlin 1919-1933*. Taschen. Poland.
- FERNÁNDEZ, T, y TAMARO, E, (2004). “Biografía de Juan O’Gorman”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/o_gorman.htm 03/02/2022
- HERMOSO-ESPINOSA, Susana (2015). *Aproximación a la figura de Juan O’Gorman*. Recuperado de https://www.homines.com/arte_xx/juan_ogorman_pinceladas/index.htm Consultado 05/05/2022.
- KATZMAN, I, (1963). *La Arquitectura Moderna Contemporánea. Precedentes y desarrollo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F.
- LUPFER, G, y SIGEL, P, (2019). *Walter Gropius 1883-1969. Predicateur de la nouvelle forme*. Taschen. Slovaquia .
- MACCARTHY, F, (2019). *Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus*. Turner. Madrid.
- MALDONADO, T, (2021). *Bauhaus*. Anagrama. Barcelona.
- MALLET, A, (2020). *La vida en el Arte*. Escritos de Clara Porset. Editorial Alias. Ciudad de México.
- MALLET, A, (2014). *La Bauhaus y el México moderno. El diseño del Van Beuren*. Arquine. Ciudad de México.

TOCA, A, (2010). “Héroes y herejes: Juan O’Gorman y Hannes Meyer”.
Revista Casa del Tiempo. Número (32). UNAM. pp. 8-23. Recupera-
do de [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32_iv_jun_2010/
casa_del_tiempo_eIV_num32_18_23.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32_iv_jun_2010/casa_del_tiempo_eIV_num32_18_23.pdf) 04/04/2022.

LA INFLUENCIA DE LA BAUHAUS EN EL AUTO- GOBIERNO-UNAM, GÉNESIS DISCIPLINAR DE LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL HÁBITAT.

Norma Mejía Morales

RESUMEN

La conmemoración del primer siglo de la creación de la escuela de la Bauhaus ha sido una excelente ocasión para poner en valor sus aportaciones en la forma de concebir y enseñar el arte y la arquitectura. En este tenor, este capítulo ofrece elementos para dimensionar la trascendencia del pensamiento de Hannes Meyer (segundo director de la Bauhaus) en las escuelas e instituciones públicas mexicanas en materia urbana y en particular en los fundamentos teóricos y metodológicos del Autogobierno, alternativa académica surgida en el año de 1972, en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. La relectura que se hace al respecto, permite afirmar que los planteamientos de Mayer que datan de finales de los años veinte del siglo pasado, constituyen el origen disciplinar en el campo de la arquitectura de la producción social del hábitat, enfoque teórico que ha tenido marcado énfasis

de interés desde las dos últimas décadas del siglo XX reconociéndose como una interpretación desde la arquitectura, de la Teoría de la Producción Social del Espacio, teoría que se origina y desarrolla dentro de la sociología urbana francesa de corte marxista durante el último tercio del siglo pasado y que hoy día, es retomada en debates institucionales y académicos sobre la forma de hacer ciudades apropiadas, apropiables.

Palabras Clave: Bauhaus, producción social del espacio, producción social del hábitat, autogobierno, diseño urbano participativo.

Para cualquier estudioso o interesado en el diseño, la arquitectura y sus distintas expresiones, la escuela de la BAUHAUS desde su creación en 1919 constituye un paradigma mundial cuya trascendencia se ha venido consolidando desde entonces, por lo que recordar esta experiencia a más de un siglo de su creación, permite una relectura y revaloración de sus aportaciones en el ámbito de la Arquitectura.

Entre las publicaciones con las que se conmemoraron los 100 años del origen de la BAUHAUS resaltan aquellas que hacen énfasis en la trascendencia de la mujer al interior de la escuela y las que subrayan el impacto que tuvo sobre la forma en que hoy día se concibe el arte y el diseño, y en la aplicación y enseñanza de ambos.

La bibliografía al respecto es basta en cantidad y diversidad de enfoques, en ella, se ha documentado este paradigma del diseño abordando entre otros tópicos los principios de la enseñanza del arte; los aspectos de género; la influencia y papel de las mujeres en la Bauhaus y en los distintos ámbitos del diseño; también se han hecho precisiones sobre las aportaciones específicas que ofreció la Bauhaus sobre los principios de la enseñanza del arte retomando en esta reflexión a autores como Wick, quien desde 1993 ya invitaba a reinterpretar las verdaderas contribuciones incluyendo en el debate, los aspectos ideológicos y sociales que formaron parte del contexto

y momento histórico en el que surgió y que determinaron sus principios y fundamentos.

De entre los escritos con los que se conmemoró el primer siglo de la creación de la Bauhaus, el de Fraile (2019) aborda los aportes a la enseñanza del arte y la arquitectura de sus tres directores. Las singularidades que imprimió Walter Gropius a la escuela fueron importantes porque consolidaron los objetivos de la escuela y la orientación social de la arquitectura; sin embargo, este texto, se centra en las aportaciones del segundo director Hannes Meyer, por constituir los fundamentos centrales del tema que aquí se desarrolla, por ser el director que logró concretar la concepción de la arquitectura al interior de escuela y por ser el único director de la Bauhaus que tuvo presencia en México a través de su participación en actividades de vinculación académica con el Instituto Politécnico Nacional y con sector del Gobierno lo que lo hace fundamental sus aportaciones específicas a la arquitectura y el diseño urbano en México.

Otro aspecto de la influencia de la Bauhaus en México, –en el que se enfoca este trabajo– trata sobre la incidencia del pensamiento y postulados promovidos por Hannes Meyer en la creación de la alternativa académica al interior de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a principios de la década de los setenta del siglo pasado reconocida como Autogobierno.

En un primer apartado se abordan los principios hegemónicos sobre los que se desarrolló la dirección y creación de la escuela de Arquitectura de la Bauhaus encabezadas por Meyer y en la revisión de sus actividades profesionales desarrolladas en México identificando las principales contribuciones en la forma de hacer arquitectura.

El siguiente tema, trata sobre el origen y fundamentos de la experiencia académica de los talleres de número de la Escuela de Arquitectura de la UNAM que surgió a principios de los años setenta y

que concluyó en 1988 resaltando el paralelismo en las directrices de ambas escuelas: la Bauhaus y el Autogobierno.

En el tercer apartado, se abordan los principios rectores de la experiencia académica paradigmática del Autogobierno relacionándolos con los procesos de participación social necesarios en el proceso de producción social del hábitat y, de manera más general, con algunos de los planteamientos de la Teoría de la Producción Social del Espacio desarrollada dentro de la sociología urbana francesa, pues a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, han sido puestas en valor y discusión; debate al que este artículo propone incluir la aportación que la arquitectura como disciplina ha ofrecido a través de los paradigmas de la Bauhaus y el Autogobierno, contribuyendo en la teoría de la Producción Social del Hábitat.

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA BAUHAUS Y LAS APORTACIONES DE HANNES MEYER A LA ARQUITECTURA Y URBANISMO EN MÉXICO.

Aunque Meyer fungió como director de 1928 a 1930, desde 1927 fue el encargado de la creación del departamento de arquitectura (figura 1). Como directivo, defendió tres valores fundamentales de la arquitectura: la veracidad, el cooperativismo y su deber ser políticamente comprometida con su tiempo, en ese sentido, reconocía que había más distritos urbanos de población de bajos recursos que de estratos socioeconómicos altos. Con estos principios introdujo el urbanismo, la sociología y la economía aplicada al diseño como materias nuevas. A diferencia de su antecesor, priorizó la utilidad sobre la estética estableciendo que “necesidades populares antes que lujos elitistas [...] e impulsó la primera célula de estudiantes del partido comunista en la Escuela [...] y las células cooperativas integradas por alumnos y profesores ” (Fraire, 2019, p. 2).

Figura 1
*Síntesis de las actividades profesionales del Arq. Hannes Mayer
 en la Bauhaus, en Moscú y en México.*



Fuente: Elaboración propia con base en Olvera, 2016. En este esquema se resaltan los años de desarrollo profesional de Meyer: al interior de la Bauhaus (tres años y medio), en Moscú (dos años y medio) y en México (cerca de diez años), así mismo se indican de manera sintética, las principales actividades

La coherencia y consistencia lograda en la Bauhaus durante la dirección de Meyer se caracterizó según Fraile (2019), por dos aspectos fundamentales: primero, por impartir una enseñanza funcionalista, constructivista, racionalista, colectivista y de conciencia social y por otro, su carácter pragmático; ambos permitieron la viabilidad económica de la Escuela a partir de la implementación de las “células cooperativas”, en las que el máximo involucramiento de los estudiantes y profesores fueron parte del éxito.

Al término de su participación en la Bauhaus, Hannes Meyer migra hacia Moscú en donde se desempeña como profesor en la Escuela Superior de Arquitectura Wasi Moscú en 1934 es director de vivienda y de la Academia de arquitectura y desde 1933, se enfoca en la enseñanza del Urbanismo este desempeño profesional le dio amplio panorama sobre vivienda y arquitectura que ejerce con un marcado énfasis ideológico durante los diez años que vivió en la Unión Soviética (figura 1).

En 1938, llega a México por invitación del presidente mexicano Lázaro Cárdenas para dictar conferencias sobre vivienda y urbanis-

mo, de 1939 a 1941, fue profesor en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional (IPN) impartiendo clases de planificación y urbanismo y de 1943 y 1944 participa como funcionario público en la Dirección Técnica de la Oficina de Proyectos y Servicios Territoriales y en la Comisión de Planeación de hospitales del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En este mismo período realiza proyectos de planificación urbana en el municipio de Tlanepantla, estudios urbanos y de vivienda de la clase trabajadora (Colonia Moctezuma, vecindades de Santa María la Rivera) y desarrollo de planes maestros para zonas habitacionales como Lomas Becerra en la entonces Delegación Mixcoac (figura 1).

En los estudios urbano-arquitectónicos que hizo sobre la Ciudad de México destaca su preocupación por el sector trabajador y desfavorecidos socialmente que lo llevó a realizar estudios adicionales de ese sector social, en ellos resaltaba la desigualdad espacial que se expresaba a través de la superficie de las viviendas populares y de la clase trabajadora con las de zonas residenciales como Lomas de Chapultepec, así como el estudio comparativo que realizó sobre las viviendas en vecindad que se localizan en la colonia de Santa María la Ribera, en este analizó el partido arquitectónico comparándolo con la cantidad de habitantes y el nivel de ingreso de su habitantes; también estudio la forma de uso del espacio desglosando las actividades de cada usuario reportando la multiplicidad de funciones y aspectos de hacinamiento de la vivienda de la clase trabajadora.

MANIFESTACIONES DE LOS FUNDAMENTOS DE LA BAUHAUS EN EL PARADIGMA ACADÉMICO DEL AUTOGOBIERNO.

La perspectiva específica del quehacer y papel de la arquitectura en la sociedad impulsada y consolidada por Mayer como director

de la Bauhaus, junto con su preocupación sobre la condiciones de la vivienda de la clase trabajadora y su desempeño profesional con marcado énfasis ideológico fueron, entre otros factores y aspectos contextuales, parte de los principios disciplinares de la creación de una visión alterna de hacer arquitectura al interior de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Tal influencia se expresa en el contenido del primer plan de estudios y en la forma de organización interna de esa propuesta académica; experiencia que fue reconocida oficialmente por el Consejo Universitario de la UNAM como Autogobierno y que permaneció por diez y seis años (de 1976-1988) como alternativa académica en la Facultad de Arquitectura.

El Autogobierno surge como una nueva forma de concepción de la educación superior en México, tratando de profundizar en lo científico y democrático, apegado fundamentalmente a la situación política económica y social del país, lo que nos llevó a orientar nuestros estudios y práctica profesional hacia las clases mayoritarias, esto, no como un acto de caridad sino como concepción de la necesidad de la alianza entre sectores populares.

Es así como el Autogobierno mantiene los lazos de vinculación con comunidades populares a través de la práctica profesional, por medio de la cual se brindan los beneficios del trabajo académico del Taller de arquitectura obteniendo experiencias que habilitan la educación del futuro profesional. (Reygadas, 1988, p.1).

La cantidad de foros y la realización de un congreso para definir democráticamente el nuevo plan de estudio, implicó un proceso académico-político que inicio el 11 de abril de 1972 y terminó en diciembre de 1975 en el congreso por un nuevo plan de estudios,

mismo que fue aprobado por el Consejo Universitario de la UNAM el 17 de agosto de 1976 como la Unidad Académica de los talleres de números de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM (Dávila, 1976).

La influencia de la Bauhaus en el surgimiento de esta alternativa académica no se puede explicar si no se considera el contexto histórico que prevalecía a finales de la década de los sesenta del siglo XX, en el que se cuestionaba la situación de la clase trabajadora, el papel de las universidades y centros de educación superior al seno de los movimientos sociales en la transformación y solución de demandas de ese sector y por ello se promovía “la democratización de la enseñanza y la necesidad de poner los conocimientos al servicio del pueblo explotado” Reygadas, 1988, p1).

En este entorno, el movimiento estudiantil de 1968 fue fundamental pues la Escuela de Arquitectura (ENA), al tener una participación activa mediante sus representantes en el Consejo Nacional de Huelga, se distinguió por importantes movilizaciones internas que buscaban modificar la mentalidad de su comunidad (profesores y estudiantes) con relación al ejercicio profesional, priorizando los intereses de la clase proletaria y explotada que conformaba la mayoría de la población mexicana.

Este contexto, fue más que propicio para la adaptación de las células cooperativas y la propuesta de una arquitectura con conciencia social y comprometida con el momento histórico que implementó Meyer al interior de la Bauhaus.

El plan de estudio del Autogobierno de 1976 contempló la integración del diseño a la sociedad a través cuatro ámbitos: los talleres cooperativos verticales, cuya conformación estaba en función de los proyectos reales y la complejidad de estos, permitiendo la interacción de estudiantes de diferentes niveles académicos en grupos o equipos de trabajo verticales (alumnos de primero, segundo, tercero

y cuarto año). En dichos equipos la participación de sindicatos de trabajadores y/o habitantes de colonias, barrios o zonas marginadas era fundamental, pues eran quienes aportaban las necesidades y condicionantes de diseño para el desarrollo de la propuesta espacial. (figura 2).

Figura 2

Integración del diseño a la Sociedad, principios básicos del Autogobierno y fundamentos del proceso de diseño participativo



Fuente: Elaboración propia con base en Reygadas, 1988.

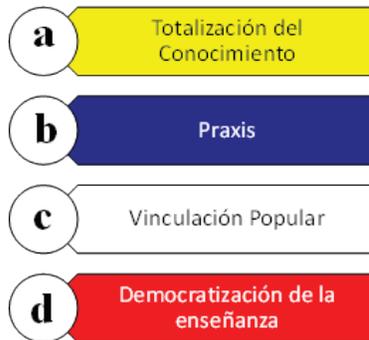
Toda la experiencia que se generaba a partir de los hechos empíricos y a través de procesos participativos para el diseño espacial a distintas escalas, se fundamentaba en el principio de la cientificación de la arquitectura con un enfoque funcionalista, constructivista, racionalista y colectivista que junto con el carácter pragmático en la enseñanza de la arquitectura, ofrecieron elementos para replantear la esencia de la arquitectura relacionándola más con la ciencia que con el arte “la arquitectura era la ciencia de la construcción; no un acto de composición dictado por el sentimiento, sino un acto de organización premeditada” (Pytok y Weber, 1976, p. 2), donde el diseño constituye un acto de organización premeditada en la que se consideran elementos psico-artísticos, la congruencia y compromiso con la realidad sociopolítica y tecno económica (Pytok y Weber, 1976).

Otro supuesto emanado de la Bauhaus (que determinó el cambio de paradigma en la enseñanza de la arquitectura en la UNAM y que se refleja en el contenido y enfoque del primer plan de Estudios del Autogobierno en 1976), fue el cambio de perspectiva en la relación entre el diseñador, el usuario y el objeto de diseño.

En esta relación, el diseño pasa de una actividad privada realizada para otros a entenderse como un proceso colectivo en el que el diseñador y el usuario se relacionan mediante el diseño. Así, la arquitectura se concibe a partir del principio colaboración con otros, por tanto, es un asunto colectivo. (Pytok y Weber, 1976).

Con esa perspectiva del diseño y de su relación con la realidad cotidiana, la propuesta académica del Autogobierno plasmada en su plan de estudios contemplaba cuatro ejes rectores: a) totalización del conocimiento; b) praxis; c) vinculación popular y d) democratización de la enseñanza, ejes que se consolidarían a través de la autogestión, el diálogo crítico y el conocimiento de la realidad nacional (figura 3).

Figura 3.
Ejes rectores del Autogobierno UNAM



Fuente: Elaboración propia con base en Dávila, 1976.

a) Totalización del conocimiento.

Sobre la totalización del conocimiento, el plan de estudios contemplaba cuatro unidades de aprendizaje que se cursaban anualmente y que estaban concatenadas de manera horizontal teniendo como materia integradora al área de diseño. Así, los conocimientos desarrollados en las áreas de tecnologías y técnicas se aplicaban en los proyectos realizados en el área de diseño. Los proyectos arquitectónicos y urbanos estaban determinados por las necesidades espaciales expresados por los habitantes de colonias populares, asentamientos irregulares y/o comunidades rurales con las que se contactaban a través de la cuarta área de nombre extensión universitaria.

Este enfoque de generación de conocimiento tenía como fin último la creación y formación de profesionales de la arquitectura que respondieran, criticaran, cuestionaran y transformaran la realidad global de la sociedad (Reygadas, 1988).

b) Praxis

La praxis se visualizaba como el mecanismo mediante el que el arquitecto en formación ejercitaba de manera integral el análisis y pensamiento crítico para la comprensión de la realidad social en la que se circunscribían los proyectos que los estudiantes realizaban confrontándola con la teoría de arquitectura y de otras disciplinas del conocimiento como la economía, la sociología, trabajo social, entre otras. Pretendiendo con este ejercicio lograr el compromiso social de la arquitectura a la que Meyer hacía referencia como uno de los valores de esta disciplina.

c) Vinculación popular.

Este eje rector, permitía como su nombre lo indica la vinculación de los estudiantes de arquitectura con las diferentes realidades socioespaciales que en el último tercio del siglo XX vivía la clase trabajadora urbana y rural. Así a través de la extensión universitaria, los estudiantes tenían contacto directo con la población con lo que se lograba un conocimiento participativo de la cotidianidad, necesidades espaciales del 'pueblo' así como de los recursos con los que potencialmente se pudiera contar para su solución y las circunstancias políticas que pudieran incidir en la concreción de los proyectos desarrollados.

En esta línea formativa del Autogobierno se concreta la interpretación que se hace de las células cooperativas implementadas por Meyer en la Bauhaus, con este eje se garantizaba que todos los proyectos realizados por sus estudiantes fueran reales y que respondieran a necesidades específicas de una comunidad urbana o rural.

La vinculación popular se realizaba de tres formas: 1) trabajo directo con las comunidades y/o colonias populares asistiendo los fines de semana a realizar actividades de retroalimentación como parte de procesos participativos de diseño. En esta modalidad, la vinculación se daba generalmente en colonias de la Ciudad de México; 2) en los períodos vacacionales de julio, se implementaban proyectos de 'ocho semanas' en los que los estudiantes acudían a comunidad rurales fuera de la Ciudad de México que se localizaban en otros estados de la República Mexicana. Los grupos de trabajo se conformaban por estudiantes y profesores quienes se iban a vivir por temporadas a las comunidades con las que se trabajaba en procesos de diseño y construcción participativa para resolver las necesidades espaciales a partir de sistemas constructivos tradicionales y de conocer y reconocer la forma de uso cotidiano del espacio.

Una tercera modalidad de vinculación, realizada por alumnos de los semestres más adelantados o por grupos de trabajo verticales (integrados por estudiantes los primeros hasta los últimos años del programa educativo), atendía proyectos de mayor complejidad y por mayor tiempo de dedicación e involucramiento por parte de los estudiantes, llegando a convivir y ser parte de la comunidad hasta por más de un año. La complejidad de las experiencias desarrolladas permitía el desarrollo de tesis para la obtención del grado.

La diversidad de alcances y complejidades sociales de los proyectos urbanos y arquitectónicos que se realizaron durante la existencia del Autogobierno es amplia, muchas de las experiencias estuvieron vinculadas al Movimiento Urbano Popular (MUP) y a la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP), algunas se lograron documentar en las revista de divulgación del propio Autogobierno¹, como los proyectos vinculación con los pepenadores de los Tiraderos de Santa Fe, en la Ciudad de México en el que se desarrolló la propuesta participativa de vivienda de autoconstrucción para los recolectores de basura; el plan Jachem, que consistió en proponer proyecto de vivienda indígena en Chempil, Chiapas; el proyecto de vivienda en Texcoco, Estado de México.

Si bien se retoma de la Bauhaus la necesidad de vinculación, la forma en que fue madurando el proceso de vinculación del Autogobierno generó una propuesta propia de realizar arquitectura por y para las clases sociales urbanas y rurales desfavorecidas a través de metodologías participativas que más adelante sería retomadas y consolidadas en lo que se conoce como producción social del hábitat, por lo que en este texto se reconoce al paradigma académico del Autogobierno como la génesis del diseño participativo.

¹ Revista Autogobierno No. 3, 1984.

d) Democratización de la enseñanza.

La propuesta académica de los talleres de números de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, incluía una visión alternativa al ambiente académico que prevalecía en la ENA hasta 1968, caracterizado por dinámicas autoritarias, falta de democracia y estudiantes de tiempo completo (por la organización de horarios se tenían clase desde la mañana hasta la noche) y de cierta capacidad económica para cubrir los costos de materiales y libros utilizados durante su formación académica (Reygadas, 1988).

Por lo anterior, para el Autogobierno la democratización de la enseñanza y del ambiente académico fue fundamental, se consideraba como premisa fundamental que una enseñanza dialogada a través de cursos en los que se promoviera la crítica y autocrítica generaban propuestas de solución más efectivas, pertinentes y acordes a las necesidades espaciales de los usuarios. Con esa lógica, en los talleres de número de la ENA se planteó una estructura de gobierno y de administración que contemplaba:

1) A la Asamblea General. Máxima autoridad del Autogobierno cuya esencia deliberativa, resolutoria y ejecutiva constituyó el fundamento de su vida democrática. Su organización y funcionamiento estaba bajo la responsabilidad de la Coordinación General.

2) La Asamblea de delegados. Este órgano de gobierno, inmediatamente inferior a la Asamblea General, tenía como objetivo lograr acuerdos mayoritarios para toda la escuela promoviendo la consulta, discusión y decisión sobre las propuestas emanadas de las bases que eran transmitidas a la Asamblea a través de los delegados de cada taller, quienes eran electos y/o removidos por su base. Entre las facultades de los delegados estaba la transmisión de decisiones, pero no podían tomarlas por sí mismos.

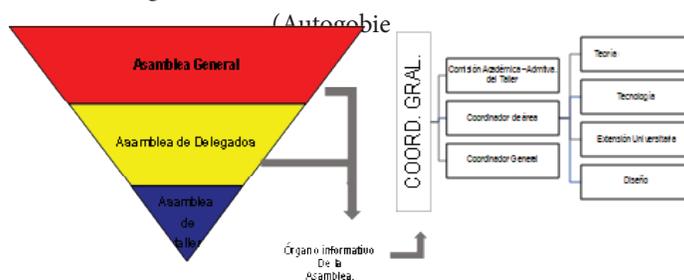
3) La asamblea de taller, constituía una estructura intermedia de

participación donde la base de los talleres (estudiantes, académicos y administrativos) en la que se informaba, discutía, analizaba y decidía tópicos y/o problemas de su interés.

4) Finalmente y con el objetivo de garantizar la comunicación efectiva entre los integrantes de la comunidad del Autogobierno estaba el Órgano Informativo de la Asamblea, responsable de coleccionar, procesar, ordenar y realizar la difusión de la información interna y externa base de la alimentación de los talleres. (figura 4).

Figura 4.

Estructura de gobierno de los talleres de número de la ENA-UNAM



Fuente: Elaboración propia con base en Reygadas, 1988.

Las decisiones y mandatos emanados de la Asamblea General del Autogobierno se ejecutaban a través de la Coordinación General, las coordinaciones de área y las coordinaciones académico-administrativas de los talleres (figura 4).

La riqueza del paradigma académico del Autogobierno además de nutrirse de los planteamientos de Meyer, también lo hizo del movimiento estudiantil de 1968 en el que participaron diferentes escuelas y facultades de la UNAM entre ellas la ENA, así como de las singularidades del MUP mexicano de la década de los setenta y de los planteamientos teóricos posmodernos como la Teoría de la Producción Social del Espacio.

LOS EJES RECTORES DEL AUTOGOBIERNO Y SU RELACIÓN CON LA PARTICIPACIÓN Y LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO.

El tema que aquí se aborda se ubica temporalmente en el último tercio del siglo XX, período en el que se sincronizaron tres fenómenos generando la sinergia necesaria para consolidar la influencia de la Bauhaus en la creación del Autogobierno, y en el cambio de perspectiva en la enseñanza de la arquitectura en la ENA de la UNAM.

El primero de ellos, la evolución del pensamiento filosófico posmoderno, en el que –entre otros aspectos–, se enfocaba en el estudio del individuo, la diversidad y la singularidad en la forma en que se produce y usa el espacio a escala urbana y arquitectónica, descartando la generalización teórica y la estandarización del uso del espacio.

El segundo fenómeno, lo conforman los movimientos sociales de 1968, manifestaciones, movimientos obreros y estudiantiles² sucedidos de manera simultánea al interior de las sociedades francesa y mexicana, expresando el descontento social por las condiciones de desigualdad que prevalecía en ese entonces.

El tercero, fue la consolidación de la escuela teórica de la sociología urbana francesa con enfoque marxista, en la que se reconoció que la sociedad francesa de los años sesenta del siglo pasado se caracterizaba por la desigualdad, el alto nivel de fragmentación y por la crisis en el modelo de desarrollo capitalista imperante.

Dentro de esa corriente sociológica, dos de las teorías desarrolladas por Henri Lefebvre, la teoría de la vida cotidiana (1972) y la Teoría de la Producción Social del Espacio (TPSE) (1991), tienen vínculo directo con la forma de concebir y hacer arquitectura de la Bauhaus. Con la clasificación de las prácticas cotidianas³ que hizo

² En el segundo apartado de este capítulo, se detalló la relevancia del movimiento estudiantil de 1968 como contexto fundamental para concretar la influencia del pensamiento de Meyer en los fundamentos del origen del Autogobierno.

³ Actividades cotidianas: cíclicas, periódicas (lineales), repetitivas y creativas (Lefebvre, 1972)

Lefebvre en 1948, se postulaba la necesidad de transformar la realidad y que los cambios se darían a través de las prácticas cotidianas creativas, cuya condición creativa radica justo en transformar en la vida cotidiana la forma en que se concibe y usa el espacio, es decir, en la forma en que se produce y consume.

La TPSE de Lefebvre, se conforma en términos generales por los planteamientos sobre el derecho a la ciudad y por las tres espacialidades que integran el proceso de producción social del espacio: la espacialidad percibida, la concebida y la vivida. Estos componentes teóricos, son los que mayor resonancia han tenido en la discusión teórica actual de la arquitectura, por estar relacionados con el involucramiento de la sociedad y los habitantes en la construcción de las ciudades cuya participación le imprime al espacio atributos de significación y apropiación, pudiendo potencialmente devenir en lugares⁴.

La esencia y trascendencia de la participación e involucramiento de los habitantes del espacio en el que su impacto no se limita a las características espaciales, sino que conlleva todos aquellos servicios relacionados con las condiciones de vida de la población. Esta puntualización de la trascendencia de involucrar a la participación ayuda a entender de manera integral el concepto de producción social del espacio, entendido como el espacio que se produce de forma organizada por la sociedad, tendiente a una nueva apropiación individual y colectiva del espacio urbano y de la vida cotidiana. (Mejía, 2019, p. 27).

Desde 2008 la esencia de la TPSE fue retomada por la Coalición Internacional de Hábitat quienes hacen un replanteamiento conocido desde entonces como la 'Producción Social de Hábitat' (PSH) en

⁴ El espacio urbano se transforma en lugar a partir de las relaciones y vínculos afectivos que establecen entre este y las personas habitan y viven de manera cotidiana (Vidal y Pol, 2005).

esta propuesta se plantea que “la producción social del espacio se enmarca en las formas alternativas al Estado que atienden necesidades espaciales del sector mayoritario de la población [...], que incluye todos los procesos generadores de espacios habitables, componentes urbanos y viviendas que se realizan bajo el control de auto productores y otros agentes sociales que operan sin fines lucrativos” (Coalición Internacional del Hábitat, HIC-CAL 2008, p. 1). Así entendida la PSH, “permite a individuos, familias, comunidades y diferentes organizaciones sociales producir viviendas y hábitat controlando las decisiones fundamentales. (Romero, 2002 en Mejía, 2019, p. 31).

Al analizar las fuentes de información e investigadores que han documentado y participado en la construcción teórico-metodológica de la Coalición Internacional del Hábitat, se identifica la participación e involucramiento de exprofesores y exalumnos del Auto-gobierno, reconociéndose la presencia e impacto de ese paradigma académico en los postulados que fundamentan la PSH. Sin embargo, en el devenir teórico de la TPSE y de la PSH quedan desdibujadas la aportaciones al fenómeno de la experiencia del departamento de arquitectura de la Bauhaus.

En ese sentido y reconociendo –desde una perspectiva posmoderna– que hoy día la construcción del conocimiento se da a partir de la contribución de distintas disciplinas y enfoques que complementan el conocimiento de los fenómenos, es que en este trabajo se reivindica y ponen en la mesa de discusión la vigencia de fundamentos de la Bauhaus y las aportaciones específicas de Hannes Mayer sobre la producción del espacio a partir y para los habitantes cotidianos, proceso en el que su involucramiento máximo mediante proceso participativos tiene una mayor aproximación a la solución efectiva de las necesidades espaciales a escala arquitectónica y urbana, conformándose esa nueva manera de apropiación de la ciudad, a la que Lefebvre se refería en sus postulados sobre el derecho a la

ciudad y hacer del espacio urbano-arquitectónico apropiado y apropiable que potencialmente pueda devenir en lugares.

CONCLUSIONES

Se cierra este capítulo enfatizando la pertinencia de la relectura de la trascendencia de la Bauhaus, para dimensionar las aportaciones ya identificadas en la literatura producida al respecto y reconocer otro tipo de influencias como el caso que aquí se describe.

Las contribuciones que se ofrecen a la discusión toman relevancia en el contexto actual caracterizado por la presencia de fenómenos globalización y el incremento de “no lugares” en los que la falta de identidad y estereotipación de los espacios a escala urbana y arquitectónica remiten a la estandarización y generalización de la necesidad del ser humano, evidenciando la prevalencia de la modernidad filosófica en el ámbito disciplinar de la arquitectura.

La revisión del paradigma académico del Autogobierno como expresión de la influencia de la Bauhaus en la concepción y quehacer de la Arquitectura, permitió identificar, como una dinámica permanente, la existencia de experiencias alternas en las que, al igual que hace más de cien años de la creación de la Bauhaus o, a más de cincuenta de la del Autogobierno, en el siglo XXI hay quien apuesta por hacer arquitectura con mayor compromiso social e involucramiento de la sociedad teniendo como ejemplo de ello, el cambio de criterios en la asignación del premio Pritzker que desde el año 2014, la producción de los arquitectos premiados se caracteriza por el énfasis social de su arquitectura.

La vigencia de los paradigmas de la Bauhaus y el Autogobierno así como del pensamiento de Hannes Mayer hace necesaria la revisión de la manera en que se concibe y se concreta la arquitectura en México dentro del contexto globalizado que se vive actualmen-

te. La relectura que se propone incluye un enfoque multidisciplinar y la puesta en valor de estos paradigmas, complementándolos con perspectivas sociológicas que consoliden el planteamiento de la arquitectura por y para el pueblo a partir de la teoría de la PSE de Lefebvre, para lo que, la presente exploración resulta útil al ofrecer elementos para el fortalecimiento disciplinar y multidisciplinar de la teoría urbana, al demostrar la vigencia del enfoque participativo de producir arquitectura emanada de la Bauhaus desde la segunda década del siglo XX, aportación cuya divulgación y consolidación se considera necesaria al interior de la escuelas de arquitectura mexicanas y en su aplicación en el ejercicio profesional de los arquitectos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, M. del C. (2019). A 100 años de la Bauhaus, su influencia en la educación actual. *Revista Arte entre paréntesis, Textos Pedagógicos*, Núm. 9 (Agosto-Diciembre) 2019 Revistas Unison, Universidad de Sonora. DOI: <https://doi.org/10.36797/aep.vi9.9>
- AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares: Espacios del anonimato, una Antropología de la Sobremodernidad*, Argentina, Editorial Gedisa.
- Coalición Internacional del Hábitat (HICAL), (2008), <http://www.hic-al.org/psh.html>. (consultada el 17 de octubre de 2008).
- COELLAR, A. E. D. (2022). Dimensiones del modelo educativo de la Bauhaus. http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/wp-content/uploads/2021/10/REIADC_No.2_Ano1-45-51.pdf
- Anónimo, (2021). Reflexiones sobre el impacto de la Bauhaus en el diseño, de la Bauhaus, T. II. http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/wp-content/uploads/2021/10/REIADC_No.2_An%C3o1b.pdf
- DE LAS RIVAS, J. (1992). *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- FRAILE, R. (2019). Los tres directores de la Bauhaus Número 49, Diciembre de 2019 Asociación Aragonesa de Críticos de Arte <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1627>

- HERVÁS, J. y HERRERO E. (2019). Los inicios de la BAUHAUS. Weimar 1919. VAD. veredes, arquitectura y divulgación, 2019, v. 1, n. 1, p. 34-42. <https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/41732>
- Coalición Internacional del Hábitat, HI-CAL, (2008). Producción Social del Hábitat, en <https://hic-al.org/que-hacemos/produccion-social/>
- LEFEBVRE, H. (1991), *The production of space* (trad. Donald Nicholson Smith), Gran Bretaña. Editorial Blakwell.
- LEFEBVRE, H.(1972), *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial.
- LEZAMA, J. (2002). *Teoría social, espacio y ciudad*, México, El Colegio de México.
- MEJÍA, N. (2019). *Teoría y método de la participación social y su expresión morfotipológica*, Guanajuato, Mandorla y Universidad de Guanajuato.
- OLVERA, L. (producción) (2016). Espacios. Prog 7. Bauhaus. Arquitectura a distancia. TV UNAM de <https://www.youtube.com/watch?v=5EgSUpCAzDs> 18/10/2019
- OSLENDER, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una especialidad de resistencia. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. VI. Núm. 115. 1 junio 2002 <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-115> [ISSN:1138-9788.
- PYATOK , M. y WEBER, H. (1976). Reaprendiendo a diseñar arquitectura. *Autogobierno* Revista mensual de material didáctico. Número 1, octubre 1976. Pp 4-10
- REYGADAS, G. (1988), *Universidad; autogestión y modernidad (estudio comparativo de la formación de arquitectos 1968-1983)* Ed. CESU, UNAM, México Recuperado de http://www.geocities.ws/taller_uno/docs/auto-go.html
- VÍDAL, T. y POL, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de psicología*, Año 2005, No. 3, vol. 36, pp 281-297 http://www2.pos.org.sv/adolec/participacion_social.htm.
- WICK, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma.
- ZAVALA, V., FARÍAS, M., & MONDRAGÓN, M. (2017). *Léna Bergner: de la Bauhaus a México*. *BitáCora Arquitectura*, 0(34), 4-15. DOI:<http://dx.doi.org/10.2>

INTERIORISMO MEXICANO INFLUENCIA DE LA BAUHAUS

Alma Pineda Almanza

RESUMEN

La presente colaboración tiene como finalidad explicar el papel del diseño interior en México en el siglo XX a través de la influencia de la Bauhaus, utilizando como pretexto los 100 años de la fundación de la escuela alemana. En este sentido se pretende relacionar la situación de México con la modernidad del siglo XX, identificar algunos de los artistas, profesores o alumnos, que llegaron a México, así como diseñadores que recibieron la influencia directa de la Bauhaus aún sin haber sido sus estudiantes y que hicieron historia haciendo aportaciones importantes en materia de arquitectura, interiorismo y diseño de muebles. Así éstos mexicanos de sangre o de adopción se alinearon al movimiento continuando con las formas propuestas de la Bauhaus, pero utilizando los recursos y problemáticas disponibles y que posicionaron a México como un país moderno a la altura de las aportaciones que se estaban haciendo en Europa y los Estados Unidos al mismo tiempo. Es importante mencionar el papel que tiene el mobiliario en la concepción del espacio interior, así como la

propuesta arquitectónica en la selección de materiales y acabados que quedan expuestos en estas obras arquitectónicas.

Palabras clave: interiorismo mexicano, Bauhaus, mobiliario.

El diseño interior se estudia a partir de la arquitectura, es decir una vez que tenemos ese gran contenedor construido del espacio arquitectónico se procede a definir el espacio interior de acuerdo a las actividades que se desarrollan en éste. Es así que las actividades, la vida cotidiana y los recursos disponibles proponen y definen el espacio a través de su función, esto es, el estudio del interiorismo implica el análisis de los espacios con su actividad total, accesos, circulaciones, mobiliario, accesorios, color, estilo, iluminación, control de la temperatura, olores y sonidos. En esta definición de actividad, los muebles toman un papel elemental, pues este mobiliario fijo o móvil utilizan espacio. Es así que esta parte del diseño interior nos interesa para profundizar en esa relación con lo arquitectónico y las formas materiales en la que se da y se hace parte del interior.

El mobiliario igualmente dependerá de las tecnologías y materiales disponibles, así como su relación estilística del diseño. Sabemos que nuevos materiales surgen y se exploran en el siglo XX y generan la industrialización del mobiliario. Es importante recordar que la construcción del mobiliario se solía relacionar con la mano de obra artesanal y especializada según la época, sin embargo, el siglo XX propone ya la industrialización.

Es precisamente la aportación que tiene la Bauhaus en el diseño y construcción del mobiliario, diseño que han hecho que muchos de sus objetos y muebles hasta la fecha en el siglo XXI siguen vigentes.

La relación del mobiliario con la arquitectura igualmente se hace indispensable en el siglo XX en ese camino de la satisfacción de la vivienda y por lo tanto de su amueblado y buscando la modernidad y la eficiencia utilitaria. Es así que a lo largo de este ensayo

se trata de abordar la importancia del mobiliario en la escuela de la Bauhaus y su influencia en la arquitectura moderna en México donde además de nos muestra la relación con la actividad artesana tan arraigada en México.

ANTECEDENTES DE LA BAUHAUS: LÍNEA DEL TIEMPO

Haciendo un resumen para situar en el tiempo nuestro periodo de estudio, Claudia Montoro (2019) comenta que la escuela de la Bauhaus tiene sus antecedentes desde en 1919 cuando Walter Gropius unió la escuela Superior de Artes Plásticas con la de Artes y Oficios en Weimar.

“La propuesta de la Bauhaus estaba dirigida expresamente a obtener estándares de diseño de la más alta calidad dentro de la producción masiva, y esto comprendía tanto al diseño de la comunicación visual y el diseño industrial como a la arquitectura.” (Montoro, 2019) Este antecedente es muy importante considerando la base artesanal de la construcción de los muebles y accesorios de uso cotidiano y su dependencia de las escuelas de artes y oficios, utilizando además la experiencia de los talleres con la tradición medieval.

La Bauhaus fue una escuela que operó desde 1919 hasta 1933. Bauhaus, significa “casa de construcción”, interesante concepción, pues en un inicio no tenía un espacio de enseñanza de la arquitectura. Su intención fue, crear una obra de arte en la que todas las artes, incluida la arquitectura, se unirían.

La Bauhaus se convirtió en una de las corrientes más influyentes en el diseño moderno y de la educación del diseño. Esta escuela existió en tres ciudades alemanas: Weimar de 1919 a 1925, Dessau de 1925 a 1932 y Berlín de 1932 a 1933.

Tres arquitectos fueron los directores Walter Gropius de 1919 a 1928, Hannes Meyer de 1928 a 1930 y Ludwig Mies van der Rohe

desde 1930 hasta 1933, año en que la escuela fue clausurada por el régimen nazi. Muchos profesores y alumnos salieron de Alemania y se difuminaron por muchas partes del mundo.

Para el caso específico de nuestra reflexión es importante mencionar que, aunque no se habla de una escuela de diseño interior, la Bauhaus proponía un diseño integral en el espacio arquitectónico a través de los diseños de objetos accesorios y de mobiliario para la vivienda, el diseño arquitectónico e incluso el diseño escenográfico, que junto con las ideas de Le Corbusier con el funcionalismo, el diseño arquitectónico, a través de los materiales de construcción y sus acabados conformarían estos espacios interiores funcionales.

Recordemos que en el diseño interior contemporáneo se realizan las actividades para diseñar el espacio con sus acabados, funciones, mobiliarios y accesorios, actividades que ya se realizaban, a lo mejor por separado, en los departamentos de enseñanza de la Bauhaus.

ANTECEDENTES DEL MÉXICO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La arquitectura mexicana del siglo XX ha tenido cambios muy interesantes alineándose a los movimientos modernos del mundo. En primer lugar, deberíamos de mencionar que la primera década del siglo XX se ve reflejada por el movimiento de la Revolución Mexicana, por lo que la producción arquitectónica no será muy abundante, Enrique de Anda incluso menciona que “la producción artística significó para el país un vacío casi total” (1986, p.1897) ya que de alguna forma a México le urgía más estabilizarse políticamente después de la salida del presidente Díaz del poder y de haber salido en una guerra civil como la revolución mexicana.

Podemos mencionar que el proyecto cultural después de la re-

volución mexicana se enfocará a la propuesta nacionalista principalmente impulsada por José Vasconcelos. En lo referente a la arquitectura, principalmente tendremos muestras de una arquitectura ecléctica en sus versiones historicistas y europeizantes que se venían construyendo desde finales del siglo XIX en México. En el siglo XX poco a poco se va dando entrada a la arquitectura del *art decó*, no sin antes pasar por las versiones nacionalistas como el neo colonial y neo indigenismo que Vasconcelos impulsaba junto con las otras artes como medio de recuperar una identidad. Jiménez menciona que las primeras versiones del *art decó* combinadas con un neo colonial que hizo los últimos intentos por resolver la necesidad de la vivienda lo veríamos a partir de la mitad de la década de 1920, que se alimentaría más con la construcción de fraccionamientos como los De la Lama y Basurto en las colonias Hipódromo-Condesa y en la Roma. (Jiménez, 1994, p. 122) estas primeras construcciones se asociadas a los edificios de Gobierno a través de la Secretaría de Educación Pública.

Sin embargo, no es este periodo que nos interesa en este momento abordar, sino la integración estilística a la modernidad con Europa y conocer así la relación temporal, arquitectónica y estilística con el estilo de la escuela de la Bauhaus.

Una de las cosas que vale la pena mencionar es que el art decó mexicano se empieza a alinear incluso con los nuevos materiales como el hormigón armado, el tabique y el uso de la herrería de ángulo, el vidrio, materiales que continuarían en el periodo de la arquitectura moderna.

Enrique de Anda nos marca una época *premodernista* en la historia de la arquitectura del s. XX en México, donde veremos “los principios de la abstracción geométrica, rechazo a la ornamentación y solución racional a los esquemas compositivos motivan a algunas conciencias que ven el camino a seguir en la obra de arquitectos

como Perret, Wagner y Loos” (1986, p.1910). Es así que algunos arquitectos se van a posicionar con este movimiento con la finalidad de resolver el problema de habitación del país, que se estaba haciendo muy necesario.

El movimiento racionalista inicia en México con tres arquitectos Juan O’Gorman, Álvaro Aburto y Juan Legarreta, compañeros de universidad, inician el movimiento hacia el funcionalismo en los términos establecidos por Le Corbusier en su libro *Hacia una arquitectura* (1923), identificándolo con ideas socialistas. (Rivadeneira, 1994, p. 156). Las aportaciones de Le Corbusier aportan dos situaciones principales: consideran las funciones que se desarrollan en la vivienda y por otro lado demuestran que los materiales nuevos permiten eficientar los espacios, eliminaban adornos y se ajustaban a una economía con problemas.

Es importante poner atención en las aportaciones de Le Corbusier y la forma como la escuela alemana, a través de la Bauhaus se ajustaban a varios de los principios de la arquitectura moderna aún en México. Para muchos estudiosos de la arquitectura moderna es la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo, obra de Juan O’Gorman uno de los ejemplos de arquitectura donde se pueden apreciar las formas modernas en México y por primera vez en 1932, mostraba la belleza de los sistemas constructivos y materiales.

Sin lugar a duda una de las problemáticas que se deberían resolver en México, era el problema de la vivienda, coincidiendo con la problemática mundial en este momento y es así como Álvaro Aburto, haciendo ahorros en la economía, propone “resolver masivamente la carencia de la vivienda” (De Anda, 1986, p.1913). Por su parte el arquitecto Legarreta obtiene en 1932 el primer premio del concurso Casa obrera mínima, contemplando exclusivamente la solución del espacio interno en un núcleo familiar obrero. (*Ibidem*).

Una realidad que nos comenta Jorge H Jiménez es que en Mé-

xico existió mucha resistencia para alinearse al funcionalismo, esta era una arquitectura considerada como fea, razón por la que con frecuencia se intenta regresar a modelos conocidos de la arquitectura mexicana tradicional, incluso en la década de los años 20 al 30, el art decó aprovecharía las formas tradicionales, incluso se integraron formas como los *bungalows* de madera, que buscarían una identidad mexicana. (1994, p.114)

Con el paso de los años y las necesidades del país, varios arquitectos intentarán construir con modelos modernos, utilizando el concreto armado y el ladrillo, dejando atrás los materiales tradicionales como piedra, adobe y maderas (Jiménez, 1994, p. 121). Incluso podemos afirmar que gran parte de la empresa constructiva en el país se despegará a partir de 1946.

Enrique de Anda (1986-2, p. 2 059) menciona que “los diferentes proyectos nacionales, las necesidades sociales y las presiones económicas, así como el curso de la arquitectura mundial, cuyas manifestaciones han sido aceptadas más o menos libremente por los arquitectos, ha ido conformando el rostro de la arquitectura mexicana en estos treinta y seis años” de 1946 a 1980.

En los siguientes años los arquitectos mexicanos se resistirán a construir sin dejar de lado el lado nacionalista o incluso en intentos de las combinaciones racionalistas, funcionalistas con algunos restos del decó, que también se seguían construyendo.

Si bien México siguió construyendo con estos modelos, especialmente, en los edificios de gran tamaño, podemos mencionar que el *estilo moderno* cambia su nombre una vez que termina la segunda guerra mundial, por *estilo internacional*. En los siguientes años el estilo moderno se fue depurando hasta hacerse el estilo internacional y lo mismo sucederá con los diseños “modernos” que se realizan en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XX.

En lo referente a los espacios interiores de las viviendas pode-

mos observar que éstos se depuran dejando realmente espacios mucho más limpios en todos sentidos, de adornos y de función. Estos son espacios luminosos, ventilados y asoleados. Con materiales que permitían realizar de una mejor forma la limpieza de la vivienda. Otro aspecto importante es el hecho de que existe una clara definición de espacios por actividad. El espacio interior quedaba definido entonces por los propios materiales de construcción que propone la modernidad, las instalaciones eléctricas y sanitarias integradas a la vivienda y la propuesta del mobiliario indispensable en casa habitación de la casa. Este análisis breve del espacio se puede ver claramente en los planos de las viviendas de la época, donde incluso solían estar amueblados.

Figura 1

Espacio interior de habitación de Frida Kahlo en la Casa construida por Juan O'Gorman.



Figura 2

Estancia de la casa de Frida Kahlo con muebles y tapete de diseño mexicano- artesanal.



Fuente: Fotografías Mauricio Velasco. CdMx. 2019

ANTECEDENTES DE LA BAUHAUS EN MÉXICO

Como hemos podido apreciar en estas dos descripciones de lo que sucedía en Alemania con la Bauhaus y lo que sucedía en México al mismo tiempo, podemos empatar algunas ideas que son claros referentes en las expresiones de la Bauhaus en México, que trataremos de enunciar a continuación.

Debemos partir de la premisa de que la escuela de la Bauhaus tuvo un impacto internacional por todas las ramas del diseño que trabajó y que fueron ejemplo de organización como institución y de una gran aportación social. La difusión de estas aportaciones fue muy im-

portante y se dieron a través de dos vías: por la difusión de los trabajos a través de revistas y, por otro lado, con el cierre de la Bauhaus maestros y alumnos tuvieron que dejar Alemania y se distribuyeron por todo el mundo, llevando consigo sus conocimientos que fueron desarrollados en otros lugares, México no fue ajeno a estas expresiones:

Al cierre de la Bauhaus en 1933, la resonancia pública que la escuela había tenido durante su existencia a través de la difusión de sus logros en las revistas de arquitectura y diseño, generaron un mito que se propagó por muchos países. La diáspora producida por la emigración de sus docentes a Estados Unidos, México o Rusia, permitió no solo la influencia de los productos y diseños como modelos a imitar, sino que ejercieron cada uno de ellos en las instituciones, sobre todo estadounidenses, posibilitó la formación de muchos arquitectos y diseñadores que continuaran proyectando con líneas puras y conceptos modernos. (Montoro, 2019).

La modernidad de México es representada por varios arquitectos mexicanos que se deslindaron del nacionalismo y se alinearon al lenguaje europeo de lo moderno. La modernidad se asocia en primer lugar a través del urbanismo, asociado al crecimiento de las ciudades y al abastecimiento de vivienda. Enrique De Anda (1986, p.1910) menciona que las influencias de las revistas europeas filtran los primeros postulados e imágenes a los gremios de arquitectos.

Los diseñadores arquitectos, industriales, de mobiliarios, de textiles, entre otros tipos de diseñadores, participaron en aportaciones importantes en México, que trataban de utilizar aspectos culturales que tenía y tiene México y que fueron aprovechados en una especie de fusión cultural. A continuación, intentaremos mencionar a algunos de los diseñadores con los que podemos encontrar la relación con la Bauhaus.

Ana Elena Mallet en su artículo “México y la Bauhaus: a 100 años”, (2019) nos propone la siguiente lista de personajes que estuvieron en el campo del diseño en México:

CLARA PORSET, cubana, que llega a México en 1936. El trabajo de Porset entre 1936 y 1971, que estuvo activa como diseñadora, mostraba una fuerte influencia de la escuela alemana. Su especialidad es el diseño de mobiliario a bajo costo para las clases trabajadoras, utilizando materia prima de la zona. (Mallet, 2019)

JOSEF Y ANNI ALBERS, diseñadores alemanes que vivían en los Estados Unidos y realizaron 13 viajes a México en plan profesional, donde se inspiraron de la cultura mexicana desde la época prehispánica hasta la moderna y aprendiendo de las artesanías mexicanas, que sirvieron para sus inspiraciones y diseños. Anni Albers, es especialista en diseño textil y diseño gráfico. (Mallet, 2019)

MICHAEL VAN BEUREN, estadounidense, llega a México en 1938. había estudiado en la Bauhaus entre 1931 y 1932, y 1933 pasó una temporada en Berlín bajo la tutela de Mies van der Rohe. (Mallet, 2019) Llega a México en 1937, llega a Acapulco donde desarrolla varios proyectos, después se va a la ciudad de México donde igualmente hace proyectos de diseño para viviendas.

KLAUS GRABE, otro alumno de la Bauhaus, se estableció en 1939 en la Ciudad de México, con *Domus*, un taller para producir mobiliario moderno, junto con Michael van Beuren, realizado en un principio con materiales locales y una estética internacional. Estos diseñadores, se inspiraron en temáticas mexicanas, y además utilizaron materiales de la zona como las maderas, generando igualmente una identidad propia. (Mallet, 2019).

Por su parte Olivia del Pilar Rivero menciona en una investigación sobre la Unidad habitacional de Tlatelolco (Rivero, 2022, p.161) sobre otros personajes de la Bauhaus que estuvieron en México.

HORACIO DURAN (1932-2009). Mexicano, arquitecto, pintor,

escenógrafo, diseñador industrial, junto con Clara Porset se consideran el inicio del mueble contemporáneo mexicano. Realizó trabajos de diseño industrial y diseño gráfico. Pero en la parte de diseño interior, trabajó en acabados arquitectónicos, diseño de muebles, celosías, tapetes y cortinas. Además de que posteriormente de diseñar interiorismo, se animó a diseñar arquitectura. (Salinas, 2007). Su principal trabajo es el diseño de mobiliario, aunque su visión siempre ha sido multidisciplinaria y multitemática se puede observar en sus aportaciones al mundo del diseño.

DON S. SHOEMAKER (1919-1990). Don Shoemaker nace en Nebraska Estados Unidos, estudió en el Instituto de Arte de Chicago. En 1940 se muda a México con su esposa, el estado de Michoacán. En Michoacán, muy cerca de la ciudad de Morelia, empezó a diseñar muebles con materiales regionales, maderas tropicales y utilizando mano de obra mexicana. Su fábrica de muebles se llamó *Señal SA* a finales de 1950, los muebles fueron interpretaciones de muebles tradicionales mexicanos. Estos muebles se trabajaron de forma artesanal, sin embargo, su producción se transformó en industrial y vendía los muebles en los Estados Unidos y en residencias mexicanas. (SG-2, s.f.).

MAX CETTO (1903-1980). Maximiliano Ludwig Carl Cetto, arquitecto nacido en Coblenza, Alemania. Fue miembro fundador del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en 1927. Al salir de Alemania trabajó en los Estados Unidos entre 1930 y 1937 con Frank Lloyd Wright y Richard Neutra. Posteriormente se traslada a México entre 1938 y 1951 donde trabaja con José Villagrán García, Luis Barragán y Juan O'Gorman. (Uribe, 2016) En México construyó la mayor parte de su obra luego de ser exiliado de su país natal, donde se puede ver su trabajo de forma particular en vivienda residencial. Los acabados pétreos, los diseños de formas con inspiración mexicana prehispánica y el mobiliario diseñado a medida se

integran al diseño de interiores de estas modernas residencias mexicanas.

HANS MEYER (1889-1954), nace en Basilea, Suiza, es arquitecto que fue el segundo director de la escuela Bauhaus de 1928 a 1930. Se le distingue pues antepone el carácter social de la arquitectura a la ornamentación. Su lema es “las necesidades de las personas en lugar de las necesidades lujosas”. (Barba y Muñoz, 2019).

Según lo que comenta Jorge Camberos, Hannes Meyer llega a México en 1938 con motivo del Congreso internacional de Urbanismo donde resume “su postura como arquitecto y urbanista convencido de la necesidad de proyectar socialmente a la profesión, suscitaron polémica y discusiones , ya que sus experiencias en el campo del planteamiento urbano socialista lo presentaban como un arquitecto de avanzada, con ideas progresistas que entusiasmaron a muchos, pero también molestaron a otros...” (Camberos, 1994, p 128-131). Meyer estuvo en México invitado por el general Cárdenas, Presidente de México en este momento, quien lo invita a colaborar en el Instituto Politécnico Nacional en donde se organiza la Escuela Superior de Planeación y Urbanismo que más tarde fue el Instituto de Planeación y Urbanismo (*ibídem*, p.132). Con este Instituto se realiza el primer intento de analizar las condiciones sociales y materiales en las que se encontraba la vivienda y las poblaciones de México. Los proyectos presentados por él no resultaron de interés y terminó regresando en 1949 a Europa. Si bien no hubo un trabajo de construcción arquitectónica es interesante que viniera a México y se analizara, a la manera de Europa y Estados Unidos, los avances de la modernidad mexicana en la planeación urbana principalmente.

LUDWIG MIES VAN DE ROHE (1886-1969) es reconocido como uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX y del movimiento moderno. Su frase “menos es más” sigue siendo hoy en día muy utilizada. Tuvo mucha relación con arquitectos que son igualmente

referentes del movimiento moderno: Walter Gropius y Le Corbusier. (Arch Daily Team, 2021)

En 1930 Mies es director de la Bauhaus en Dessau y permanece hasta 1933 con el cierre definitivo de la escuela. En 1938 decide viajar a Estados Unidos, dedicándose a la planeación urbana y abandona el diseño de muebles y desarrolla en Chicago una arquitectura del capitalismo moderno. (Franco, 2019). A su llegada a Estados Unidos se convierte en el Director del Instituto Tecnológico de Illinois. (Arch Daily Team, 2021).

Ahora bien, la relación de México con Mies Van der Rohe se da en 1957 cuando José M. Bosch dueño de la empresa Bacardí se pone en contacto con él. Mies van der Rohe, genera un edificio de oficinas y se integra al proyecto del arquitecto Félix Candela. El edificio de Bacardí se encuentra en Tultitlán de Mariano Escobedo, en la Ciudad de México, el proyecto se concluye en 1960. (MXCity, 2019).

Como hemos podido analizar, en esta relación de datos se puede observar, que realmente existe la presencia de la escuela Bauhaus y su clara relación con México. El siglo XX y los avances tecnológicos permitieron que México se integrara al mundo y a la internacionalización a través de la arquitectura y el diseño interior. Los maestros y alumnos de la Bauhaus que de alguna forma estuvieron en contacto con México, se vieron influenciados igualmente con la cultura mexicana que de alguna forma se fusionaron en sus diseños creando una identidad moderna mexicana que hasta el momento persiste en muchos de los hogares mexicanos y que en los aniversarios de la Bauhaus y de sus seguidores recordamos en exposiciones en museos como la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC) llamada “Una modernidad hecha a mano”(MUAC, 2022), haciendo justo referencia a la influencia artesanal mexicana sobre los diseños modernos, en particular a la obra de la diseñadora Clara Porset.

Figura 3
Sillones originales, mobiliario moderno del recibidor del taller de Diego Rivera.



Figura 4
Muebles hechos a medida en la vivienda, taller de Diego Rivera.



Fuente: Fotografías Mauricio Velasco. CdMx. 2019

Por otro lado, podemos mencionar que el gusto por los diseños modernos influenciados por la Bauhaus los seguimos encontrando en tiendas especializadas de interiorismo como la del *Centro de Diseño Alemán*, donde podemos encontrar reproducciones de diseños originales de la Bauhaus, pero igualmente encontramos diseños contemporáneos de mobiliario que nos permite ver en México el desarrollo de los diseñadores en Alemania y en otras partes de Europa.

Figura 5

Mobiliario de exposición Una modernidad hecha a Mano en el MUAC



Fuente: Fotografías Mauricio Velasco. CdMx. 2022

CONCLUSIONES

El movimiento racionalista, se puede considerar como el inicio de la modernidad del s. XX, pero además como ejemplo de internacionalización, pues estas aportaciones, primero de Le Cobusier y luego de escuelas como la de la Bauhaus, y la escuela de Chicago, marcaron

lo que en adelante deberían ser ejemplo para la construcción y en particular, para la forma de la vivienda en su exterior y en su interior durante todos el s. XX y la primera década del s. XXI que continua con esta influencia constructiva y formal.

Si bien los movimientos internacionales como las influencias del purismo de Le Cobusier y la Bauhaus tuvieron sus inicios en la segunda década del siglo XX en Europa, es importante ver que el despegue del movimiento moderno en México vino un poco más retrasado, de tal forma que se verán los mejores resultados a partir de la década de los años 50, aunque vemos ejemplos como la casa de Diego Rivera a finales de la década de los años 30 del siglo pasado.

El siglo XX tiene varias necesidades fundamentales por resolver, por un lado, satisfacer la necesidad de la vivienda masiva, y segundo satisfacer el problema de la economía y de lo que representaba tener estos gastos de construcción para un gobierno.

Estos espacios arquitectónicos debemos contemplarlos como un todo, donde el diseño interior es fundamental, de tal forma que podemos decir que los mismos materiales de construcción, a veces *brutalistas*, formaban parte de este contexto interior y que la aportación del mobiliario en los espacios tanto el diseñado a medida, como el movable, complementan el interiorismo.

Los diseñadores que llegaron a México que estudiaron en la Bauhaus, o que se relacionaron de alguna forma con el movimiento, representan una etapa importante dentro del diseño mexicano, pues si bien venían con ideas europeas, México no pasó desapercibido en sus aportaciones de diseño, en forma, materiales e incluso de técnica y mano de obra, pues contemplaron las problemáticas particulares de México, consideraron las situaciones sociales y económicas, propusieron diseños inspirándose en paisajes e ideas mexicanas y dispusieron de la mano de obra mexicana, haciendo de sus diseños una propuesta moderna mexicana.

En México existieron varios retos por cumplir, además de los más comunes a nivel internacional que ya hemos mencionado, en lo referente al diseño era tratar de unir la tradición artesanal y cultural con una modernidad “internacional” que implicaba la industrialización. Tratar de unir el diseño común con las necesidades populares, tradicionales y artesanales mexicanas se convirtió en un reto que diseñadores como Clara Porset lograron exitosamente, incluso consiguiendo el reto de crear diseños mexicanos, con identidad con reconocimiento internacional.

Finalmente vale la pena mencionar otro aspecto que parece importante en materia de diseño interior y al diseño arquitectónico y es el hecho de que, a través de los estudios de la arquitectura moderna mexicana, podemos contemplar cómo en los proyectos arquitectónicos ya se planea la distribución arquitectónica incluyendo el mobiliario necesario para vivir los espacios. Este aspecto que podría parecer lógico a las nuevas generaciones de arquitectos, realmente no lo era. Le Corbusier proponía a la vivienda como la *máquina del vivir* y la Bauhaus nos proponía las mejores formas de vivirla a través de eficientar el mobiliario, como las cocinas integrales, los muebles a medida y la higienización de los espacios de cocina con los lavaderos y las estufas.

La arquitectura moderna proponía desde un inicio los acabados de los espacios interiores, a veces *brutalista*, mostrando sus materiales y a veces sencillos con aplanados blancos, igualmente era una arquitectura luminosa que proponía la penetración del sol y la ventilación. Esta arquitectura pretendía una vida más higiénica y más pensada (racionalista) para la vida cotidiana, donde el mobiliario moderno y mexicano se integró igualmente.

El proyecto de modernización en México debería ser entendido como un proyecto social, accesible y con identidad y analizando a la distancia, parece que así se cumplió.

FUENTES DOCUMENTALES

- Arch Daily Team, (2021) “Menos es más: Mies van der Rohe, un pionero del movimiento moderno” en Revista ArchDaily.: <https://www.archdaily.mx/mx/959174/menos-es-mas-mies-van-der-rohe-un-pionero-del-movimiento-moderno>
- BARBA, J J. y MUÑOZ, Á. (2019) “Hannes Meyer, segundo director y la visión social de la Bauhaus”. En Revista METALOCUS.: <https://www.metalocus.es/es/noticias/hannes-meyer-segundo-director-y-la-vision-social-de-la-bauhaus>
- CAMBEROS G., J. (1994) “Hannes Meyer, su etapa en México”. En GONZÁLEZ G., F. (coordinador) *La arquitectura mexicana del siglo XX.*, (p. 124-140). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Centro de Diseño Alemán. Polanco. México. Página Oficial: <http://centro-dediseñoaleman.com.mx/tienda/>
- DE ANDA ALANÍS, E X. (1986) “La arquitectura mexicana entre 1921 y 1933” en *Enciclopedia Historia del arte mexicano. Arte Contemporáneo I. Tomo 13.* SEP, SALVAT. México.
- (1986-2) “La arquitectura mexicana entre 1946 y 1980” en *Enciclopedia Historia del arte mexicano. Arte Contemporáneo II. Tomo 14.* SEP, SALVAT. México.
- FRANCO, A. (2019) “Mies Van der Rohe, lo recto y lo sensual” en Revista Masdearte.com. Madrid, España. : <https://masdearte.com/especiales/mies-van-der-rohe-lo-recto-y-lo-sensual/>
- JIMÉNEZ H. J. (1994) “Las condiciones materiales de realización de la arquitectura del art déco”. En GONZÁLEZ G., F. (coordinador) *La arquitectura mexicana del siglo XX.*, (p. 117- 123). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- LEIDENBERGER, G. (2014) “Todo aquí es vulkanisch” El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949”. En ROJAS, Laura y DEEDS, Susan. (2014) (editoras) *México a la luz de sus revoluciones: Volumen 2.* (p.499-450) El Colegio de México, México. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn07w9.18?seq=1>
- MALLET, A E. (2019) “México y la Bauhaus: a 100 años” en Revista Digital Código arte-arquitectura-diseño. México: <https://revistacodigo.com/mexico-bauhaus-100/>

- MONTORO, C. «La Bauhaus. A 100 años del inicio de la Escuela de Diseño (1919-1933)». Revista Polis, n° 16 (2019): <https://www.fadu.unl.edu.ar/polis>
- MUAC (2022) “Una modernidad hecha a mano” Exposición en la sala 9, Museo de Arte Contemporáneo (MUAC). UNAM, México: <https://muac.unam.mx/exposicion/una-modernidad-hecha-a-mano>
- MXCity. (2019) “Mies van der Rohe creó un importante edificio en México y son las oficinas Bacardi”. En Mxcity guía insider. México: <https://mxcity.mx/2019/02/mies-van-der-rohe-creo-un-imponente-edificio-en-mexico-y-son-las-oficinas-bacardi/>
- RIVADENEYRA, P. (1994) “Juan O’Gorman (México, F., 1905- 1982)”. En GONZÁLEZ G., F. (coordinador) *La arquitectura mexicana del siglo XX.*, (p. 117- 123). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- RIVERO DE LA GARZA, P. (2022) “Modernidad y democratización en la forma de habitar. Unidad habitacional Nonoalco Tlatelolco”. En ZETINA R. María del Carmen, *El diseño de espacios interiores y la modernidad en México. Siglos XIX y XX.* (p. 153-187) México, Ed. Diseño.
- SALINAS F., O. (2007) “Horacio Durán, pionero del diseño”. En La Jornada Semanal. No. 663. México: <https://www.jornada.com.mx/2007/11/18/sem-oscar.html>
- SG-1 (s.f.) “Michael Va Beuren (1911- 2004)” en Revista Electrónica Galería Lateral. Barcelona: <https://side-gallery.com/designer/michael-van-beuren/>
- SG-2 (s.f.) “Don Shoemaker (1919-1990)” en Revista Electrónica Galería Lateral. Barcelona.: <https://side-gallery.com/designer/don-shoemaker/>
- URIBE, B. (2016) “En perspectiva: Max Cetto” 20 feb 2016 En revista: ArchDaily México: <https://www.archdaily.mx/mx/762443/en-perspectiva-max-cetto>

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Luis Felipe Guerrero Agripino

Rector General

Cecilia Ramos Estrada

Secretaria General

Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretaría Académica

Mauro Napsuciale Mendivil

Director de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado

CAMPUS GUANAJUATO

Teresita Rendón Huerta Barrera

Rectora del Campus Guanajuato

BAUHAUS 100

REFLEXIONES DESDE MÉXICO

En 2019 la Bauhaus cumplió 100 años, uno de los modelos pedagógicos más influyentes en la enseñanza de la arquitectura, el diseño industrial, el diseño gráfico, la pintura, la escultura, la fotografía y el teatro.

La impronta de dicha institución se hizo sentir en todo el mundo y particularmente en Estados Unidos y en América Latina. En México se ha reconocido la influencia que tuvo en los grandes arquitectos, pintores, muralistas y escultores del siglo XX. Repensar los trazos de la Bauhaus en México a más de un siglo de su creación es el objetivo principal de este libro. Las preguntas principales que los autores pretenden responder a lo largo de los capítulos son las siguientes: ¿Cómo podemos formar al artista para determinar su papel en una sociedad del conocimiento y cada vez más expuesta a la tecnología? ¿Cuál es el rol de las escuelas de arquitectura, arte y diseño en la sociedad actual? El resultado de las reflexiones responde a esas preguntas, esencialmente a partir del análisis histórico de las escuelas de arquitectura, diseño y en ocasiones de diseño industrial y arte.

Cada autor interesado por la docencia, la investigación y la divulgación del conocimiento buscó aportar respuestas a la herencia de la Bauhaus desde nuestras trincheras, disciplinas y geografías.

ISBN: 978-607-441-960-3



9 786074 419603

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias