

I SEMINARIO INTERNACIONAL

LA ENSEÑANZA PERTINENTE DE LA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

Mérida, Yucatán a 5, 6 y 7 de noviembre de 2012

CUERPO ACADÉMICO
ARQUITECTURA, PERTINENCIA SOCIAL
Y OPORTUNIDAD



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

FACULTAD DE ARQUITECTURA



CAMPUS DE ARQUITECTURA, HÁBITAT, ARTE Y DISEÑO

Conferencias Magistrales



ANTONIO VÉLEZ CATRAIN



ERNESTO ALVA MARTÍNEZ



VÍCTOR ALCÉRRECA MOLINA



RAMÓN VARGAS SALGUERO



UMBERTO RICARDE GONZÁLEZ

Otorga la presente **CONSTANCIA**

A: RAQUEL FRANKLIN UNKIND

Por su participación como **ponente** en el
I Seminario Internacional, La Enseñanza Pertinente de la
Arquitectura en el Siglo XXI, efectuado en la Facultad de
Arquitectura de la UADY
del 5 al 7 de noviembre del 2012.

**Ponencia: "La Formación del Arquitecto": Gropius y Meyer, de
la Bauhaus a America.**

Arq. Gines Laucirica Guanche
Director de la FAUADY

M. En Arq. Mario Antonio León Flores
Coordinador del Cuerpo Académico de
Arquitectura y Pertinencia Social y
Oportunidad

Arq. David R. Alcocer González M.D.
Coordinador General del Seminario-Taller

Dr. en Arq. Marco Tulio Peraza Guzmán
Coordinador General del Seminario-Taller

"La Formación del Arquitecto": Gropius y Meyer, de la Bauhaus a América.

Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe.

*Walter Gropius
Weimar, Abril de 1919*

Mucho se ha dicho ya sobre la formación en la Bauhaus, sobre el papel fundamental que jugó en la transformación de la educación, no solo del arquitecto, sino de las disciplinas del diseño en general. La Bauhaus fue uno de los productos más representativos de las aspiraciones de la República de Weimar; nació en 1919, con la República y murió en 1933, también junto con ella. A lo largo de su corta existencia, la escuela pasó por etapas distintas; tres fueron sus directores, Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe, y tres fueron sus sedes, Weimar, Dessau y Berlín, no necesariamente coincidentes en tiempo ni en ideas. Los tres directores, luego de sus respectivas salidas de la Bauhaus, tuvieron la oportunidad de participar en proyectos educativos en distintas instituciones: Gropius como director de la Escuela de Graduados de Diseño de la Universidad de Harvard (GSD), Meyer en el Instituto WASI en Moscú y en la Academia Soviética de Arquitectura (BBA) dedicado a la formación de profesores de arquitectura y más tarde como director del Instituto de Planificación y Urbanismo del Instituto Politécnico Nacional en México y Mies van der Rohe en el Armour Institute, luego Illinois Institute of Technology. De los tres, es quizá Mies van der Rohe quien se vio menos afectado por la experiencia de la Bauhaus. Por

el contrario, tanto Gropius como Meyer quedaron profundamente marcados por su paso por la institución alemana.

Dos textos son especialmente reveladores de aquellas experiencias: el artículo "Education towards Creative Design" de Walter Gropius, publicado en la revista *American Architect* en mayo de 1937, y "Bauhaus Dessau 1927-30, Experiencias sobre la enseñanza politécnica" de Hannes Meyer, publicado en la revista *Edificación* en julio-septiembre de 1940. De estos escritos se pueden resaltar dos áreas de especial interés tanto en su evaluación de la Bauhaus como en el impacto que tendría en la evolución de sus respectivas ideas en torno a la educación: la de contenido ideológico en donde destacan temas como la condición política y su postura ante la intervención del estado en materia educativa y, la pedagógica en la que explican el desarrollo del currículo en base a su visión de la escuela ya sea como centro educativo o centro de producción.

a) La dimensión política y la intervención del estado.

La primera diferencia importante entre la revisión que hacen Gropius y Meyer de su paso por la Bauhaus tiene que ver con su aceptación de los contenidos políticos como definidores del rumbo de la escuela. A pesar de que el destino de la Bauhaus fue dictado por las circunstancias políticas del periodo de entre-guerras, existe una notable diferencia en el sesgo que cada uno de los directores habría de dar a su discurso. Mientras que Gropius elimina toda sugerencia de motivaciones de tipo político o ideológico de su narrativa, Meyer las enfatiza desde el primer párrafo de su escrito:

Toda obra humana está condicionada por la forma de sociedad, la época, el material de plasmación y las circunstancias locales. Lo que en la República Alemana de Weimar de 1919 a 1933 tenía una justificación vital y era progresivo no puede volverse a cumplir literalmente en la realidad mexicana en

el umbral del segundo plan sexenal. Esto sería negar la dialéctica de los acontecimientos históricos. (...)

El BAUHAUS es precisamente una criatura de la República Alemana, con la cual comparte los años de su nacimiento y de su muerte, pero con la misma precisión, es desde su comienzo un foco de cultura de radio europeo, incluso internacional. Fundado en Weimar en 1919 en la confusión del periodo de post-guerra por el arquitecto Walter Gropius (actualmente en la Universidad de Harvard), el BAUHAUS fue en su forma primitiva un típico testimonio del expresionismo, marcadamente sensitivo, de la época (Meyer, Bauhaus Dessau 1927-33: experiencias sobre la enseñanza politécnica 1940).

Es precisamente el contenido expresionista y su afinidad con grupos radicales de izquierda lo que Gropius omite deliberadamente de su texto para mantener su argumento exclusivamente dentro del ámbito de la producción artística. Como bien se sabe, dicho contenido tenía una estrecha relación con la visión política del *Arbeitsrat für Kunst*.

En abril de 1919, Walter Gropius publicó el manifiesto de la Bauhaus en el que sentaba las bases de lo que sería la institución que unificara las antiguas academias de Artes y Oficios y de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia. El documento enfatizaba tres aspectos que definirían la primera etapa de la escuela: la unidad de las artes en torno a la arquitectura, la eliminación de la distinción de clase entre artistas y artesanos y la visión expresionista de la renovación espiritual de la sociedad representada por el cristal como símbolo de la nueva fe; todas ellas emparentadas con el documento "Bajo las alas de una gran arquitectura", programa fundacional del *Arbeitsrat für Kunst*, organización en la que el arquitecto participara al lado de Bruno Taut y que se publicara tan solo unos meses antes, en diciembre de 1918. Tanto Taut como Gropius habían tenido oportunidad de reflexionar sobre estas ideas con anterioridad. Taut había concebido su pabellón de cristal basado en las ideas del poeta Paul Scherbaart en 1914 y había promovido la arquitectura expresionista como iniciador de la "cadena de cristal". Su orientación de izquierda se vería, por tanto,

reflejada en el programa del AfK: "Arte y pueblo deben constituir una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos, para convertirse en alegría y vida de las masas. La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo" (Arbeitsrat für Kunst 1994, 171).

Por su parte, Gropius había iniciado pláticas con las autoridades del Gran Ducado de Sajonia desde 1916, estando aun en servicio en el frente occidental. La idea de unificar las academias respondía a la necesidad, por un lado de remplazar a Henry van de Velde en la dirección de la *Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule* dada su nacionalidad Belga, y por tanto, extranjero enemigo, y por otro, de darle un sentido práctico a la producción artística en la *Grossherzoglich-Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*. En el primer caso, Gropius parecía el candidato idóneo dada su cercanía a las ideas de van de Velde, con quien había coincidido en el *Deutscher Werkbund*. En el segundo, la incorporación de un taller práctico dentro de la academia podía acercar al arte a las necesidades de una sociedad en tiempos de guerra. Gropius parecía ser también el candidato adecuado para dicho fin.

Ante la disyuntiva entre ambas academias, el arquitecto había propuesto su fusión bajo una sola cuyo nombre, Bauhaus, emanaba del antiguo *Bauhutte*, término medieval que se refería al trabajo gremial, sistema de aprendizaje que Gropius recrearía en la nueva escuela a partir de una capacitación práctica de maestro-aprendiz. Así, "la Bauhaus había sido inaugurada con el objetivo específico de realizar un arte arquitectónico que, como la naturaleza humana, fuera todo incluyente en su espectro" (Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* 1965, 65).

Pese al ideal del AfK de mantener la autonomía de las academias de arte, la Bauhaus, fundada después de la disolución del Reich, y, por ende, del Gran Ducado, había sido incapaz de ajustarse a dicho anhelo al constituirse como una dependencia oficial del recién establecido estado de Turingia, bajo el nombre *Das Staatliche Bauhaus Weimar* - la Bauhaus estatal de Weimar - situación que determinaría en gran medida las posibilidades de éxito de la academia al mantener el control tanto político como económico de la misma. Bajo estas condiciones Gropius se vería sometido al constante escrutinio de un estado dominado por una mayoría conservadora que había convertido el tema de la Bauhaus en una lucha por la definición de la identidad alemana en su oposición al expresionismo. Así,

a mediados de 1919, el expresionismo, estilo con el que Gropius trataba de vincular a la Bauhaus, estaba irrevocablemente comprometido con la revolución. La izquierda lo elogiaba porque entendía que 'unos tiempos de fermentación social reclamaban un arte igualmente en fermentación' y por el deseo de los expresionistas de 'dar forma a lo nuevo (...) mediante el arte representaba la voluntad de la sociedad'. La derecha, por su parte, lo denunciaba por las mismas razones, al tiempo que condenaba su 'decadente internacionalismo' (Hochman 1997, 137).

Sería justamente la politización del expresionismo y los ideales utópicos de la Bauhaus los que motivaran a Gropius a reorientar sus objetivos hacia 1922, año en el que los cambios en la política estatal le favorecían al ganar la izquierda la mayoría parlamentaria. Ante la aparente falta de rumbo de la escuela representada por dos visiones contrastantes, la de Johannes Itten tendiente a la libertad expresiva y desarrollo de la creatividad, con la de Theo van Doesburg, que, a pesar de no ser miembro de la institución, recomendaba la implementación de esquemas más rigurosos y objetivos, Gropius iniciaba una lucha por la recuperación del poder como director en un ataque directo contra Itten, quien, dada su personalidad magnética, se había convertido en la fuerza predominante dentro de la escuela.

Para ello, y ante la apremiante necesidad de obtener fondos para el funcionamiento de la Bauhaus, Gropius había decidido abandonar la visión original de "arte y artesanía, una nueva unidad" y remplazarla por la de "arte y tecnología, una nueva unidad". Esta medida tendría implicaciones enormes, en particular en el tipo de diseños a ejecutar, esta vez orientados a la creación de prototipos apropiados para su producción en masa. Gropius destacaba que, "la diferencia entre industria y artesanía se debe mucho menos a la naturaleza diferente de las herramientas empleadas en cada una que a la subdivisión del trabajo en la una y el control no dividido de un solo hombre en la otra" (Gropius, *Education towards a creative design* 1937), de ahí que a lo largo de sus discursos usualmente los identificara como parte de un mismo proceso. Pese a la oposición de una buena parte de la escuela, el director decidiría impulsar su idea y así estrechar los vínculos con la industria.

Las críticas no tardaron en dejarse sentir:

En la comunidad de la Bauhaus había muchos que estaban molestos por la conversión de Gropius al mercantilismo. Los artistas no estaban precisamente entusiasmados con la idea de pertenecer a una escuela cuyo objetivo era ganar dinero. Schlemmer pensaba que esto era 'espantoso'. Otros miembros del cuerpo de maestros se sentían consternados y humillados (...) (Hochman 1997, 201).

Aun así, Gropius había solicitado recursos estatales para la organización de una exposición tendiente a la venta de dichos artículos que, por motivos presupuestales, tendría que esperar hasta julio de 1923, fecha que el propio Gropius reconocía apresurada para mostrar los resultados del cambio aunada a la crisis extrema en que la economía del país se encontraba. A pesar de todas las vicisitudes, incluyendo una investigación por el mal manejo de los recursos estatales, la muestra se organizó en la *Haus am Horn*, diseñada por dos de los maestros, Adolf Meyer y Georg Muche como modelo de las aspiraciones de una arquitectura producto de la Bauhaus.

Si el abandono del expresionismo y la proximidad a la industria fueron motivados por las alianzas políticas que convenían en su momento, Gropius no lo reconocería. Para él, el paso de la artesanía de la primera etapa a la visión industrial de la segunda era casi imperceptible, ignorando por completo en su narrativa que hubiese habido un cambio de orientación o la forma en que los eventos de la época hubiesen afectado sus intenciones:

El entrenamiento en artes manuales dado en los talleres de la Bauhaus no debe ser tomado como un fin en sí mismo, sino como un medio irremplazable de educación. El objetivo de este entrenamiento era producir diseñadores capaces, por su conocimiento íntimo del material y de los procesos industriales, de influir sobre la producción industrial de nuestro tiempo. Se hizo el intento, por tanto, de producir modelos para la industria que no solo fueron diseñados sino de hecho realizados en los talleres de la Bauhaus. La creación de tipos estandarizados para los artículos de uso diario era su principal preocupación (Gropius, Education towards a creative design 1937).

Los resultados de la exposición no tuvieron el efecto esperado, los artículos de la Bauhaus, inconsistentes con la supuesta producción industrial promovida por Gropius, no lograron comercializarse y con ello, las esperanzas del arquitecto de obtener la tan ansiada autonomía se diluían. Por otro lado, la tensa situación política que llevara a la disolución del gobierno de izquierda de Turingia en 1924 y su sustitución por la derecha, motivó el cierre de la institución en marzo de 1925. Hannes Meyer sintetizaba la situación al decir que, “por razones políticas el establecimiento tuvo que abandonar en 1925 la clásica y soñada Weimar, y como BAUHAUS DESSAU halló refugio en la capital del país de Anhalt (Alemania central)” (Meyer, Bauhaus Dessau 1927-33: experiencias sobre la enseñanza politécnica 1940).

Con el ofrecimiento de Fritz Hesse de trasladar la Bauhaus a la ciudad industrial de Dessau gozando de condiciones excepcionales que incluían la construcción de su nueva sede,

Gropius iniciaba una nueva etapa para la escuela, ahora bajo el nombre de *Bauhaus – Hochschule für Gestaltung* (Bauhaus – Escuela Superior de Diseño). Una vez más, Gropius escribía sobre el nuevo edificio exclusivamente en términos de su aportación al desarrollo artístico y colaborativo entre los estudiantes; decía: “En particular la erección de los edificios de nuestro propio instituto, en los que la Bauhaus entera y sus talleres cooperaron, representaba la labor ideal” (Gropius, *Education towards a creative design* 1937). La Bauhaus gozó de un periodo de relativa calma; para 1927 finalmente podía establecerse un departamento de arquitectura y para encabezarlo, Gropius había contratado al arquitecto suizo Hannes Meyer quien, un año más tarde, lo remplazaría en la dirección de la escuela. Tanto la salida de Gropius como la de Meyer fueron igualmente motivadas por presiones políticas, como lo dice el segundo: “A finales de 1927 se retira Walter Gropius por razones de política local, (...) y así termina el llamado ‘primer periodo’ del BAUHAUS. (...) [El segundo periodo del BAUHAUS termina el 1º de agosto de 1930 con un nuevo asalto de la reacción al establecimiento, asalto que produce el despido del director y la expulsión de un grupo de alumnos” (Meyer, *Bauhaus Dessau 1927-33: experiencias sobre la enseñanza politécnica* 1940).

En cuanto a la participación del estado en la formación del individuo o, en el caso de la Bauhaus, del artista, existen de igual forma diferencias tanto en la experiencia de cada uno luego de su reubicación, como entre ellos. Por otro lado, también hay coincidencias importantes, en particular en relación con la Bauhaus. Durante este periodo, ambos visualizan la autosuficiencia económica como único medio para conseguir la independencia ideológica, sin embargo, mientras que el primer director nunca consigue establecer un programa sólido de comercialización, el segundo es quien efectivamente logra estrechar el

vínculo con la industria que le permite hacerse de recursos adicionales al presupuesto oficial. Esta posibilidad se debe en gran medida a la reorientación que Meyer da a la escuela en el sentido social, enfatizando la masificación de productos dirigidos a la clase obrera. Bajo esas circunstancias es que Meyer, si no promueve, por lo menos no obstaculiza la formación de células comunistas entre el alumnado. Paradójicamente, requirió de una agresiva estrategia de mercado para fomentar su posición ideológica de izquierda, misma que le costaría su expulsión en 1930.

Si para ambos era importante desligar a la Bauhaus de la esfera gubernamental, la posición que tomaran más adelante diferiría sustancialmente. Mientras que Gropius veía la participación del Estado en la parte formativa, Meyer la entendía desde su contribución económica. El primero explicaba que el Estado debía servir únicamente como apoyo al desarrollo creativo independiente del artista. En 1937 escribía en su artículo “Arte, Educación y Estado”:

¿Qué puede hacer el Estado independiente a la iniciativa privada para acercar al artista a la vida de la población entera, particularmente con la industria práctica? El rol que ha de jugar es, de hecho, difícil. Debe ejercer la mayor circunspección si ha de probar ser de asistencia en la obtención del objetivo; de hecho, las cosas de las que debe abstenerse son a menudo más decisivas que su interés activo. El arte no necesita tutela; debe ser capaz de desarrollarse en plena libertad. La dirección del arte por autoridades públicas, organizaciones centrales de supervisión y leyes es más probable que destruya los impulsos creativos que serle de ayuda. (...) Por lo tanto, lo mejor que el estado y las autoridades públicas pueden hacer es coincidir inteligentemente en la iniciativa que proviene de los artistas mismos, apoyando, benevolente e incondicionalmente, en todo intento de estimular a la industria y al público, especialmente haciendo exposiciones (Gropius, Art, Education and State 1937).

Las exposiciones no eran sino una sola de las áreas en las que el Estado podía participar; más importante, según la visión de Gropius era su injerencia en la selección de talentos

desde una edad temprana. De esta forma, aquellos que llegaran a la educación artística superior serían exclusivamente los que tuvieran capacidades sobresalientes para dicho fin.

Decía:

Nuestro siglo ha sido tan revolucionario y el conflicto entre la tradición y el progreso técnico tan grande que, en la reorganización del sistema de entrenamiento artístico el Estado necesita llegar al fondo si desea restaurar al artista dotado en la esfera de la práctica. Y es en la conexión con el entrenamiento donde, en cierto grado, parece residir la posibilidad práctica de su intervención activa. La cuestión predominante es, ¿Cómo pueden aquellos dotados con talento tamizarse de entre la totalidad de la nueva generación para permitírseles recibir un entrenamiento efectivo? Esto significaría, en primer lugar, un entrenamiento básico general para todos, empezando por el niño más pequeño, seguido de entrenamiento especial tan pronto como sea necesario y tan tarde como sea posible (Gropius, Art, Education and State 1937).

Meyer, por su parte, también visualizaba una relación distinta con el Estado que aquella que había mantenido durante el periodo alemán. Por supuesto, su visión se vería comprometida por los seis años de trabajo bajo el régimen Soviético, de tal forma que, mientras en la Bauhaus luchó por la autonomía, en México sugería la participación del Estado como promotor, cliente de los proyectos realizados y futuro centro de trabajo de los egresados del Instituto de Planificación y Urbanismo. Cabe destacar que la orientación del IPU era completamente distinta a la de la Bauhaus, pues, al formar planificadores y urbanistas se esperaba trabajaran para dependencias gubernamentales ya sea del orden municipal, regional o federal. En su propuesta para la formación del Seminario de Planificación y Urbanismo de 1938, Meyer había contemplado que “el gobierno, los bancos financieramente interesados en la región, los municipios o las organizaciones sindicales directamente beneficiados con nuestros trabajos deberían establecer un fondo especial de bonificación – que permita el pago de honorarios de \$900.00 y \$1800.00 anuales a los seminaristas y profesores que participen en la obra principal” (Meyer, Proyecto de

organización de un seminario de planificación y urbanismo en el Instituto Politécnico de México 1938). Esta idea solo podría entenderse bajo la premisa de una instrucción en la práctica real, misma que encontró una fuerte oposición por parte de las autoridades de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura:

Al entregarme lo que iba a servir para la formación de la carrera de Urbanista, me encontré con la novedad de que lo que yo tomé por nueva carrera en el Instituto Politécnico era una oficina de trabajo práctica para Ingenieros Arquitectos y Economistas de Instrucción Terminada (...). Si soy sincero conmigo mismo, no entiendo qué es lo que se persigue, a mi juicio ya no es la formación de la carrera Urbanista en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, es la formación de una Oficina de Gobierno con disimulo de Escuela (Carta al C. Ing. Miguel Bernard 1938)

b) El currículo

A lo largo de su existencia, la Bauhaus cambió no solo sus objetivos sino la forma de alcanzarlos. Para Gropius el modelo original de separación de talleres prácticos y clases teóricas pudo ser remplazado con una formación integral una vez que los primeros egresados pudieron incorporarse como maestros: “En años posteriores, la Bauhaus logró colocar como maestros a cargo de los talleres a los antes alumnos que fueron equipados con igual conocimiento técnico y artístico, de tal forma que la separación del personal entre maestros de la forma y maestros de la técnica se hizo superflua” (Gropius, Education towards a creative design 1937). Sin embargo, se mantuvo fiel a su modelo de instrucción concéntrica variando poco en sus recomendaciones para la GSD. El arquitecto proponía para la Bauhaus una formación en tres etapas: un curso preliminar “que les enseñaba el conocimiento de los efectos psicológicos de la forma, color, textura, contraste, ritmo, luz y sombra e introducirlos a las leyes de proporción y escala humana” (Gropius, Unity in

Diversity (the lessons of the Bauhaus) s.f.). Esta primera fase duraría seis meses para de ahí pasar a un segundo periodo de tres años en el que el alumno se familiarizaba con el comportamiento de los materiales y el uso de la técnica al tiempo que se complementaba con las lecciones teóricas. Al término de este periodo podía certificarse como oficial en la rama del taller que hubiese elegido. Para aquellos alumnos que así lo desearan, existía la posibilidad de continuar su preparación en el campo de la construcción en un periodo indefinido obteniendo el certificado de maestro de la Bauhaus.

En sus sugerencias para el currículo de Harvard, Gropius no se desviaba demasiado de su propuesta original; aquí también proponía un desarrollo concéntrico aunque modificaba los contenidos a enseñar en cada uno de estos niveles adaptándose a las características propias de la Universidad. Para ello, admitía que, “el prerrequisito principal de Harvard de dar a cada estudiante un conocimiento fundamental general antes de empezar su entrenamiento profesional es una sabia garantía contra la educación a medias. (Gropius, Suggestions for the curriculum of an architect's training at Harvard 1937). El énfasis principal estaría orientado hacia lo social y económico, así como a la construcción y planeación. En una segunda etapa, en la que el alumno obtendría el título de licenciado en arquitectura, dominaría la ciencia y la técnica, promoviendo “(a) la destreza en el manejo de materiales y herramientas (artesanías). (b) El conocimiento de la construcción de edificios y sus materiales y, (c) Construcción práctica en campo. (Gropius, Suggestions for the curriculum of an architect's training at Harvard 1937).

El tercer nivel correspondería al de los estudios de posgrado en donde se esperaría del alumno “la maestría en las ciencias del espacio – es decir, de las leyes básicas de la forma y el color, del ritmo, proporción, secuencia, equilibrio, espacio lleno y vacío, iluminado y

oscuro y sus relaciones” (Gropius, Suggestions for the curriculum of an architect's training at Harvard 1937). Así, aquellos contenidos que en la Bauhaus pertenecían al nivel de exploración en el taller preliminar, para Harvard se convertían en los conceptos a ser estudiados en el nivel de especialización, mientras que las técnicas constructivas que definían el tercer periodo de la institución europea, ahora se incorporaban al segundo nivel, por supuesto tomando en consideración que se esperaba que los alumnos de la universidad estuvieran ya orientados específicamente hacia la arquitectura.

Otro factor importante en la visión de Gropius y que gente como Meyer criticaría severamente era la preselección del alumnado. Así como en la Bauhaus el taller preliminar cubría dicha misión, para Harvard la recomendación se volvía aun más precisa: “Dado que Harvard es la universidad más renombrada de los Estados Unidos, el objetivo de su Escuela de Arquitectura debe ser educar a los alumnos más promisorios bajo los estándares más altos de la profesión” (Gropius, Suggestions for the curriculum of an architect's training at Harvard 1937).

A este sentido excluyente de la visión de Gropius, Meyer respondería en su propia concepción de la Bauhaus: “La nueva escuela del Bauhaus / como centro de formación para modelar la vida / no hace selección alguna de los individuos más dotados. / Desprecia la movilidad intelectual imitadora del talento, / (...) / La nueva escuela de construcción / es un lugar donde se pone a prueba la actitud. / Cada uno posee una actitud para algo. / La vida no rechaza a nadie” (Meyer, El Bauhaus y la Sociedad 1972, 101)

Otro de los puntos en donde parece haber cierta ambigüedad es en el apego a la realidad de los proyectos a realizar. A decir de Gropius,

la sola instrucción del entrenamiento en la Bauhaus muestra el valor educativo vinculado a problemas prácticos, que empuja al alumno a superar todas las fricciones internas y externas. La colaboración en órdenes reales que el maestro debía ejecutar fue una de las ventajas sobresalientes del entrenamiento artesanal de la Edad Media. Por este motivo me avoqué a garantizar trabajos prácticos para la Bauhaus, en los que tanto maestros como alumnos pudieran probar sus trabajos (Gropius, Education towards a creative design 1937).

A pesar de las intenciones de Gropius, el resultado de dichos ejercicios no fue precisamente el esperado y pronto la producción de la escuela se convirtió meramente en un estilo. A decir de Hannes Meyer, la escuela con la que se encontró al asumir la dirección era

una ‘Hochschule für Gestaltung’ donde la forma de cualquier taza de té constituía un problema de estética constructivista. (...) [En donde] toda orientación hacia una escuela de diseño que pudiese satisfacer las normales necesidades de la vida, era obstaculizada por teorías preconcebidas. El cubo era la gran pasión, y sus lados eran amarillos, rojos, azules, blancos, grises o negros. Este cubo ‘Bauhaus’ era entregado a los niños para que jugasen con él y a los ‘snobs’ del Bauhaus para que se divirtiesen. El cuadrado era rojo. El círculo era azul. El triángulo era amarillo. Ellos se sentaban y dormían sobre muebles semejantes a una geometría coloreada. Vivían en casas concebidas como una escultura coloreada. Lo que extendían sobre el suelo, como alfombras eran complejos psicológicos de adolescentes. En cualquier parte, el arte tenía un poder paralizador sobre la vida. Todo esto determinaba la tragicómica situación en que me encontraba: como director del Bauhaus luchaba contra el estilo Bauhaus (Meyer, Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse, Dessau 1972, 104)

Por ello, Meyer transformó radicalmente el programa educativo de la escuela. Incorporó una visión científica del diseño apoyada por personalidades invitadas como Rudolph Carnap y Otto Neurath, promotores de la filosofía del positivismo lógico, o arquitectos como Ludwig Hilbersheimer, Karel Teige y Hermann Finsterlin; promovió la actividad física para acabar con “la proverbial neurosis colectiva del Bauhaus (resultado de una acentuación unilateral del trabajo intelectual)” (Meyer, Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse, Dessau 1972), y colocó a la sociedad en el centro de las propuestas tanto arquitectónicas como de bienes de consumo, proletarizando no solo la

producción sino también el alumnado. En cuanto a la organización del currículo, aumentó la duración del curso preliminar a cargo de Josef Albers, introdujo materias científicas como biología, anatomía y física y reagrupó los talleres en cuatro grandes áreas: montaje, publicidad, arquitectura y desarrollo urbano, todas ellas orientadas a la "máxima rentabilidad", 'autoadministración de cada célula', 'pedagogía productiva'" (Droste 1998, 174)

Desde su entrevista con Gropius en torno a su posible contratación, Meyer había indicado que "la tendencia básica de mi enseñanza será absolutamente funcional-colectivista-constructivista en el sentido del 'ABC' y 'El Nuevo Mundo'" (Meyer, Carta a Walter Gropius 1927) Esto significaba, entre otras cosas, el fomento de una arquitectura cimentada en las necesidades sociales, colectiva, eficiente y universal, de acuerdo con los mandatos de la nueva época. No solo los proyectos arquitectónicos y demás productos comercializados por la Escuela giraron en torno a la colectividad, sino los propios esquemas de trabajo de los estudiantes. Se dio especial atención al trabajo en equipo, al que Meyer llamaría "trabajo en brigadas". Así, luego de su expulsión y la de siete de sus alumnos, formarían la "Brigada Bauhaus" en la Unión Soviética, manteniéndose juntos por corto tiempo. Después, en su propuesta para el IPN insistiría en el trabajo en brigadas verticales en las que los alumnos menos avanzados desarrollarían edificios de menor complejidad, dejando a los más aventajados los elementos más complicados.

El contenido social siguió siendo la base de su pensamiento; sin embargo, la internacionalización de un lenguaje para la arquitectura había perdido sentido. Ahora la relación con el sitio, el momento histórico y la sociedad receptora determinaban las formas

de la arquitectura. En su primera visita a México en 1938 expresaba en su conferencia "la formación del arquitecto" que la:

¡Arquitectura es un proceso de expresión plástica de la vida social! La arquitectura no es acción emotiva individual de un arquitecto-artista.

Construir es una acción colectiva.

La sociedad determina el contenido de su propia vida, y por lo tanto también el contenido de la arquitectura dentro del marco de determinado sistema social, dentro de una época determinada, con determinados medios económicos y técnicos, y en un lugar determinado con las condiciones dadas reales, es decir, un asunto rigurosamente realista de una capa colectiva, una clase social o una nación.

Arquitectura es, por lo tanto, una manifestación social (...) (Meyer, La formación del arquitecto 1938)

El programa del Instituto de Planificación y Urbanismo se basaría en un proceso dialéctico en el que durante el primer año los alumnos pasarían por la fase de análisis y durante el segundo llegarían a la síntesis. La incompreensión de sus objetivos, el rechazo por parte de algunos miembros de la ESIA, la falta de apoyos y recursos y las circunstancias políticas en tiempos de relevo en la presidencia de la República hicieron que el instituto no tuviera oportunidad alguna siendo cancelado a tan solo un año de su fundación.

Tanto Gropius como Meyer se mantuvieron fieles a la idea de una formación basada en la práctica y en estrecho contacto con la industria; sin embargo, sus estrategias y sobre todo, las diferentes concepciones del mundo que sostenían abrieron una brecha insalvable entre ellos.

Bibliografía

Arbeitsrat für Kunst. «Bajo las Alas de una Gran Arquitectura.» En *Textos de arquitectura de la modernidad*, de Joseep María Montaner, Jordi Oliveras Pere Hereu. Madrid: Editorial Nerea S.A., 1994.

«Carta al C. Ing. Miguel Bernard.» México: DAM 82/1-508 (1), 30 de noviembre de 1938.

Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlín: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998.

Gropius, Walter. «Art, Education and State.» *Circle*, 1937: 238-242.

Gropius, Walter. «Education towards a creative design.» *American Architect*, 1937.

Gropius, Walter. *Suggestions for the curriculum of an architect's training at Harvard*. bMS Ger 208 (18), Houghton Archive, 1937.

—. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge: the MIT Press, 1965.

—. «Unity in Diversity (the lessons of the Bauhaus).» Vol. bMS Ger 208 (262). Houghton Archive.

Hochman, Elaine S. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Traducido por Ramón Ibero. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.

Meyer, Hannes. «Bauhaus Dessau 1927-33: experiencias sobre la enseñanza politécnica.» *Edificación*, nº 34 (julio-septiembre 1940): 13-28.

—. «Carta a Walter Gropius.» nº 870570. Los Angeles: Getty Center for the Arts and the Humanities. Bauhaus Correspondence 1923-1933, 16 de febrero de 1927.

Meyer, Hannes. «El Bauhaus y la Sociedad.» En *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, de Francesco Dal Co. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1972.

Meyer, Hannes. «La formación del arquitecto.» *Arquitectura y Decoración*, nº 12 (1938).

Meyer, Hannes. «Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse, Dessau.» En *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, de Francesco Dal Co. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972.

—. «Proyecto de organización de un seminario de planificación y urbanismo en el Instituto Politécnico de México.» México: DAM 82/1-505(1), 26 de octubre de 1938.

Dra. Raquel Franklin Unkind
Universidad Anáhuac México Norte
Mérida, noviembre 2012