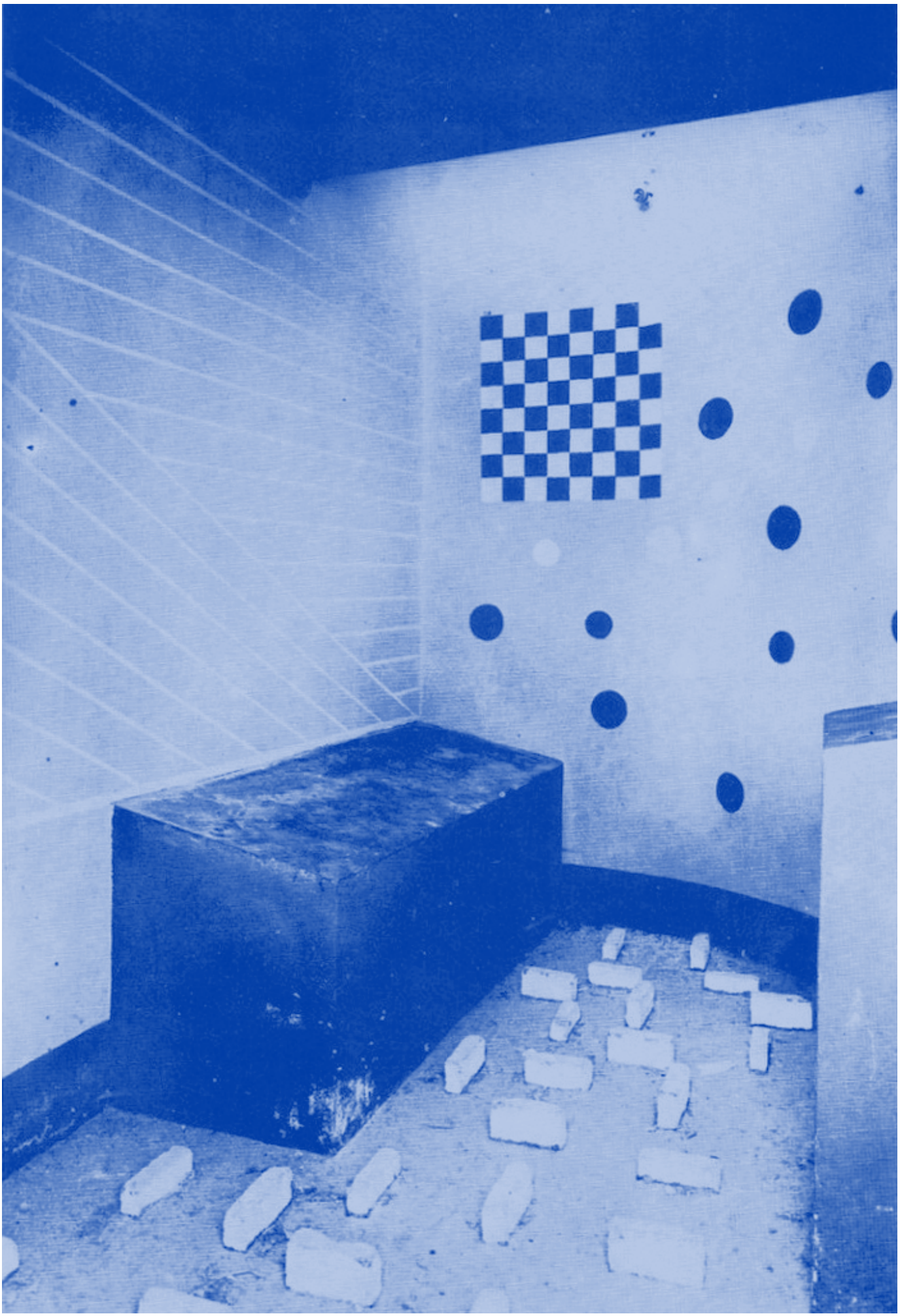
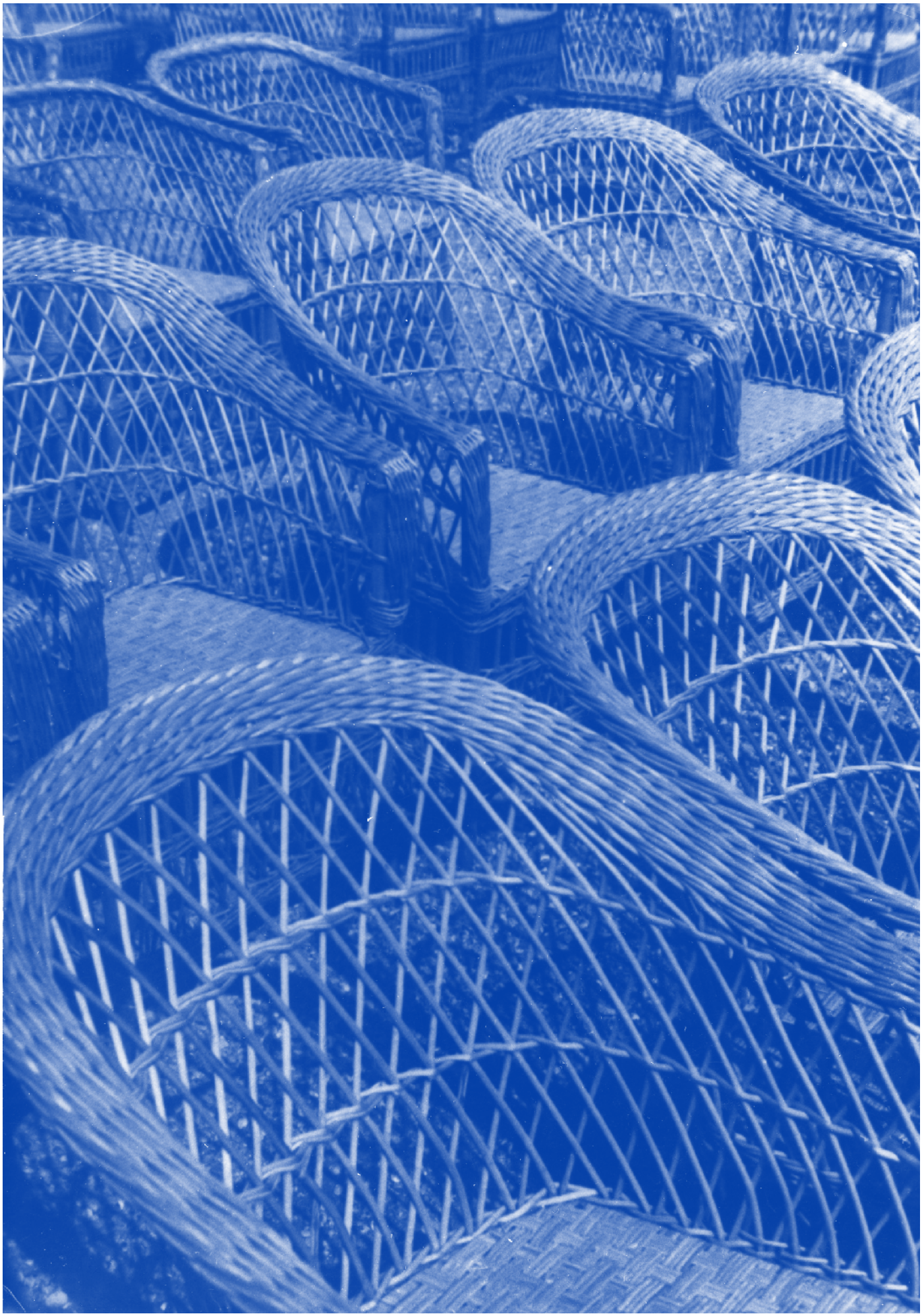
retorno a la tradición: walter gropius y la cerámica vidriada española julia fernández, yaiza gonzález, aitor merino **8 la teatralidad de la imagen: tortura y resistencia** aitor merino, sergio redondo, isis mariana yépez **10 sueño de un clasicismo imperial. de la arquitectura franquista o del franquismo como arquitectura en luis moya blanco** irene izquierdo **12 modernidad exasperada** juan jesús torres **15 la nueva arquitectura: el caso de gatepac** noelia lópez **17 formalismo en la práctica artística durante el traspaso moderno del estado español** álvaro porras **19 bauhaus—equipo 57—ikea. el proyecto constructivista ante el avance del capitalismo** miguel vega **22 modernidades extraviadas: bauhaus y españa 25 el cine ~~en~~ de la bauhaus** luis cemillán **29 la pedagogía bauhaus. una influencia crítica en el instituto de investigaciones estéticas de jorge oteiza y su resonancia en arteleku, "la fábrica de arte"** uxue ruiz de arcaute **32 divergencias en la relectura de la bauhaus: la escuela de ulm y el movimiento internacional por una bauhaus imaginista** ana redondo **36 *utopia, transformació, somnis*: modernidad y contracultura en el VII congreso internacional de diseño industrial icsid (ibiza, 1971)** inés molina **39 cybersyn y unctad III: utopías de la *gesamtkunstwerk* latinoamericana** macarena cádiz, laura hatry **42 futura** júlia ayerbe **47**







para ALBERS con la vaca en el CUADRADO

A L B E R S
L albers R
B b r E
E e b B
R r l L
S R E B L A

A de albers
albers
albers
albers

B de albers
albers
albers
albers

C de albers
albers
albers
albers

D de albers
albers
albers
albers

y me hace falta CH de Chorrada al cuadrado
Chorrada
Chorrada
Chorrada de ALBERS

A L B E R S
L R
B E
E B
R L
S R E B L A



un cuadrado de ALBERS
una vaca asoma su cabeza
la vaca y la gaviota
la vaca y el monoteísmo
la vaca de oro y Moisés no era un becerro
le falta a ALBERS
la dependencia del color al muro
todavía puedo ser feliz
una banda de grajos se aleja hacia arriba y de nosotros
carrera nacional uno quilómetro 124
otra vez la vaca
en su ventana que dicen
señal en carreterra
sobre esos cuadrados
tres y cuatro concéntricos cuadrados
para ti mi Homenaje
mi Réquiem ALBERS al cuadrado

dime con quién andas
y te diré que has sido amigo
de Kandinsky Mondrian
y Malevich
pero no sigas
no me digas
no me albers



En octubre de 2017, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía invitaba a las alumnas del itinerario de crítica de arte del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM/UCM/MNCARS) a reflexionar sobre los posibles encuentros, ecos y reminiscencias que se establecen entre la Bauhaus y España. A un año del centenario de la célebre escuela alemana, las alumnas del máster presentamos el ejercicio editorial y expositivo que emerge de esta investigación colectiva, donde se han tratado de abocetar nuevas composiciones historiográficas que permitan repensar estas relaciones.

Modernidades extraviadas, ambivalentes, poliédricas y, en el centro del paisaje, la Bauhaus: la Bauhaus como experiencia, como programa, como icono o fetiche. A lo largo del proceso de investigación, comprendimos la necesidad de imbricar la problemática de la modernidad con las distintas vidas de la escuela. A partir de una intensa recopilación de material de archivo, la exposición *Modernidades extraviadas. Bauhaus y España*, acogida en el Centro de Documentación del museo entre el 20 de junio y el 1 de octubre de 2018, busca trazar distintas genealogías de la modernidad ibérica, trenzándolas con las huellas que la Bauhaus histórica dejó en la Península. El tercer número de la revista *Acta*, por su parte, cristaliza en un conjunto de textos inéditos llevados a cabo por las propias estudiantes, que matizan, desbordan o dilatan las experiencias recogidas en la muestra. La publicación se ofrece como una plataforma en la que ensayar otras miradas sobre la Bauhaus en la modernidad, que amplíen el marco espacial y temporal propuesto en la muestra.

Los textos reunidos en el presente número ahondan en la contradictoria complicidad de la Bauhaus con el proyecto moderno desde coordenadas diversas, enriqueciendo la propuesta curatorial presentada en el Centro de Documentación. Estos han sido elaborados a partir de un atento proceso de creación y pensamiento colectivos, en el que se ha tratado de generar un producto editorial polifónico. Asimismo, se ha querido otorgar gran importancia al diseño de la publicación, imprimiendo algunas de las enseñanzas de la Bauhaus en la propia solución material de *Acta 3*.

Queremos agradecer a todas las personas que han participado y posibilitado este proyecto, especialmente a Juan Albarrán, Rocío Robles y Selina Blasco, coordinadoras del máster, que nos han acompañado pacientemente en el proceso de creación; a Alicia Martínez Hernández y a Bárbara Muñoz de Solano y Palacios; y a nuestro compañero Diego Calvo Cubero, sin cuya ayuda no habríamos podido llevar a cabo la publicación que hoy tenemos en nuestras manos.

▲ Despacho de Walter Gropius en Berlín. Sobre la librería, azulejos españoles
● Cheka de Vallmajor
■ Sillas de mimbre fotografiadas por Josef Albers en Barcelona
◆ Poema de Jorge Oteiza
⬟ Azotea de la casa en la calle Prim, José Manuel Aizpúrua

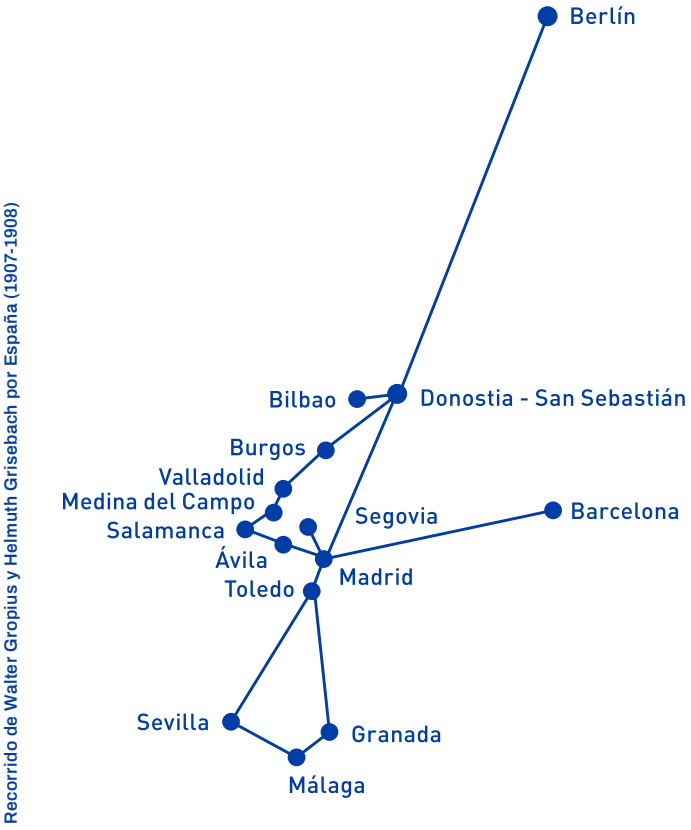
Ver listado de obras expuestas en página 29

retorno a la tradición: walter gropius y la cerámica vidriada española

julia fernández toledano, yaiza gonzález lópez, aitor merino martínez

Una fotografía publicada en la tesis doctoral de la arquitecta Josenia Hervás[1] (pág. 2), sin aparente trascendencia, oculta en realidad un pasado de intercambios artísticos entre la España y la Alemania de inicios del siglo XX, reflejo de un interés cultural mutuo. En ella observamos el despacho que el arquitecto Walter Gropius tenía en su apartamento de la Kaiserin-Augusta-Straße n. 68 (Berlín), fotografiado en 1918, un año antes de convertirse en director de la Bauhaus. Una imagen de autor desconocido, pero en la que podríamos reconocer algunas autorías. El mobiliario había sido elaborado por el arquitecto Adolf Meyer, y la estancia estaba decorada con pinturas del artista Erwin Hahs. No obstante, la mayor parte de elementos decorativos que observamos en la estancia parecen tener una procedencia mucho más lejana.

Walter Gropius había visitado España en 1907, acompañado por su amigo de la infancia Helmuth Grisebach. Una serie de postales y cartas enviadas a su madre, hoy conservadas en el archivo de la Bauhaus de Berlín, dan fe de su viaje. Encontramos así una carta enviada el 21 de octubre de 1907 desde Medina del Campo, en la que Gropius reconoce su "absoluta incapacidad a la hora de llevar al papel hasta lo más sencillo", mirando "con preocupación mi futura profesión"[2]. Como ha señalado Joaquín Medina Warmburg, esta incapacidad para dibujar no le impidió guardar registro de su viaje[3], ya fuese mediante descripciones textuales o fotográficas. Por esta razón, en la página 18 de las notas que toma para su conferencia *Monumentale Kunst und Industriebau*, leída en Hagen en el año 1911, aparecen dos fotografías del Castillo de Coca (Segovia) que había realizado durante su visita. A Gropius le impresionaron tanto sus características arquitectónicas como su estado de deterioro. Por esta razón, escribe igualmente a su madre: "De entre los escombros escogí un par de espléndidos fragmentos de azulejo y me los llevé. Los jóvenes del pueblo apedrean las cornisas y el ornato sin que nadie se lo impida"[4]. Continúa relatando: "En el foso coincidimos con el médico del pueblo, un hombre cordial y listo que ama su castillo y que se alegró de encontrar a unos correligionarios. Me regaló un azulejo completo de su colección, que traeré conmigo. Tras un tentempié en nuestra posada emprendimos el camino de vuelta cargados con pesadas mochilas llenas de azulejos"[5].



Recorrido de Walter Gropius y Helmuth Grisebach por España (1907-1908)

Según los datos recopilados, Walter Gropius y Helmuth Grisebach llegaron a Bilbao en barco, donde cogieron las mulas que les servirían para cruzar Castilla y detenerse en Madrid. Por el camino se alojaron en Burgos, donde fueron recibidos por los monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Posteriormente visitaron el Castillo de Coca y la ciudad de Ávila, donde quedaron impresionados por su muralla, sus puertas, sus torres y sus gentes, sobre todo, las mujeres: "unos rostros marcados sin comparación con las del norte"[6]. De Madrid les impresionaron sus edificios, sus bellas plazas y paseos, su ordenación elegante y las lujosas vestimentas. No obstante, en otra de sus cartas, comenta que "en apariencia nadie trabaja, no hay industrias y la clase media es casi inexistente. Hay una gran cantidad de mendigos y lisiados que asedian a cualquier hombre con aspecto respetable"[7]. En Madrid visitaron la embajada alemana, acudieron a numerosas cenas y espectáculos, y gracias a Josef Weissberger pudieron acceder a las colecciones de

arte de la ciudad. Gropius visitó el Museo del Prado un total de nueve veces, principalmente atraído por la obra de Velázquez. Recorrieron igualmente una gran cantidad de anticuarios, haciéndose con una buena colección de "gran valor a un precio razonable"[8], incluyendo un lienzo que atribuyeron a Murillo.

Finalmente prosiguieron hasta Andalucía, donde residieron durante cortos periodos de tiempo en Málaga, Granada y sobre todo Sevilla[9]. El principal motivo para detenerse en esta ciudad tenía nombre propio: José Gestoso y Pérez, escritor, arqueólogo, historiador del arte y, sobre todo, reputado ceramista. De la relación existente entre ambos no solamente dan cuenta las postales enviadas por Gropius desde la ciudad, sino también resulta incluso de mayor importancia el libro *Historia de los barros vidriados sevillanos* que Gestoso publicó por primera vez en 1903. Gropius leyó y estudió en profundidad un ejemplar de este y, además, lo llevó consigo a su regreso a Alemania. Por esta razón, la biblioteca del archivo de la Bauhaus conserva en la signatura FA 045 un ejemplar del libro repleto de notas al margen realizadas por el propio Gropius. Gestoso y el arquitecto alemán trabajarían conjuntamente en los hornos de Manuel Ramos Rejano, en el barrio de Triana, donde adquirieron posteriormente una gran cantidad de barros vidriados que utilizarían para decorar su despacho personal en Berlín. Ya en su visita a Madrid había quedado impresionado con la colección de azulejos que poseía el Ministro de Finanzas Guillermo Joaquín de Osma y Scull, "solo comparable con la del Museo Poldi Pezzoli de Milán"[10], por lo que no es de extrañar que quisiera tener la suya propia. La colección particular de azulejos españoles que formó Gropius durante esta visita a España puede verse actualmente en el Museum Folkwang de la ciudad de Essen, acompañada de la colección del mecenas y coleccionista Karl Ernst Osthaus, fundador del museo. De hecho, fue Gropius quien mostró a Osthaus los azulejos que este acabó adquiriendo, agradeciéndole su trabajo y recomendándole en el estudio del arquitecto Peter Behrens, donde Gropius estudiaría junto a Adolf Meyer y Ludwig Mies van der Rohe, sin llegar a coincidir con Le Corbusier.

No obstante, como defendió el catedrático Alfonso Pleguezuelo Hernández durante su discurso de acceso a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, este interés por la azulejería tradicional española le sirvió a Gropius para la creación de una nueva concepción del azulejo en la arquitectura. No sería partidario ya de una *Baukunst* (arquitectura histórica), sino de una *Neues Bauen* (nueva construcción), por lo que miraría al pasado sin nostalgia para defender su nueva utilización en el presente y futuro[11]. Él mismo afirmaba: "Tuve la idea de dar nueva vida a la antigua producción de cerámica usándola como un muro de cobertura de nuestra arquitectura contemporánea"[12].

Tal vez, que los alumnos de la Bauhaus de Weimar trabajasen en talleres el vidrio, tejido o barro, podría recordar la formación que Gropius tuvo en España junto a su mentor José Gestoso. La escuela, por lo tanto, defendió inicialmente esta revalorización de la artesanía dotándola de actualidad en sus talleres, algo que Gropius expresó en el manifiesto de la misma con estas palabras: "¡Formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas!"[13].

Además, como ha señalado Medina Warmburg, que Gropius criticase en su ejemplar del libro de Gestoso una de sus afirmaciones podría parecer anecdótico. No obstante, que desmintiese que los mosaicos se obtienen mediante la impresión de una matriz en el barro, defendería un trabajo manual elaborado sin molde alguno. Gropius, en su férrea oposición a Gottfried Semper, criticará el materialismo de su *Stoffwechseltheorie* (la transposición material de las formas), defendiendo en su lugar la autonomía artística que Alois Riegl había expuesto en su libro *Arte industrial tardorromano* de 1901. Una defensa de la *Kunstwollen*, "una voluntad artística trascendente, opuesta a la idea de la obra de arte como un producto mecánico"[14], será la postura que transmitirá a sus alumnos a través de la Bauhaus y su defensa del trabajo artístico y artesano manual.

Como apunta Magdalena Droste, bajo la dirección de Ludwig Mies van der Rohe, la Bauhaus dejó de ser una escuela de diseño con talleres de arquitectura para convertirse en una escuela de arquitectura con algún taller de artesanía[15]. No obstante, el papel que esta jugó en sus primeros años resulta innegable, manteniendo una herencia gremial que se perpetuaría hasta bien entrado el siglo XX. La influencia que la arquitectura española y su ornamento tendrán en la obra de Gropius, Le Corbusier o Ernst Neufert, cuyos cuadernos están repletos de esquemas de viviendas rurales castellanas y construcciones religiosas medievales, es complicada de justificar. No obstante, que existió aquel interés resulta evidente y la vinculación más que probable ●

1 Josenia Hervás y Heras *El camino hacia la arquitectura: Las mujeres de la Bauhaus*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2014, p. 378.

2 Carta enviada desde Medina del Campo el 21 de octubre de 1907. Traducción de Joaquín Medina Warmburg, "Voluntad, función, arquitectura. Walter Gropius en España", en Salvador Guerrero (ed.), *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010, p. 133.

3 Ibíd., p. 134.

4 Carta enviada desde Medina del Campo el 24 de octubre de 1907. Traducción de Joaquín Medina Warmburg, "Voluntad, función, arquitectura. Walter Gropius en España", en Salvador Guerrero (ed.), óp. cit., p. 134.

5 Ibíd.

6 Traducción libre a partir de la carta reproducida en Reginald Isaacs, *Gropius. Una biografia illustrata del creatore della Bauhaus*, Milán, Federico Motta editore, 1992, p. 38.

7 Traducción libre a partir de la carta reproducida en Reginald Isaacs, óp. cit., p. 39.

8 Ibíd.

9 Javier López Rivera, "La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC. Grecia y la URSS", en *Zarchjournal*, n. 1, 2013, pp. 245-246.

10 Traducción libre a partir de la carta reproducida en Reginald Isaacs, óp. cit., p. 40.

11 Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, retabloceramico.net/articulo 0708.pdf [Última consulta: 23-3-2018].

12 Traducción libre a partir de la carta reproducida en Reginald Isaacs, óp. cit., p. 41.

13 Walter Gropius, "Programa de la Bauhaus estatal de Weimar (1919)", reproducido en Francisco Calvo Serraller, Ángel González García y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Akal, 2009, p. 358.

14 Joaquín Medina Warmburg, óp. cit., p. 135.

15 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Berlín, Taschen, 2013, pp. 205-206.

la teatralidad de la imagen: tortura y resistencia

aitor merino martínez, sergio redondo, isis mariana yépez rodríguez

> Lo siniestro (*das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.
> — Schelling[1]

Una fotografía realizada en la Barcelona de 1940 retrata la visita de jerarcas franquistas españoles y oficiales nazis a la cheka[2] de Vallmajor. En ella se observa a siete hombres en un espacio de aproximadamente dos metros de profundidad y un metro ochenta de ancho. De izquierda a derecha reconocemos a un general con las insignias del Partido Nazi (NSDAP), cuya gorra lo distingue como comandante jefe. Le sigue a su derecha un general de la brigada franquista. Dos personajes acompañan al comandante Heinrich Himmler, en cuya gorra aparece la calavera o *Totenkopf,* insignia perteneciente a la SS (Schutzstaffel). Dos individuos, con la boina de la Falange, cierran la composición. Tres de los personajes, incluido el propio Himmler, aparecen sentados en la cama de la celda, inclinada veinte grados para impedir el descanso del reo, aunque sus rostros no reflejan en la fotografía dolor, molestia o fastidio.

Tras ellos se alcanzan a divisar algunas formas geométricas simples que llenan todo el espacio. En la pared del fondo, círculos blancos y negros de distintos tamaños acompañan a un cuadrado pintado que asemeja un tablero de ajedrez. Líneas blancas paralelas interrumpidas por otras transversales recorren la pared derecha. El suelo, repleto de ladrillos blancos, obliga a los visitantes a acomodar sus pies ortopédicamente tratando de evitar sus aristas. En sus rostros se advierte una especie de complicidad, como si hubiesen encontrado un tesoro y no quisieran dejarlo caer en el olvido. Tal vez no estén sorprendidos por la existencia de la tortura, algo bastante común en el contexto de la guerra, sino por el descubrimiento de una nueva forma de torturar.

El espacio fue creado en 1938 por el arquitecto y pintor austriaco Alfonso Laurencic (1902-1939)[3], quien se basó en los estudios del color y las investigaciones sinestésicas llevadas a cabo por profesores de la Bauhaus como Paul Klee, Vassily Kandinsky, Johannes Itten o Lyonel Feininger. Partiendo de los conocimientos que estos aportaban, la cheka de Vallmajor fue utilizada para la creación de una tortura denominada psicotécnica. El rojo tenía las propiedades de enaltecer y exaltar el temperamento, el azul calmaba y el verde predisponía a la melancolía y la tristeza[4]. Alberto Flaquer las describía del siguiente modo:

> Tanto las espirales como los dados y el tablero, que semejan un ajedrez, debían ser puntos de influencia y sugestión, así como el círculo rojo y las líneas onduladas y quebradas estaban llamadas a producir una irritación sobre el sistema nervioso, perturbando el sentido del equilibrio[5].

En el techo de la cheka se colocaron unas vidrieras verdes que filtraban una luz difusa, oscureciendo el ambiente de la sala. Durante la noche se encendía en su lugar una lámpara roja. Además de esta composición visual, dentro de las celdas se colocaba un metrónomo para producir la desesperación del reo mediante su sonido repetitivo e imparable. Del mismo modo, la utilización de un reloj que no marcaba más de 4 o 5 horas a lo largo del día le llevaba a un estado de desorientación espacio-temporal. Todos estos elementos, además de la mezcla de colores fríos y cálidos, producían un entramado cromático que provocaba un *genuino retorno a lo mismo*[6]. De esta manera, se generaba un escenario claustrofóbico y desorientador.

No obstante, el papel jugado por este arquitecto es confuso, puesto que las últimas palabras que Alfonso Laurencic dedicó al bando franquista antes de ser fusilado por ellos fueron: “Aunque sé que voy a

1 Citado en Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Madrid, Editorial Debolsillo, 2016.

2 Las chekas fueron lugares de encarcelamiento, reclusión y tortura utilizados durante la guerra civil española. Su nombre proviene de la *Chrezvichàinaia Komissia* (Comisión Extraordinaria) creada en Rusia por los bolcheviques para reprimir cualquier acto considerado contrarrevolucionario.

3 Según lo afirmado por Laurencic en el juicio que hicieron en su contra, él se encontraba detenido acusado de ser doble espía durante la Guerra Civil. Al no poderse comprobar su colaboración con el franquismo, fue finalmente condenado a muerte como autor de las chekas. Cfr. R. L. Chacón. *Por qué hice las “chekas” de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*, Barcelona, 1939.

4 Francisco Agramunt Lacruz, “Arte de vanguardia para torturar”, en *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración,* Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, p. 111. Cfr. “Según los impresionistas: blanco y negro no están en la naturaleza, son ficción […] Rojo = el más excitante, alegre, vivaz, pero irritable, malo. […] Amarillo = alegre, cálido, jubiloso (rayo del sol) […] Verde = calmante, pero a la larga deprimente, indispone, torna indolente. […] Azul = calma a los excitados, conduce a la melancolía, al ensueño”. Vassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 56 y 66.

5 Francisco Agramunt Lacruz, óp. cit., p. 110.

6 Cfr. Eugenio Trías, óp. cit.

7 R. L. Chacón, óp. cit., p. 100.

8 Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, libro I, vol.2, Madrid, trad. Alfredo Brotons, Abada Editores, 2008, p. 429.

9 Jacques Rancière, “El teatro de las imágenes”, en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones metales pesados, 2008, pp. 86 y 89.

10 Oskar Schlemmer, “Man and Art Figure”, en Walter Gropius, *The Theater of the Bauhaus*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 28.

11 Ibíd., p. 29.

12 Martín Inglés, *Bajo las garras del S.I.M.,* Barcelona, Editorial Librería Religiosa, 1940, p. 200.

13 Georges Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 91.



Himmler visita la cheka de Vallmajor, Barcelona, 1940.

morir, ¡Viva el Generalísimo Franco!"[7]. ¿Fue su último intento por sobrevivir? El constructor de las chekas psicotécnicas sostuvo hasta su muerte que la forma menos cruel para la tortura era la realizada por medio del arte. Por medio de las fotografías, se dio a conocer la perturbación de su obra y la construcción de una realidad ficcionalizada de la historia puesta en imágenes, como una "imagen irrecuperable del pasado que corre el riesgo de desvanecerse con cada presente que no se ha reconocido afectado por ella"[8].

De esta forma, se difuminan las barreras de lo *verdadero* para entrar en el campo de la teatralidad de una imagen, pues el espacio de reclusión conserva su historia ficcionalizada, confusa y siniestra, con un genuino retorno a lo mismo. No obstante, ¿qué imagen podría repudiar el uso de la tortura sin importar las circunstancias? No se trata solamente de reaccionar ante las imágenes, sino de responsabilizarnos de ellas y de reconstruir un dispositivo mucho más crítico:

> Se trata de construir un dispositivo espacio-temporal de visión […] en el que solo se puede entrar como en el teatro […] para transformar una imagen sensacionalista de ocasión, para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para una experiencia señorial de aquello que significa un esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo[9].

La estética moderna se convierte en este reducido espacio en una máquina de tortura dentro de la cual permanece recluido el preso. Una coraza que, en lugar de servirle de protección, actúa como medio de aislamiento. Se produce de este modo un cierto "enmuñecamiento" del recluso, actuando la habitación de forma semejante al vestuario en el *Triadisches Ballett* del profesor de la Bauhaus Oskar Schlemmer. Las formas geométricas actúan sobre el cuerpo del individuo impidiéndole realizar una serie de movimientos y forzándole a ejecutar otros. Un control de la actividad humana que Schlemmer quiso trabajar en lo que denominó sus "marionetas-humanas"[10], un estado alterado de la conciencia racional producido sobre el sujeto "desnudo"[11], es decir, libre de cualquier otra presión y sumiso ante la voluntad de otro.

De manera semejante, Laurencic pretende mediante las formas utilizadas forzar un control sobre el individuo, obligándole a fusionarse con el espacio. Este no será ya un mero contenedor de lo que en él acontece, sino que actuará directamente sobre el sujeto. Así, uno de los presos relata su experiencia en ese espacio:

> Mis ojos topaban siempre con las líneas paralelas, las cuales palidecían adquiriendo tonalidades casi blancas bajo la iluminación del potente foco de la ventanilla. Aquellos círculos brillantes, fijos, mudos, inmóviles… Al sexto día me ocurría algo extraño… me encontré como idiotizado unas veces y excitado como un loco otras. Perdí la conciencia de la realidad y solo las alucinaciones que sufría tomaba como tal. El movimiento de las líneas y el relieve de los cubos me producía tan perfecta sensación de realidad, que me lanzaba contra las paredes con las manos crispadas para detener las unas y comprobar el relieve de los otros. Por un momento disipábase la alucinación, las líneas permanecían inmóviles y el tablero plano. Pero al separar mis manos de la pared, volvían a adquirir movilidad y relieve unas y otros. Algunas veces —con suma frecuencia los primeros días después de salir de allí— los proyecto objetivamente en mi campo visual[12].

La teatralidad de la imagen, aun sirviendo de tortura, deja en el sujeto una huella que permanece más allá de su propia relación directa con el objeto; un objeto que se observa de manera alterada y cuya alucinación inducida como tortura solamente es cancelable a través del uso del propio cuerpo como lugar irreductible de resistencia. Cabe arriesgar que esta experiencia no sea tan distinta a la que sentimos en el contexto de las sociedades neoliberales, y que este sea el uso interesado que se hace de las imágenes en eso que se dio en llamar *sociedad del espectáculo*. Reconocer de nuevo nuestro cuerpo como lugar de vulnerabilidad y resistencia puede servir entonces para resistir, una vez que nos hemos reconocido en la imagen fragmentaria de un pasado común. Pues, "el primer operador político de protesta, de crisis o emancipación, debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias"[13] •

sueño de un clasicismo imperial. de la arquitectura franquista o del franquismo como arquitectura en luis moya blanco

irene izquierdo de la gala

Hablar de arquitectura española en los años cuarenta implica sumergirse en todo un entramado de bifurcaciones que, si bien parecen entrecruzarse creando la ilusión de un modelo unitario, no se trata más que de diversos elementos que todas ellas tienen en común.

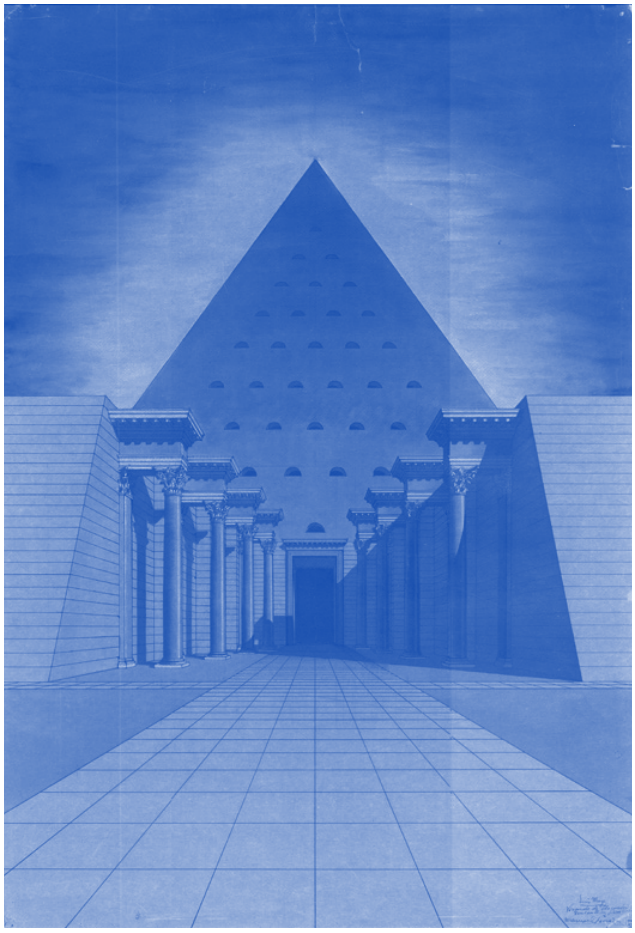
Frente a la idea generalizada de una arquitectura moderna e internacional del Estado español, el arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990), reacio a aceptar este modelo, propone una alternativa fundamentada en un clasicismo propio de la tradición española, un tipo de historicismo que siente los valores nacionales. Esta idea se cristaliza en uno de sus proyectos más importantes no materializados: *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional* (1937-1938)[1].

La victoria del régimen franquista permitió la aparición de una arquitectura academicista creada, en cierto sentido, como contrapartida a la racionalista. La búsqueda de la representación del Estado de los vencedores se concretaba en la academia en un intento de sublimación de lo antiguo, acudiendo a la defensa del lenguaje historicista como modelo del "Nuevo Orden".

> Aunque existan tópicos o se desarrollen esquemas e ideas intentando concebir el nuevo Estado resultante de la guerra, como un Orden que nada tiene que ver con el anterior —tópico claramente fascista—, en realidad la única alternativa que se ofrece a la arquitectura desde el gobierno se centra en un retorno a viejos supuestos pertenecientes a un *atrezzo* fascista: se intentará "caracterizar" a la nueva arquitectura por una serie de símbolos externos, saludos, himnos, uniformes, gritos de ritual… que en realidad traslucen el vacío existente[2].

La arquitectura moderna fue vista como amenaza ante la posible destrucción de la disciplina tradicional —defendida por la academia—, pues se le acusaba de no responder a las necesidades del orden social en un mundo sin valores.

Luis Moya inició en su juventud algunos proyectos arquitectónicos que tomaban como base tanto el funcionalismo como una compatibilidad de este con los valores modernos y académicos, influenciados principalmente por Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Juan Antonio de Villanueva y de Montes (1739-1811), dos de los grandes representantes de la arquitectura neoclásica. Será en el contexto que había quedado tras la Guerra Civil y el triunfo del régimen fascista donde encontrará un espacio para la restauración de lo que él consideraba el orden auténtico: la defensa de ciertos valores tradicionales guiados por las ideas de creación y el alcance del ideal. Solo de este modo la arquitectura encontraría su sentido.



Sueño arquitectónico para una exaltación nacional en el cuaderno de primeros bocetos de Luis Moya Blanco, 1940

En arquitectura no basta el "principio de razón suficiente" que postula, y ahora son palabras de Eugenio d'Ors, "que nada acontece sin que haya una razón suficiente para ello; que todo efecto supone una causa que le precede". Este principio es base de cualquier ecuación, pero, sigue el maestro, "ni siquiera en estricta mecánica, el rigor de tal principio es aplicable; cuanto menos en aquellas regiones del espíritu donde a las necesidades del determinismo suceden las inserciones azarosas de la libertad". No bastan a la arquitectura explicaciones "racionales". Deberán ser "inteligentes"[3].

Moya fundamenta sus proyectos arquitectónicos en una base teórica que parte de la correlación entre neoplatonismo y catolicismo. La arquitectura cumple para él una función teleológica al responder a una configuración terrenal del orden ideal de las cosas; es decir, existe en ella una necesidad de visibilizar el orden ideal que como obra de Dios subyace a la naturaleza. De este modo, la condición divina de la Idea construye la forma a través de la materia. El arquitecto tiene la función de continuar con la creación divina, ha de contribuir al perfeccionamiento de la imagen del mundo, pues la arquitectura es la representación fidedigna del orden ideal y es, por tanto, a lo que se debe aspirar.

Sueño arquitectónico por una exaltación nacional es el intento de plasmar los ideales de la herencia platónico-judeocristiana en un proyecto arquitectónico que asimila dichos valores para dar respuesta a los problemas con un lenguaje moderno con el que pueda ser compatible. Solo mediante el clasicismo de una tradición española se puede cumplir tal objetivo.

Este proyecto no surge con el objetivo de ser llevado a cabo, sino más bien como una utopía de lo que sería la plasmación arquitectónica como reflejo de la sociedad ideal. Así afirma sobre *Sueño*: "el trabajo emprendido se hace de un modo desinteresado, sin propósito de realización ulterior. No por eso menos exacto. Es un sueño perfectamente razonado, llegando hasta el más mínimo detalle. No se ha escatimado tiempo ni esfuerzo; ambos sobraban"[4]. Hasta cierto punto, su propósito se mostraba ilusorio al intentar demostrar el realismo de *Sueño*. Los estudios sobre aparcamientos, las circulaciones de coches, la exactitud de la construcción piramidal, daban pistas de la intención del autor: demostrar la posible realidad de su utópica idea como contrapunto a la ya asentada arquitectura moderna. Así, *Sueño* aparece como un monumento a la muerte y a la exaltación nacional, haciendo uso del clasicismo de la tradición española como contramodelo del movimiento moderno.

1 Este proyecto fue rebautizado en el n. 36 de la revista falangista "Vértice", publicada en 1940. Originalmente, Luis Moya lo nombraba únicamente como Centro Cívico para Argüelles.

2 Carlos Sambricio, "Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940", en *Arquitectura*, n. 198, 1976, p. 82.

3 Luis Moya, "VII Eugenio D'Ors y la arquitectura", en *Última exposición invierno 1955: homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1955, p. 76.

4 "Vértice", n. 34, San Sebastián, 1940, en *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1953),* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 146 [cat. exp.]. El Museo Reina Sofía realiza la exposición comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco, *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1953)* donde se analiza desde una perspectiva artístico-política la treintena de la primera mitad del siglo XX, ofreciendo en su catálogo una antología de textos históricos que permiten profundizar esta investigación.

5 José Ortega y Gasset (1883-1955), en su obra *La rebelión de las masas* (1930), entiende el concepto de masa como una parte específica de la población, la muchedumbre. Para él, la sociedad es una unidad con dos factores, las minorías y las masas, siendo los primeros un conjunto de individuos bien cualificados pertenecientes a una élite intelectual; y los segundos, el "hombre medio". Con esto, Ortega no pretende establecer una distinción de clase social, sino indicar dos modos de abordar la vida. En el caso del hombre-masa, no se tiene especial admiración o descontento con ningún aspecto, por lo que tampoco hay una intención de ser (o saber) más de lo que se es (o se sabe), esto parece reflejar una total pasividad, que se mantiene favorable siempre y cuando se pertenezca a la masa.

6 Antonio González-Capitel, *La arquitectura de Luis Moya,* Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid ETSAM, 1976, pp. 23-24.

Este uso del término "clasicismo", sin embargo, resulta ser un tanto ambiguo. Es cierto que Moya lo acoge como base fundacional de todo su entramado arquitectónico; no obstante, es necesario hablar y visibilizar el historicismo fascista que parece ocultarse detrás de esa recuperación de la tradición clásica. Algunos autores han considerado este hecho sin obviar su carácter político e ideológico, y han puesto el acento en lo que consideran que tiene mayor importancia: la arquitectura de Luis Moya como una recuperación de la tradición clásica en la búsqueda de una esencia de lo español.

La otra cara de la moneda apunta precisamente a esa correlación existente entre su arquitectura y la relación con el régimen franquista, fundamental, de hecho, por ser la contrapartida del ideario moderno español de los años cuarenta. Señalar esta relación no implica, sin embargo, obviar el uso del clasicismo en su obra, sino mostrar esta tradición como un episodio que se desarrolla junto al historicismo franquista.

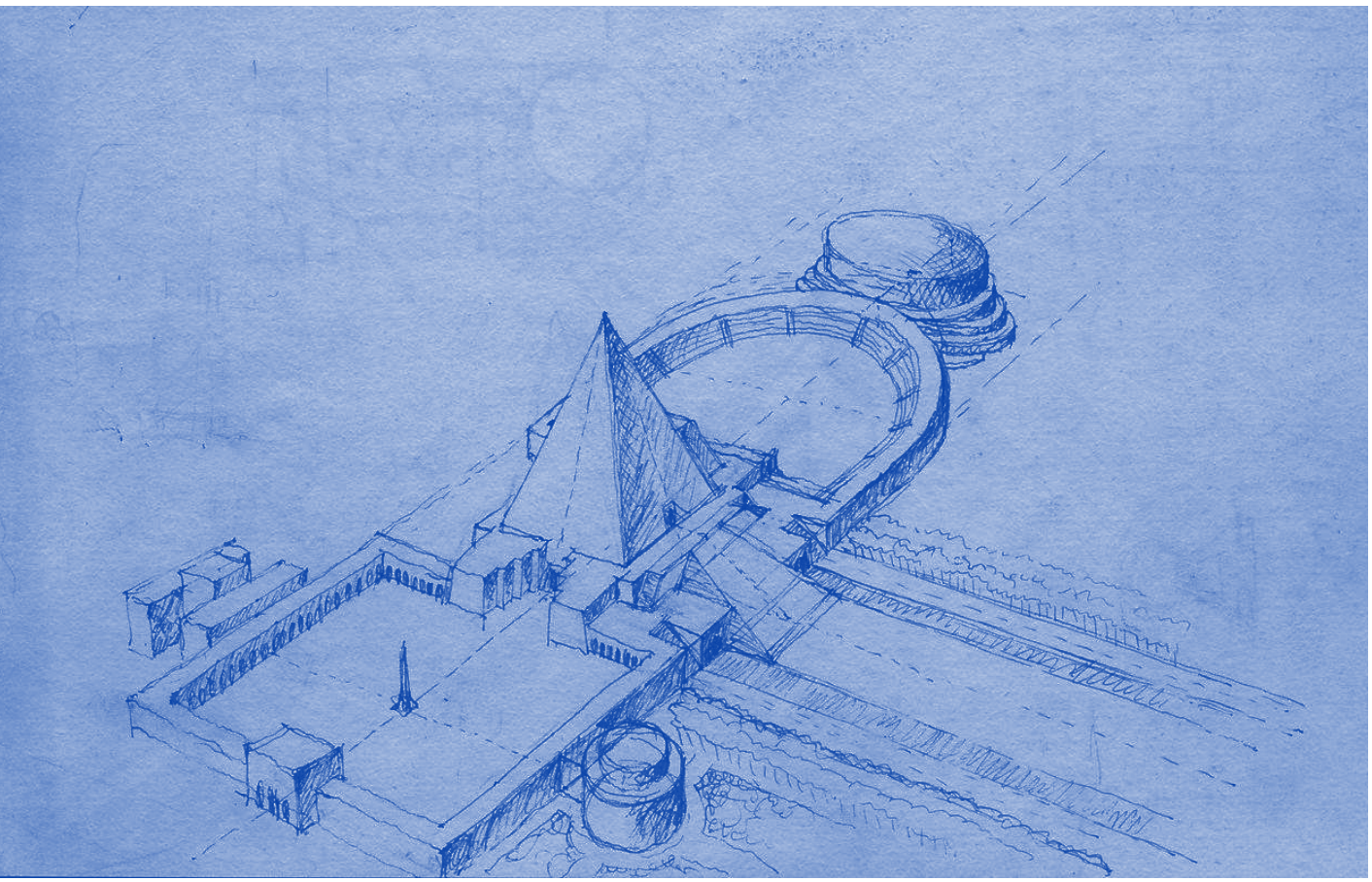
El rechazo a lo moderno a favor de lo clásico reside en la interpretación de la arquitectura como reflejo del orden social. Moya considera la arquitectura moderna como modelo ideal de la masa, en el sentido orteguiano del término[5], algo pernicioso para la sociedad, pues el triunfo de la masa supondría la pérdida de los valores tradicionales. El "orden auténtico" peligra cuando falta la jerarquización que lo sustenta. Es necesario que la dirección del curso de la muchedumbre se encuentre en manos de una minoría selecta, pues la masa es el rebaño, el vulgo, la plebe, la unidad fraccionada. ¿Cómo defender entonces una arquitectura para la masa? La arquitectura moderna sería para él el triunfo de la degeneración de los valores.

> La lógica —la función— se aplicaba a un concepto mecanicista del hombre que es tratado como ganado o como cosa y que ve convertidos sus ámbitos en simples máquinas: ya no casa, sino máquina para vivir[6].

Tal y como él mismo afirma basándose en la filosofía orteguiana, el funcionalismo considera al ser humano como máquina fisiológica, lo que aumenta la animalidad de la masa. Contrario a esta idea, él apuesta por una revitalización de los principios de la tradición clásica, ya que fueron corrompidos por la escuela moderna.

Aun remitiendo al mismo concepto de lo clásico, cada corriente apunta a una interpretación diferente en lo que respecta al planteamiento "ético". Tanto Moya como representante del clasicismo español, así como Le Corbusier como uno de los representantes de la arquitectura moderna, recurren a la idea del neoclasicismo para elaborar sus proyectos, aunque sus planteamientos toman caminos diferentes. Si por una parte Le Corbusier recurre a la antigüedad para posteriormente reducirla a formas puras y proporciones; por otra parte, Moya se interesa por recuperar los elementos neoclásicos olvidados, rechazando lo que ha sido legado de esta corriente a lo moderno.

En este sentido, ensaya su proyecto como una interpretación del clasicismo que no está reñida con lo moderno. No trata de llevar a cabo un tipo de



Axonometría del *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*

arquitectura para oponerse a otra, sino más bien de mostrar la capacidad de la arquitectura clásica para ofrecer una idea alternativa al modelo arquitectónico internacional. Así, para Moya, el clasicismo no es una regresión, sino que es un medio para dar respuesta a problemas desde una alternativa contemporánea, clásica y española. En definitiva, se ha de entender este proyecto como un modo de leer la modernidad de forma diferente a la que había llegado Le Corbusier.

¿No es acaso esta lectura alternativa de la modernidad una forma de eternizar los valores tradicionales del fascismo? Se podría entender la imposibilidad de una arquitectura franquista, argumentando que la relación entre la arquitectura de Luis Moya y la ideología fascista es pura coincidencia. Es decir, que la idea de una arquitectura nacional no tiene por qué estar adscrita al fascismo, sino que responde al régimen vigente en cada momento. Sin embargo, comprender la arquitectura en términos de historicismo, sublimación, jerarquía, catolicismo, exaltación… tal y como lo hace Moya, no es más que atender a las condiciones que el régimen requiere para plasmarlos en un proyecto. De la misma manera, el carácter ecléctico de la arquitectura de los años cuarenta sirve como justificación del fascismo: no se rechaza el modelo moderno, sino que se acomoda de tal forma que pueda servir como defensa del régimen.

Bien desde la monumentalización de una ideología acorde al régimen, bien desde la plasmación de las ideas que el régimen solicita, *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional* no es únicamente el anhelo de creación de un proyecto irrealizable, sino también el deseo de inmortalizar el nuevo orden fascista como modelo social ideal •

Bibliografía

GONZÁLEZ-CAPITEL, Antonio, conferencia: "La arquitectura madrileña de Luis Moya Blanco y la cultura tardoclásica Europea", en vimeo.com [Última consulta: 29-3-2018].

MOYA BLANCO, Luis, "Le Corbusier", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 199, 1958, pp. 29-33.

MOYA BLANCO, Luis, "El Madrid castizo", en *Arquitectura*, n. 37, 1962, pp. 22-23.

SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

SAMBRICIO, Carlos, "Por una posible arquitectura falangista", en *Arquitectura*, n. 199, Madrid, 1976, pp. 81-82.

DE SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, *20 años de arquitectura en Madrid. La edad de plata, 1918-1936*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura Secretaría General Técnica, 1996.

modernidad exasperada

juan jesús torres

Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Todas (sic.) las naciones reunidas en Hyde Park. 1 de mayo de 1851. Todavía no es el Día Internacional del Trabajador, sino en el que la Reina Victoria inaugura la primera de las Exposiciones Universales. De todas maneras, no deja de ser curiosa la coincidencia. La gran exposición muestra los enormes progresos del mundo industrial, los que alguna vez desplazarán, progresivamente, la mano técnica al mismo tiempo que humana. Está dividida en: manufacturación, maquinaria, materiales (toscos, sin pulir) y bellas artes. Parecería que en su naturaleza exhibicionista, una cosa mostrada solemnemente puede pasar por obra de arte. Sea como fuere, este primero de mayo forma parte de la historia de la creación contemporánea por el estreno de la arquitectura efímera como pabellón de muestras y por brindar a una generación de vanguardia el impulso de destapar sus ideas de insurrección. Esta *cristalización* del espacio es el origen de la *generación normativa del tedio*. Peter Sloterdijk rememora las sensaciones de Fiódor Dostoievski ante el Crystal Palace:

> Al visitar Londres en 1862, Dostoievski tuvo la oportunidad de ver en Sydenham el Crystal Palace, que había sido trasladado allí después de albergar la Exposición Universal de 1851, y que en aquel mismo año volvía a albergarla, y asoció el escepticismo que dicho edificio le inspiraba con la aversión que le provocó la lectura de la novela de Chernichevsky ¿Qué hacer? (1863). En este libro, de clara tendencia optimista y prooccidental, célebre en su tiempo, y cuya influencia se prolonga hasta Lenin, se proclamaba al Hombre Nuevo que, tras la efectiva resolución de las cuestiones sociales por medios técnicos, vivía junto a sus semejantes en un palacio comunitario de vidrio y cristal, prototipo de las viviendas comunitarias del Este y el Oeste. Dicho palacio se concibió como un lujoso caparazón con el interior climatizado; la eterna primavera del consenso había de regir este inmenso invernadero, y la coexistencia pacífica de todos con todos se daba por sentada. Para Dostoievski, la vida en el palacio simboliza la voluntad de los progresistas occidentales de que el proceso de reticulación del mundo y de propagación universal de la felicidad que ellos mismos habían iniciado halle su culminación en la ausencia de tensiones que seguirá al final de la historia. A partir de ahí, el motivo del "fin de la historia" inicia su marcha triunfal por la modernidad[1].

La modernidad es la búsqueda incesante de la detención del reloj de la historia. La huida de la modernidad es narcisista. Exhibir no es más que sacar algo del flujo, situarlo fuera para su contemplación en solitario. Es una forma de abandono. Lo que se expone no se nutre del propio paso. Deja de moverse y comienza a sucumbir a su propio cargo. Lo expuesto no encuentra más mirada que la interesada. La relación es unidireccional. En cuanto olvida la epístola deja de ser dirigido. La luz, en la quietud, tiende al apagón. En aquel palacio de cristal, la sección de arte la completa un puñado de esculturas representativas de los procesos mecánicos de las indiscutibles estrellas: las máquinas. Sin embargo, como espectáculo, es imparable. Cuatro años después del primero de los palacios acristalados, el Palacio de la Industria es construido en la Avenida de los Campos Elíseos. Primera intención; superar en preponderancia al transparente edificio londinense. La *Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts de Paris 1855* amplía su sección dedicada al arte de *todos* los países, aunque casi todo lo expuesto es francés. O en su defecto, inglés. Las bases del estado: agricultura, industria y arte. El último realmente importante para el giro progresista que el príncipe-presidente Napoléon III entiende para su Segundo Imperio. En 1863 el Salón se muda al flamante edificio y dos semanas después de su apertura, el 15 de mayo, en un edificio anexo, inaugura la *Exposition des ouvrages non admis*. Y con ella la contingencia de la vanguardia artística[2].

Las grandes muestras continúan. Industriales o artísticas. Los países muestran músculo cada cierto tiempo. Masas sociales determinadas por el logro general. Un país es una individualidad múltiple. En las grandes exposiciones, la querella va sobre quién es más moderno. Pero el delirio de la prosperidad esconde un embeleco:

> En el proyecto de la modernidad […] se acumula […] una materia explosiva psicopolítica fácilmente inflamable. Ésta puede ser detonada por una chispa surgida desde arriba como desde abajo. Como todos los programas de desarrollo, también este tiene que sonar necesariamente insultante a sus destinatarios tan pronto como da a entender que todavía no ha llegado a

1 Peter Sloterdijk, *El Palacio de Cristal*, CCCB, 2004, cccb.org [Última consulta 1-6-2018].

2 El gran esfuerzo para hacer una historia de las exposiciones que marcaron el arte contemporáneo empieza con: Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History*, London, Phaidon, 2008.

> convertirse en lo que debe ser […]. Es evidente que el desarrollo no puede lograrse sin ofender a quien ha de llevarlo a cabo, pues el que quiere desarrollarse menosprecia al que no se ha desarrollado[3].

El ánimo de la modernidad estandariza una otredad estipulada en la defenestración del vecino. Esta polarización no es más que la profecía marxiana resultante de la *estructura de clases* capitalista. Las grandes exposiciones universales sacan pecho del industrial capitalista según Marx, ahogando al productor, el proletario, a un espacio de engranaje. En el *Crystal Palace* había una fiesta muy exclusiva. Quizás por eso el cristal. Mirar y no tocar.

Ahora bien, rápidamente las exposiciones se aferran a la plusvalía marxiana. La sociedad moderna localiza la individualidad como emancipación. Esa era la crítica respetuosa de Karl Popper cuando escribe, a propósito de la idea marxiana, que el capitalismo acabará con los procesos intermedios:

> Pero, por muy admirables que sean las observaciones de Marx, el cuadro es defectuoso. El movimiento por él investigado es industrial; su "capitalista" es el capitalista industrial, su "proletario" el obrero industrial. Y, pese al hecho de que muchos provienen de la clase campesina, esto no significa que los granjeros y agricultores se vean gradualmente reducidos a la posición de obreros industriales. Ni siquiera los peones del campo se sienten necesariamente unidos con los obreros industriales por un sentimiento común de solidaridad y de conciencia de clase[4].

La desconexión social de Popper propone un jugoso espacio para el virtuosismo. El concepto de *general intellect* (periférico y confuso en el pensamiento marxiano) que el marxismo dispone para conferenciar el desapego de la posmodernidad[5]. El proyecto previo, en su pulsión revolucionario, tiende a su némesis. Progresivamente, las *All Nations* comienzan a camuflarse en nombres responsables de representar el progreso de su nación. La creación como estandarte de una idea de política que sugiere la posibilidad de ejercer una verdadera acción política. Aunque sin atreverse. Será ahí donde reside la sensación de liviandad de los propios habitantes del momento. Un querer y no poder que se manifiesta puntual e individualmente en un escaparate. De cristal.

Está en el origen y en el final de todo el programa. Una tremenda contradicción que avisa Baudelaire: "La modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que lo otro es lo eterno y lo inmutable"[6]. Y es a lo que dedica David Harvey su estudio sobre los umbrales del cambio de paradigma. Allí recupera a Berman para definir, definitivamente, la treta: "Ser modernos es estar en un medio que promete aventura, poder, goce, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo. Y, al propio tiempo, que amenaza destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos"[7]. Ser actuales es, en definitiva, un fardel de argumentaciones. Y, en realidad, una necesidad de mostrar la bizarría de ser vanguardista. Una peligrosa expedición a la que Benjamin trató de poner freno en su ya mítico corolario: "La fuerza devastadora que es inherente a las tendencias apaciguadas en el arte no habla en contra de él, así como tampoco lo hace la locura en la que pudieron haber precipitado al creador los conflictos que él, en la vida real, apaciguó convirtiéndolos en arte. A la estetización de la vida política que promueve el fascismo el comunismo responde con la politización del arte"[8].

Posiblemente algo de esta lógica discordante sobreviva antes como ahora en la excusa del evento. Ciudades prósperas o que quieren serlo a través de vincular su nombre a artistas, y artistas a ciudades. Parece que el impulso de crecimiento requiriese la aprobación de un corpus social identificado con su adelanto. El juego es de doble dirección porque el mismo método opera en el artista. Y ahí, a mi juicio, el desasosiego de la indefinición. Usemos, como inferencia, una muestra. En 1888, Barcelona, como ciudad industrial y portuaria floreciente organiza una Exposición Universal. Cataluña demuestra su adelanto; trenes, textiles y modernismo. Poco importan las miserables condiciones que los trabajadores sufren durante los meses previos a la apertura. La experiencia es tan sugestiva que en 1929 Barcelona alberga de nuevo la ahora llamada Exposición Internacional. El impacto sobre la ciudad es mayúsculo[9]. También una nueva demostración del perfeccionamiento de una región que desde ya muestra claras muestras de desunión. Y, paradójicamente, sobre el estado nacional, sumido en una difícil coyuntura política; una dictadura monárquica y un cisma político que estallará en el espantoso conflicto interno del 36. De repente España se abre a los nuevos postulados del racionalismo. Ante el pabellón alemán diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich, todas las ideas que conforman el idilio de la República de Weimar parecen cobrar sentido. Como si toda la modernidad hubiese, definitivamente, tomado tierra. Legible, racional, sin artificios, estable. El Pabellón es la formalización del anhelo histórico de la vanguardia: conformar la revolución total. Para el pabellón, Reich, alumna de la Bauhaus, conocida en Europa por su inmensa labor expositiva[10], diseña la Silla Barcelona. Los visitantes más importantes deben estar cómodos para contemplar, por fin, el final tras tanto trajín. Tras la relajación, la estabilidad reposa en la consecución del continente sobre el contenido ●

3 Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 31.

4 Karl Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos*, Madrid, Paidós Ibérica, 1994, p. 362.

5 "¿Qué sostiene Marx en el 'Fragmento'? Una tesis muy poco 'marxista': el saber abstracto [...] tiende a volverse, en virtud precisamente de su autonomía en relación a la producción, ni más ni menos que la principal fuerza productiva, relegando a una posición marginal al trabajo parcelizado y repetitivo. Se trata del saber objetivado en el capital fijo, que se ha encarnado en el sistema automático de las máquinas. Marx recurre a una imagen bastante sugestiva para designar el conjunto de los conocimientos abstractos, que, al mismo tiempo, constituyen el epicentro de la producción social y organizan todo el contexto de la vida: él habla de *general intellect*, de un 'cerebro general'. (Hagamos notar de paso que es posible que esta expresión sea un eco más o menos consciente del *Nous poietikos*, del intelecto productivo distinto e impasible del que nos habla Aristóteles en el *De anima*)". Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003, p. 72.

6 Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Taurus, 2013, p. 31.

7 David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 25.

8 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 127.

9 A nivel de infraestructura, supone un cambio definitivo en el plano de la ciudad. Un acercamiento recurrente es Josep L. Roig y Jaume Matas, *Historia de Barcelona. Desde su fundación al Siglo XXI*, Barcelona, *El Periódico de Catalunya*, 1995.

10 Matilda McQuaid, *Lilly Reich. Designer and Architect*, New York, MoMA, 1996.

la nueva arquitectura: el caso de gatepac

noelia lópez lópez

> Conscientes de las profundas transformaciones aportadas a la estructura social por el maquinismo reconocen que la trasformación del orden económico y de la vida social implican fatalmente una trasformación correspondiente del fenómeno arquitectónico[1].
> — Sigfried Giedion

En la España de los años veinte y principios de los treinta irrumpe un movimiento cultural conformado por un grupo de jóvenes arquitectos que aúnan sus propuestas bajo el rótulo de GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Ante una profunda crisis urbana impulsada por una reestructuración social nula, un incipiente número de estudiantes se reúnen con la intención de ser los patrocinadores de la modernidad en arquitectura en España, y con ello, incorporar nuevas variables que permitiesen responder a las nuevas necesidades sociales de las que la anquilosada arquitectura del modernismo no podía dar cuenta, por estar consolidada al margen de los avances tecnológicos. Si bien en España todavía estaba presente cierto eclecticismo renovador, es en Europa donde se desarrollan de manera fecunda las nuevas vanguardias arquitectónicas: Theo van Doesburg funda *De Stijl* en 1917, Walter Gropius la Bauhaus en 1919, y Le Corbusier se erige como máximo referente de una nueva doctrina universal tras la publicación en 1927 de *Hacia una arquitectura*, entre otros acontecimientos[2].

Ante una escasa divulgación de las tendencias extranjeras en el ámbito académico español, un buen número de arquitectos intenta contactar con los representantes de la corriente arquitectónica internacional y acceder a sus publicaciones. Así las cosas, en 1928 Fernando García Mercadal, en colaboración con Juan de Zavala, firma la Declaración de La Sarraz[3]; asimismo, entre 1928 y 1930 comienzan a organizarse en la Residencia de Estudiantes en Madrid conferencias en las que participan los principales delegados de la nueva arquitectura[4]; también Josep Lluís Sert trabaja en el estudio de Le Corbusier y se inaugura la exposición de las Galerías Dalmau en Barcelona.

Sin embargo, no es hasta septiembre de 1930, cuando se organiza una exposición de arte y arquitectura en San Sebastián en la que se produce el primer encuentro entre todos los arquitectos españoles atraídos por la nueva orientación que estaba tomando la producción arquitectónica[5]. Es en la susodicha exposición donde se concibe por primera vez la idea de estructurar un grupo que agrupase y movilizase a todos los arquitectos de España que mantenían presupuestos ideológicos similares. Posteriormente, el 26 de octubre de 1930 se convoca una nueva reunión en Zaragoza a fin de poner en órbita su proyecto, y es cuando queda fundada oficialmente GATEPAC. En dicha reunión estaban presentes: Santiago Esteban de la Mora, Fernando García Mercadal, José Lluís Sert, José Manuel Aizpúrua, Josep Torres Clavé, Joaquín Labayen, Luis Vallejo, Sixto Illescas, Ramón Aníbal Álvarez, Germán Rodríguez Arias, Manuel Subiño, Pere Armengol, Cristóbal Alzamora, Francesc Perales, Víctor Calvo, Ricardo Churruca, Manuel Martínez Chumillas y Felipe López Delgado. El colectivo se dividió en tres secciones: en San Sebastián quedó constituido el llamado grupo Norte, con José Manuel Aizpúrua a la cabeza; García Mercadal fue el encargado de dirigir el grupo Centro asentado en Madrid y José Lluís Sert hizo lo propio con el grupo Este con sede en Barcelona. Pese a que cada una de estas subdivisiones del GATEPAC funciona de manera autónoma y sigue un progreso independiente, se actúa de forma unitaria a la hora de proyectar una imagen internacional[6].

El grupo acordó, entre otras muchas cuestiones[7], la voluntad de adherirse como representante español al CIAM y a su entidad organizadora, el CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura

1 Sigfried Giedion, "La arquitectura contemporánea en España", en *Cahiers d'Art*, n. 3, 1931, pp. 157-162.

2 Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 570-572.

3 El primero de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). Se fundó en 1928 y se disolvió en 1959, en sus conferencias se expusieron las concepciones del Movimiento moderno en arquitectura.

4 Dos conferencias serán pronunciadas por Le Corbusier en 1928: "Arquitectura, mobiliario y obras de arte" y "Una casa, un palacio". En 1930, Theo van Doesburg denomina a la suya "El espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea". En 1929, Erich Mendelsohn da un discurso llamado "Rusia-Europa-América. Sección arquitectónica". En 1930 Gropius, en el que fue su segundo viaje a España, interviene con "Arquitectura funcional".

5 Resulta interesante señalar que la amistad granjeada entre Miró y Sert propició la puesta en marcha de numerosos encuentros entre arquitectos y artistas, que culminaron en la organización en 1936 de la primera exposición monográfica de Picasso que se había celebrado en España.

6 Desde los mismos presupuestos siempre abarcaron temáticas distintas: el grupo Centro se preocupó por difundir ciertos modelos arquitectónicos, el grupo catalán por utilizar la arquitectura como factor transformador, mientras que el grupo Norte propone la autonomía de la obra arquitectónica en el replanteamiento de la norma.

7 La fotografía dejó de ser un mero apoyo a la publicación y pasó, por ejemplo, a funcionar como un elemento divulgador de ideas clave.

Contemporánea), pues ambas organizaciones compartían con cierta tendencia del urbanismo de la época la intención de hacer de la arquitectura un instrumento que propiciase la transformación efectiva de la sociedad[8].

Otro elemento necesario para comprender de manera más precisa la esencia del movimiento se encuentra en la publicación de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Desde la fundación del GATEPAC, se incluyó como uno de los acuerdos capitales de su programa la redacción de esta revista que pretendía consolidarse como el principal método de difusión de las ideas y de la inmensa tarea que el colectivo abordó[9]. El hecho mismo de propulsar esta publicación da noticia del espíritu de modernidad inherente al grupo arquitectónico, pues manifiesta la imperiosa necesidad de búsqueda de técnicas plásticas y gráficas que concuerden con la nueva expresión arquitectónica[10]. El contenido de la revista es un eco de este espíritu, pues en ella se habla del diseño, el manifiesto, la propaganda y la puesta en escena como nuevos elementos dignos de valoración[11]. Esta forma de entender la arquitectura significará la metamorfosis del *imago* del arquitecto que hasta el momento había dominado en España, pues este sale ahora de la visión simplista que concibe al artista como un ser absorto en el estudio y sus bocetos para ponerlo en relación con el mundo circundante. En definitiva se trata, en palabras del colectivo, de "comprender y percatarse de las ventajas enormes de los nuevos materiales y elementos prefabricados por la industria y dar a conocer inmediatamente cualquier novedad interesante"[12].

Finalmente, en 1932, con motivo de la reunión preparatoria del Congreso de Urbanismo de Moscú durante los días 29, 30 y 31 de marzo, GATEPAC consigue la tan anhelada afiliación al CIRPAC, lo que le permitirá ganarse el interés del público de la nueva arquitectura y abrirse camino en el mercado europeo, así como aprovecharse del impulso renovador de la proclamación de la Segunda República en España. En este contexto, independientemente de los intereses privados de cada integrante, el colectivo centra su atención en los colegios, museos, hospitales o viviendas que se necesitaban en las urbes con perentoriedad. Sin embargo, no se trata de modificar la imagen de la ciudad, como ocurre hasta los comienzos del siglo XX, donde un proyecto se valoraba en función de un equilibrio entre *firmitas, utilitas y venustas*. En su lugar, cobran importancia nuevos parámetros: bienestar, higienización, economía, tipificación, democratización, racionalidad o universalidad. En definitiva, se adopta un método científico de estructuración de la urbe que ofrece un producto mucho más coherente con el estilo de vida que disfruta el prototipo de hombre moderno debido a las nuevas condiciones laborales y de ocio[13]. Algunos de los planes que partieron de estos ideales fueron: la manifestación del proyecto de una urbe conectada con el territorio que se materializó en Ciudad Funcional; el nuevo mobiliario fabricado en serie que vendían en locales compartidos con los Amics de l'Art Nou (ADLAN); o el Plan Macià y las ciudades de reposo y vacaciones de Madrid y Barcelona.

Podemos afirmar que se trata de un tipo de arquitectura cuyo fin es ser un arte capaz de cambiar la vida, lo que entraña una reminiscencia del *dictum* "corbuseriano" de que "la construcción tiene por misión afirmar algo"[14]. En este caso, se intenta anunciar a la clase obrera y al estrato social medio que el incipiente desarrollo tecnológico de la época es viable y está a su servicio, para que puedan efectuar su trabajo, así como disfrutar del tiempo de ocio[15]. Es importante señalar que este tipo de construcciones, si bien son análogas a la realidad, nunca llegan a serlo. A pesar de una aparente preocupación por mejorar las condiciones de vida del proletariado, esta serie de arquitectos estaban más arregostados a la idea de vanguardia, por lo que podemos establecer como un fin más acertado la idea de publicitar, y con ello popularizar la nueva arquitectura[16].

Si bien esta mirada orientada hacia la vanguardia europea facilitó el advenimiento de otras variables arquitectónicas, el paulatino avance del fascismo, unido a la exploración del problema del ocio, motiva un viraje en la etapa final del GATEPAC en el que comienza a interesarse por la arquitectura mediterránea, y por la de Ibiza más específicamente. El motivo por el que esto cobra importancia es que, para algunos miembros —lo cual señala ya cierta heterogeneidad en el grupo—, puede situarse como un punto de origen formal de la arquitectura moderna, lo cual llama la atención, pues la arquitectura más popular parecía enfrentarse a la arquitectura septentrional. Esta disputa permaneció activa a lo largo de la lenta y progresiva disolución del colectivo. En 1933, el grupo catalán, que había sido el que había alcanzado un eco mayor debido a su frenética actividad, estipula la suspensión de los grupos Norte y Centro, dejando solamente a Mercadal como delegado del GATEPAC en Madrid[17]. Sin embargo, la claudicación total del grupo no se produjo hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936, pues, con el fallecimiento o exilio de algunos de sus integrantes, se perdió el impulso creativo y el carácter grupal, dejando dicha polémica irresuelta ●

8 GATEPAC, *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 1, 1931, p. 6.

9 La tarea de difusión fue muy amplia. Conllevó desde la proyección de películas sobre arquitectura europea, hasta artículos en prensa que versaban acerca de la carestía de vivienda, también la organización de eventos o conferencias en círculos tan diversos como sindicatos, ateneos, asociaciones, hermandades, etc.

10 GATEPAC, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 2, 1931, p. 13.

11 Óscar Miguel Ares Álvarez, "La cuestión de la emulación y la importancia formal en el GATEPAC. El concurso de viviendas de Solocoeche", en *Proyecto. Progreso. Arquitectura*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 2012, pp. 174-183.

12 GATEPAC, *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 5, 1932, pp. 38-40.

13 Alberto Campo Baeza, *Arquitectura racionalista en Madrid,* Tesis Doctoral, Madrid, UPM, ETSAM, 1982, pp. 52, 111 y 138.

14 Le Corbusier, *Una arquitectura para el hombre*, Barcelona, Apóstrofe, 2013, p. 9.

15 Fernando Zaparín Hernández, *Le Corbusier. Artista-Héroe y Hombre-Tipo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, p. 103.

16 Óscar Miguel Ares Álvarez, "GATEPAC. Casas de fin de semana, entre la tradición y la máquina", en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, 2004, pp. 116-130. Como ejemplo de ello podemos remitirnos a la presentación del modelo de la casa desmontable para fin de semana en la plaza Berenguer de Barcelona. La idea era presentar un tipo de vivienda que los usuarios de la clase trabajadora pudiesen transportar a cualquier lugar en su tiempo de ocio. Sin embargo, se trata solo de una mera representación que en ningún caso incorpora los sistemas necesarios en toda construcción arquitectónica. Nos encontramos, por consiguiente, ante mera publicidad.

17 Los miembros del grupo madrileño nunca presentaron una clara homogeneidad. Además, se encontraba desde 1936 en frente permanente de guerra. Posteriormente, continuaron su trabajo fuera del grupo, con distinta suerte, y respetando en distinto grado los preceptos del GATEPAC.

formalismo en la práctica artística durante el traspaso moderno del estado español

álvaro porras soriano

En el contexto internacional, durante el proceso de industrialización y tecnificación que inauguraba la modernidad tras la experiencia bélica e ideológica de los años cuarenta, la pintura es transformada en un principio autónomo que trata de encontrar sus propios procedimientos científicos a través de procesos de investigación. Tales procedimientos se enfatizan al calor de la reforma tecnocrática de los cincuenta, y se consuman, dentro de la concepción de las prácticas artísticas de la primera mitad del siglo XX, en una unión estructural con el pensamiento moderno.

En este contexto, la abstracción concreta surge como un contrapunto analítico ante la arbitrariedad de los signos artísticos coetáneos producidos en los núcleos de creación artístico-técnicos de Centroeuropa. A través del desapego hacia la práctica artística de subjetividad radical, se busca en las disciplinas científicas una base formal y apolítica que permita generar comunicaciones funcionales con el público y con los usuarios de la obra[1]. Una actitud funcional —cruzada con la revisión kantiana de *La crítica del juicio*— que se conformó a través de las relecturas de la estética racional desde Konrad Fiedler, en tanto que la búsqueda del placer en el propio ser del objeto inscrito en un proceso de investigación en el conocimiento, hasta Heinrich Wölfflin, y la profundización en la idea del estilo como modos de representatividad a través del grupo, la escuela, o la nación[2]. Bajo estos paradigmas, la funcionalidad del ejercicio formalista adopta en su mecanismo la inserción de la práctica artística, ya que la esfera social hacia la que se dirige es el lugar donde se cumpliría el deseo de transformación de los órdenes de la vida, no como un deseo de transformación de las condiciones sociales, sino como una sumersión en esos órdenes cotidianos a través de componentes individuales.

Las competencias racionalistas y la individualización interesada por el estilo contribuyeron a la agrupación de los representantes de la tendencia formalista en el Estado español a finales de los años cincuenta, propiciando un clima de reflexión y debate en torno a las inclinaciones constructivistas y su papel en la sociedad española de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Algunos eventos ya habían concentrado en un mismo marco a los agentes que se armaron como el brazo del normativismo racionalista; como la *Bienal de San Sebastián* de 1959, en la que Jorge Oteiza y Eduardo Chillida hicieron concentrar ideas que orbitaron la pintura, la escultura y la arquitectura formalista y constructivista, o los coloquios de la *Primera decena de problemas estéticos actuales* en los que participaron Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván. Una serie de eventos que desembocaron en la *Primera exposición conjunta de arte normativo español*, en 1960, comisariada por Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván que ponía en contacto a la primera generación de agentes constructivistas del estado español en el clima del desarrollismo[3].

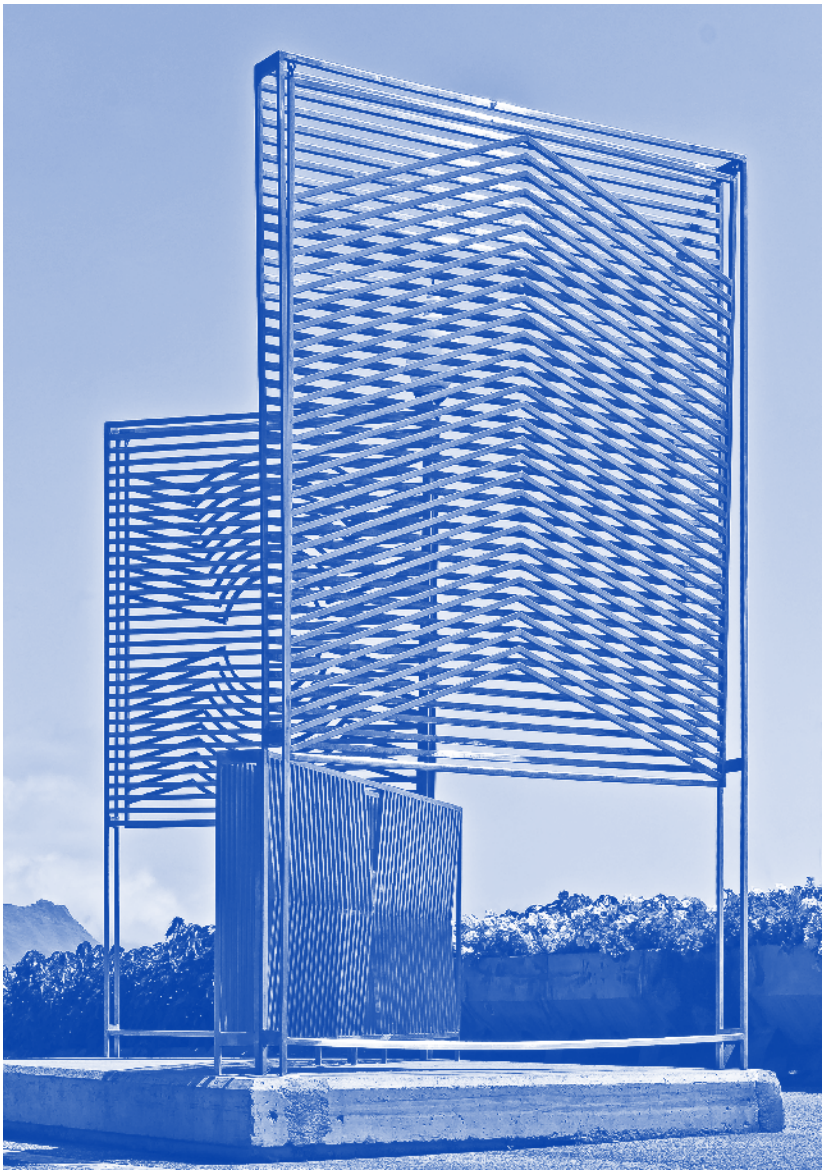
En esa agitación en la que el impulso de una nueva corriente capitalista actuaba en los patrones de consumo de los hábitats españoles, para críticos como Aguilera Cerni, el propio posicionamiento de quien produjera arte le posicionaría moral y éticamente en un esquema filosófico que tendería puentes con las formas de vida, contraponiéndose a la corriente heredada de la postura de Oteiza, quien disociaba la práctica vital del trabajo experimental. Si bien es cierto que las reglas epistemológicas que encierran a ambos en un esquema social ponen en conflicto a la figura del artista y al papel otorgado al arte, llevándolos hasta el límite del romanticismo conceptual, quedando inscritos en el extremo racionalismo de la abstracción normativa. Esta dicotomía se refleja en la estructuración de grupos de artistas plásticos marcados por estas dos corrientes teórico-críticas religadas:

Ambas corrientes germinarían cuando Oteiza, quien ya se estaba encargando de revisar las vanguardias históricas en el contexto franquista, viaja a Córdoba en 1954. Allí constituye, junto a José Duarte y algunos alumnos de la Escuela de Artes y Oficios,

1 Jorge Luis Marzo, Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas y políticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2015, p. 265.

2 Paula Lizarraga, "De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo", *Pensamiento y cultura*, *Chía*, vol. 17, n. 2, diciembre de 2014, pp. 29-56. Konrad, Fiedler, *De la esencia del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958. Según Fiedler, el arte se encuentra en el ámbito de la percepción objetiva y tiene sus formas a priori en la visión. Asimismo, ya no tiene sentido la distinción entre forma y contenido: se habla ahora de experiencia artística para referirse a la expresión de un nuevo aspecto de la realidad a través de la elaboración formal. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985. Wölfflin es quizá el teórico más importante del formalismo. Sus reflexiones recogen el pensamiento de iniciadores de esta corriente, como Adolf von Hildebrand o Konrad Fiedler. Tal y como él mismo define, la tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible, matizando en la propia definición de forma su polisemia, sentenciando que un análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual, más allá de la visualidad específica de la obra.

3 Jorge Luis Marzo, Patricia Mayayo, óp. cit, p. 165.



Eusebio Sempere, *Móvil*, 1973

el Equipo Espacio, y aunque su trayectoria fuera corta, en esta relación se estructuró la ordenación inicial del Equipo 57. Marcada por la figura crítica de de José María Moreno Galván, reconociendo en la figura de Oteiza un experimentalismo metafísico, el grupo se opone a esta corriente desde una postura materialista generando las dos corrientes rizomáticas del normativismo español[4]. De esta manera, se instauraron unas bases conceptuales encaminadas a la desjerarquización de las actividades creativas y la investigación científica como búsqueda de una colectividad en las prácticas artísticas.

Es Moreno Galván quien incide en la dicotomía entre razón y expresión, generando la escisión común del movimiento normativista con respecto a las prácticas informalistas que se estaban produciendo coetáneamente en el estado español. Se reclamaría así un férreo racionalismo que no poetizase la producción artística, causando importantes tensiones reveladas por las intencionalidades funcionales y sociales del movimiento. Una doctrina muy marcada por la profundización de Giulio Argan en los planteamientos de la Bauhaus, y que influenciaría el movimiento analítico normativista a través del contacto que mantuvo con críticos de estas vías paralelas, como Aguilera Cerni.

Desde ese otro lado, aunque siempre en un constante contacto con los artistas normativos cordobeses y los geométricos vascos, con Vicente Aguilera Cerni a la cabeza crítica, y la colaboración de agentes como Antonio Giménez Pericás y demás miembros del grupo valenciano Parpalló, se publica la revista *Arte Vivo*, en la que participan agentes con fuertes conexiones con la escuela Bauhaus y promotores del funcionalismo como Bruno Zevi, Sigfried Giedion, o Max Bill[5]. Los implicados herederos de la escuela de Gropius trataron de humanizar la técnica para que a través de la práctica artística se pudiera alcanzar una experiencia de lo real, asumiendo que la experiencia técnica era una posibilidad elegida, no una imposición condicionada, mediante la cual se pudiera objetivar una realidad física alejada de lo onírico. Se mantendría así el modo en el que Theo van Doesburg y Max Bill desarrollan la práctica artística concreta, desde la imagen-idea hasta el objeto autónomo en sí mismo. En este camino, Aguilera Cerni incluye en el esquema del normativismo español a un amplio grupo de productores plásticos que conformarían la primera generación del movimiento abstracto normativo del Estado español: Grupo R, Agrupación de Diseño Industrial, Grupo Funcionalista, los ya citados Equipo 57

y Grupo Córdoba, Oteiza, Néstor Basterrechea, Pablo Palazuelo, María de Labra, Martín Chirino[6]…

No obstante, en el movimiento formalista español, el eclecticismo de los propios miembros de los colectivos rompía con la normatividad del funcionalismo concreto. Por ejemplo, en casos precisos como Andreu Alfaro, quien mejor representa la influencia de las escuelas alemanas como la Bauhaus, y de figuras concretas como Moholy-Nagy, se hace patente cómo la comprensión de los valores de la modernidad, la reproductibilidad, la distribución de masas y la ruptura con el esteticismo, recae exclusivamente en un proceso de individualización de esos mismos valores. Siendo esta manera de enfrentarse al proceso de creación la que caracterizara a los miembros del Grupo Parpalló, la crítica se vería obligada a centrarse en el Equipo 57 para ejemplificar los valores de las reivindicaciones normativistas en cuanto a la colectivización del trabajo experimental objetivo. Si bien el normativismo español supone un cambio paradigmático en las relaciones que la crítica tenía en los procesos de producción de la práctica artística, difuminando la barrera que había caracterizado a la relación con el movimiento informalista, y tratando de organizar y construir un movimiento artístico propio[7].

Y si es cierto que sucede una reformulación de los valores analíticos y formalistas, ¿cómo justificaron los críticos comprometidos con un posicionamiento antifranquista la importación de una abstracción geométrica normativa, de una forma de enfrentarse al diseño y a la arquitectura racional, y de una cosificación del objeto artístico que había sido tergiversada y aprovechada hasta generar en torno a ellas el negocio cultural y la artificialidad que se expanden de ejemplos como Piet Mondrian? Una posible respuesta: generando una manera propia al Estado español para las prácticas normativas, de la misma manera que tratarían de alegar los grupos informalistas y los grupos de reivindicación figurativa del realismo crítico, que tratase de crear la imagen de una normatividad de utilidad social en la que los nuevos humanismos del progreso tecnológico situaban a la tecnología y a la técnica como un mecanismo utilitario y utilizable.

En el circuito español, esta capacidad de fusión entre el arte, la ciencia y la técnica, se encarna durante los años setenta en una segunda generación de artistas plásticos geométricos y en su búsqueda por encontrar procesos que formalizasen una metodología objetiva y matemática en la que el papel de la creación artística se diluyese en el de una productibilidad no genial. José María Yturralde, Manuel Barbadillo o Elena Asins recuperan el método relacional de los procesos de conexión con el objeto artístico de la manera en la que la práctica del arte concreto en América Latina había popularizado las formas de relación con el público según las teorías de los años veinte y cincuenta: objetos desmontables, reacciones psicológicas desplegadas desde producciones artísticas, y las primeras prácticas tecnológicas mediales en el estado español, conforman el paraje en el que se retoma la producción de una investigación formalista y funcionalista en torno a una serie de prácticas que siempre estuvieron inscritas en los parámetros determinados por el marco impuesto por quien produce la obra.

Para esta nueva remesa de artistas geométricos, y para muchas de las personas que ya formaban parte del movimiento normativo analítico español desde los años cincuenta, el proyecto del Centro de Cálculo del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas cobra especial importancia en su linealidad experimental. Durante los años sesenta, tan marcado por la influencia del Opus Dei, Miguel Fisac, quien ya había proyectado varias iglesias previamente, diseña el edificio racionalista en el que la Universidad Complutense, junto a la empresa de computación IBM, alojará los sistemas operativos en torno a los cuales se produjeron algunos de los más tempranos y progresistas proyectos interdisciplinares destinados a la exploración de la ciencia informática en un entorno creativo. La idea parte del contacto que Mario Barberá, principal impulsor del proyecto, y Barbadillo mantienen a través de la figura de José Luis Alexanco. Esta unión, y las posteriores adscripciones por parte de programadores, teóricos y artistas desarrolló una contribución pionera a la escena internacional, fundamentalmente a Alemania y a Austria, que se manifestó en los ciclos del *Seminario Formas Computables* en 1969.

Estos procesos de ida y venida, desde las escuelas funcionalistas germanas hasta las españolas, nutren un convulso momento de intercambio, de generación y de desaparición de dispositivos de transmisión, marcado por el contexto socio-político durante la dictadura y el problema histórico de falta de tradición, o de herencia, de modernidad en las prácticas del Estado español; una modernidad que existiría únicamente —en aquellos casos en los que se produjera su transmisión— dentro de un academicismo dogmático completamente constreñido, que condenó a las prácticas que partían de un grado cero de filiación histórica, o bien a su desaparición, o bien a su estandarización en un campo internacional, tal y como apreciamos en las prácticas formalistas e informalistas de pintura abstracta desde los sesenta hasta los ochenta ●

4 Vicente Aguilera Cerni, *Iniciación al arte español de posguerra*, Valencia, Ediciones Peninsula, 1970, p. 57.

5 En varios de los artículos de la revista *Arte Vivo* se hace referencia a la influencia directa que el movimiento de abstracción normativa español tenía en las escuelas técnicas alemanas. Aguilera Cerni, V., *Divagación sobre el arte y la entereza*. *Arte Vivo (segunda entrega)*, Valencia. Grupo Parpalló / Aguilera Cerni focaliza en la figura de Walter Gropius la clarividencia de la mecanización como proceso de búsqueda de la dicción estética de su tiempo. Dice Aguilera Cerni: "Gropius es sin duda quien ha sabido cimentar con mayor solidez un sistema de soluciones unido a un amplio sentido social y a una poderosa capacidad didáctica". Navarro, P., *Proyecto para el colegio alemán de Valencia*. *Arte Vivo (segunda entrega)*, Valencia. Grupo Parpalló/ Pablo Navarro explica las características formales del edificio diseñado para la Asociación Cultural en pro del Colegio Alemán de la calle Jaime Roig de Valencia, mostrando interés en como un edificio de corte racionalista, "sencillo, claro lógico, sin pretensiones, sano de concepto, es un ejemplo de los aires arquitectónicos de la Alemania actual que, superada la crisis producida en su arquitectura por el nacionalsocialismo, ha sabido volver a desarrollar fecundamente las ideas que en su suelo empezaron a germinar con el espíritu del Bauhaus".

6 Paula Barreiro, *Arte normativo español: Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 94.

7 Paula Barreiro, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 153.

bauhaus–equipo 57–ikea. el proyecto constructivista ante el avance del capitalismo

miguel vega manrique

A mediados del siglo XX, el panorama internacional del arte europeo se revela como un escenario heterogéneo donde proliferan diversas teorías acerca de la integración de las artes y el lugar que ha de ocupar la obra en el tejido social que emerge del capitalismo. La exposición *This is Tomorrow,* en la Whitechapel Art Gallery de Londres, del 9 de agosto al 9 de septiembre de 1956, supone un hito de referencia que nos permite apreciar esta diversidad. Diez años después del fin de la segunda guerra mundial y, a pesar del poco tiempo transcurrido, existía una generalizada necesidad de mirar hacia adelante. Doce colectivos y múltiples artistas y arquitectos británicos, comisariados por Theo Crosby, aunaron en una muestra diseño, pintura, escultura y arquitectura.

El título elegido planteaba un alegato temporal hacia el futuro situando sobre la cultura popular y los avances del progreso una mirada crítica y renovadora, al mismo tiempo que se apela a la fusión interdisciplinar, todo ello pensado desde la idea de colaboración entre los artistas. Medio siglo después, podríamos ubicar la exposición *This is Tomorrow* como antesala de la tan aludida posmodernidad, con la obra de Richard Hamilton: *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing* (1956) a la cabeza. Considerada un verdadero manifiesto del arte pop, esta composición despliega desde la ironía y con cierto cinismo una iconografía crítica a la hegemonía del capitalismo consumista que se evidenciaba en el asedio de los medios de comunicación a la clase media inglesa.

Un año más tarde, en 1957, serán numerosos los acontecimientos que marcarán el contexto artístico europeo. En París, la situación estaba lejos de ser uniforme: frente a la abstracción orgánica o "informal" que había triunfado en los primeros años cincuenta, surge una reacción que tiende hacia un arte más analítico y sistemático recuperando, aunque de modo espectral, el espíritu utópico del constructivismo. La galería Denise René[1] —fiel impulsora del arte concreto— acoge en 1957 las primeras exposiciones individuales de Piet Mondrian y de Josef Albers, además de *Le mouvement,* donde se exhibieron obras de Marcel Duchamp, Alexander Calder o Victor Vasarely. Al otro lado del océano Atlántico, el escultor Jorge Oteiza obtendría el premio extraordinario de escultura en la IV Bienal de São Paulo.

Simultáneamente a estos hechos tuvo lugar un suceso que conecta la ciudad de París con la ciudad española de Córdoba, y se inscribe como el nacimiento del colectivo Equipo 57: José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano, Ángel Duarte y Juan Cuenca. La primera galería que acoge una muestra del equipo será la ya mencionada Denis René, gracias a la mediación del artista danés Richard Mortensen. Con su desarrollo del arte concreto, Mortensen se convertirá en un punto de referencia fundamental para los inicios de Equipo 57, junto a Oteiza, quien presenta en 1956 a Ibarrola, Serrano y Duarte (Juan) en París —germen de la unión que tendrá lugar un año después— y les ayuda a definir sus principios estéticos.

Aunque en Francia estaban despertando diversos focos que reaccionaban entre sí, al cruzar la frontera de los Pirineos rumbo al área peninsular el debate sobre la abstracción adquiría connotaciones diferenciales derivadas de la situación política del país. De nuevo la idea de colectividad aparece en esta narrativa con el surgimiento de los grupos El Paso (Madrid, 1957), Grupo Parpalló (Valencia, 1956), Equipo Córdoba (1957) y Equipo 57 (París-Córdoba, 1957). El régimen franquista asentado en el poder será determinante para tener en cuenta la evolución de estos colectivos, la visibilidad que obtuvieron sus trabajos y la dialéctica mantenida con la realidad política. En 1955 el V Congreso del PCE supone una rearticulación de la presencia del partido en distintos ámbitos de la sociedad española: el sindical, el estudiantil y el cultural. A lo largo del año 1957 y de forma simultánea, el PCE impulsará diversas acciones y contará con la militancia de Agustín Ibarrola —hecho que le costará varias estancias en prisión—. El conflicto de la Guerra Fría sitúa paradójicamente al régimen franquista en el eje del "mundo libre": mundo capitalista de liberalismo económico. 1955 será también la fecha de ingreso de España en la ONU, reforzada en 1959 con la visita del presidente Dewit D. Eisenhower a Francisco Franco en territorio nacional. España pretendía presentarse de este modo como una nación "moderna" dentro y fuera del país.

Resulta significativo cómo se va a recuperar una nueva versión del constructivismo, lejos ya de las

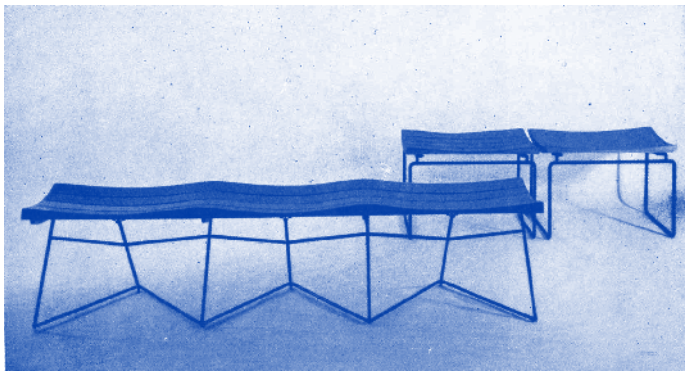
1 Se trata de una galería ubicada en la Rive Gauche de París y dirigida por la galerista francesa que le da nombre, especializada en arte cinético y op art. Es reconocida por haber introducido en la capital francesa la figura de grandes artistas de la vanguardia de Europa del Este, y por mostrar gran interés acerca de la relación entre arte y tecnología.

utopías que propugnaban un arte para el conjunto de la sociedad comprometido con los procesos revolucionarios, tal como pretendían los proyectos vanguardistas al comienzo del milenio. Durante sus inicios, el constructivismo de Vladímir Tatlin y Aleksandr Ródchenko se plegó al servicio de la empresa política de Lenin para lograr una suerte de arte colectivo dotado de contenido pedagógico. Paralelamente, en el lado opuesto, estuvo la práctica artística de los formalistas: concepción estética afín a otros artistas que renegaban del utilitarismo social del arte, como Kasimir Malévich, Vassily Kandinsky, Naum Gabo o Antoine Pevsner —hermanos los dos últimos, pese a la diferencia en los apellidos que el primero cambia para evitar confusiones y potenciar su independencia. Este enfrentamiento que afectaría a la relación del artista con el estado y la institución, al mismo tiempo que cuestiona el valor y la autonomía de la obra de arte, desencadenó un debate que continúa en la posmodernidad bajo las lógicas del capitalismo avanzado.

Equipo 57 surge dentro del contexto español en oposición ideológica al régimen de Franco. Desde su nacimiento mantiene un firme compromiso con la construcción de un mundo mejor a través de la radicalidad de los presupuestos estéticos, y del rigor y la objetividad de la geometría y los colores puros. En cierto sentido, el grupo también sostiene una estrecha afinidad con los postulados que Gabo y Pevsner promulgaron en las primeras décadas del siglo, estableciendo el núcleo geométrico como núcleo generador de la obra, y la importancia de la penetración conceptual de la forma a partir del plano. Varias investigaciones de los miembros de Equipo 57 culminan con resultados próximos a la exploración estereométrica del espacio de los hermanos rusos, como es el caso del *Proyecto de un monumento a Averroes* (1960): una referencia directa a los principios científicos que el equipo reivindica para la práctica artística en homenaje a un matemático y médico andalusí. Ambos casos, Equipo 57 y los constructivistas Gabo y Pevsner, emplean la escultura cual medio de investigación plegado al conocimiento.

A lo largo de los seis años que estuvo en activo, el equipo mantendrá un espíritu cientificista que se materializa en numerosos manifiestos[2]. Aun así, para conocer el germen de sus investigaciones tal vez haya que remontarse a los trabajos acerca del canon formal y la geometría oculta de Georges Seurat y sus seguidores, quienes sientan el precedente de la abstracción que más tarde continuará el neoplasticismo holandés con el movimiento De Stijl. La crítica al individualismo, la alianza entre artistas, arquitectos y diseñadores, la conquista de una abstracción total y la concepción de la obra de arte para todos, pasan a formar parte del ideario compartido por De Stijl y Equipo 57[3].







Marcel Breuer, Silla Wassily, Modelo B3, 1925-1926

Equipo 57, Banco y taburetes de madera de fresno y varillas de acero, 1961

IKEA, silla transparente

Con la temprana visita en 1920 de Theo van Doesburg, pintor y arquitecto holandés que bautizaría el movimiento De Stijl, a la sede de la Bauhaus en Weimar —prototipo primigenio de escuela experimental—, la extrema racionalidad neoplasticista acometerá el centro de las ideas arquitectónicas de Walter Gropius y de otros maestros de la escuela. Van Doesburg trasladará la sobriedad y la objetividad del neoplasticismo a la escuela alemana, influyendo tanto como la teoría de El Lissitzky y el diseño gráfico dentro del proceso de producción industrial que formulaba Tatlin. Las conexiones entre diseño moderno y producción originaron, gracias a los talleres de trabajo en cadena, dispositivos que modificaban la vida mediante su comercio, más allá de la experimentación. Este influjo de la diáspora de la Bauhaus será recogido fructíferamente por los miembros del Equipo 57, que pusieron en práctica un proyecto neoconstructivista de fuerte sustrato moral donde prevalece el arquetipo de artesano anónimo.

Durante la etapa final de la Bauhaus, con Mies van der Rohe en la dirección, fueron debilitándose los ideales de arquitectura radical de izquierdas y el simbolismo ideológico, al desaparecer del horizonte la posibilidad de imaginar un nuevo orden social. Si la dirección de Hannes Meyer (1928-1930) supuso un gran progreso para la división del trabajo y del capital, la primacía del individualismo que ostentaría Mies, junto a una arquitectura de materiales lujosos, dificultó enormemente el desarrollo del proyecto conjunto. El partido nazi, al mismo tiempo, no cesaba de oprimir con su avance a la escuela hasta que, en 1933, tras el desesperado traslado de la sede de Dessau a Berlín, anuncia el cierre oficial.

La fusión de la técnica y la forma, y del arte y el oficio, hacen de la iniciativa Bauhaus un híbrido entre el arte funcional y la industrialización al servicio de la vida cotidiana. Estos principios conectan la escuela alemana con el Equipo 57, que desde la vanguardia española adoptó una dialéctica antifranquista —la abstracción geométrica fue condenada por el régimen en favor del informalismo—, lo cual repercutió en una escasa visibilidad para el colectivo. Su impacto también estuvo mermado por la opacidad de un panorama carente de potencialidad crítica, y por la precariedad derivada de una ética de producción incompatible con las lógicas del capitalismo[4].

El origen y el fin de la Bauhaus y de Equipo 57, así como su evolución dentro de contextos afines, comparten derivas que los emparentan a pesar de la distancia histórica y geográfica. La propuesta de vanguardia que los últimos plantean concibiendo el arte como una contribución al progreso social a través de la industrialización, se debe a la integración plena dentro del momento histórico en que se produce. Juan Serrano señalaba irónicamente en 2016 al colectivo, con motivo de una exposición conmemorativa de su 60 aniversario en la Galería Ortiz de Sevilla, como precedente de IKEA en España por la construcción y comercialización de la primera silla desmontable. Sin duda, este hecho repercute significativamente en las aparentes conexiones que subyacen a los tres fenómenos de fundamentos divergentes, y requiere de algunas puntualizaciones finales.

Con su puesta en marcha en 1943 por iniciativa del empresario sueco Ingvar Kamprad (1926-2018), IKEA[5] se sumó a la configuración de un hogar pensado desde el diseño funcionalista, a través del cual unir la belleza y la comodidad en la vida cotidiana del mayor número posible de gente. La apuesta por un mobiliario desmontable de fácil embalaje y almacenamiento que agilizaba los traslados fue uno de los mayores aciertos para aumentar la competitividad en el mercado y favorecer la expansión masiva del negocio a partir de la década de los ochenta. El ahorro de espacio y la economía en los materiales de manufactura abarataba el coste final del producto, que progresivamente veía crecer su campo de acción entre los consumidores.

Las lógicas empresariales de IKEA fueron determinantes para convertirse en el referente mundial de compra-venta que en la actualidad ostenta ser. Concluyendo el recorrido a través de las bifurcaciones señaladas, alcanza a dilucidarse la banalización final del proyecto constructivista en manos de Kamprad, enraizado a la perfección dentro del ineludible avance del capitalismo global. Los dos movimientos que trataron de proyectar una obra como servicio y contribución social, tanto la Bauhaus como Equipo 57, dan buena cuenta a día de hoy del precio que conlleva no subyugarse a las condiciones impuestas por el imperialismo sistémico que nos circunda ●

2 El primero: *Manifiesto de la exposición en el Café Rond Point, París* (1957) se publica en francés con motivo de la exposición inaugural del grupo. Ángel Llorente reúne los cuatro manifiestos del equipo en el volumen: *EQUIPO 57,* Córdoba, Publicaciones Fundación Provincial de artes plásticas Rafael Botí, 2003.

3 Sin embargo, el sustrato burgués que emanaba el colectivo encabezado por Mondrian contradecía las premisas respecto al mercado y a la obra de arte como objeto de lujo que profesaba el grupo español.

4 La determinación que adoptan de vender las obras a precio de coste, en algunos casos realizando cálculos en función a los metros cuadrados de la superficie, será un claro ejemplo del compromiso que mantuvieron con la obra social.

5 La sigla IKEA tiene su origen en las iniciales de Ingvar Kamprad, a las que añade Elmtayrd (su hacienda familiar) y Agunnaryd, lugar donde nació.

Bibliografía

ALLOWAY, Lawrence, Reyner Banham y David Lewis, *This is Tomorrow,* Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956 [cat. exp.].

GONZÁLEZ, Marta, et al., *Equipo 57,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993 [cat. exp.].

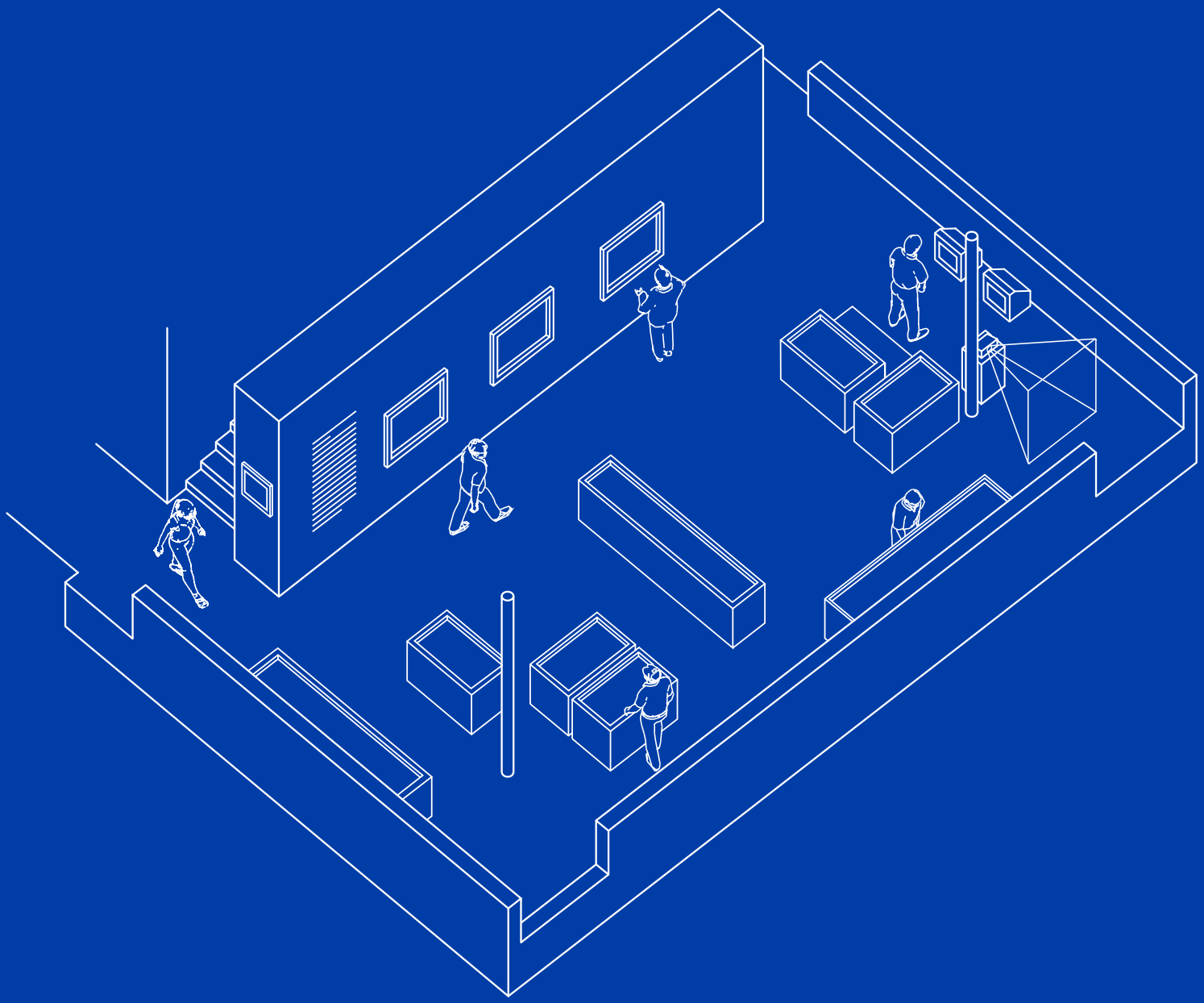
LLORENTE, Ángel, *EQUIPO 57,* Córdoba, Publicaciones Fundación Provincial de artes plásticas Rafael Botí, 2003.

PÉREZ, Ángel Luis, *EQUIPO/57,* Córdoba, Estudios Cordobeses, 1984.

ESPACIO D

EDIFICIO NOUVEL – BIBLIOTECA

Modernidades extraviadas
Bauhaus y España



20 JUNIO → 1 OCTUBRE

En el marco del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, impartido en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y la Universidad Complutense de Madrid (UCM), el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del museo presenta *Modernidades extraviadas. Bauhaus y España*, un ejercicio académico y expositivo a cargo del grupo de estudiantes del itinerario de Crítica de arte.

Con motivo del centenario de la Bauhaus en 2019, se plantea una aproximación a las correspondencias de ida y vuelta entre la escuela alemana y el contexto artístico y cultural español en el siglo XX. No se persigue con ello rastrear una influencia directa y sincrónica de la modernidad desarrollada en la Bauhaus. La muestra, sin un afán exhaustivo, se articula a partir de varios estudios de caso desde los que pensar una modernidad anómala y poliédrica.

La Bauhaus fue un espacio de intercambio y aprendizaje que surgió en 1919 en el contexto de la República de Weimar y que prosperó gracias al impulso estatal por la renovación de la imagen de Alemania en el exterior tras la Primera Guerra Mundial. Esta escuela, que tuvo tres sedes, Weimar, Dessau y Berlín, y tres directores, Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe, cerró definitivamente en 1933 debido al ascenso del nacionalsocialismo en el estado alemán.

Gropius, fundador y primer director de la escuela, trasladó la ideología del movimiento Arts & Crafts y de la "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) hacia una aplicación de las prácticas creativas con una voluntad colectiva en una deriva hacia la industrialización tecnológica. A ello se sumaba la conjunción de arte y técnica, marcada por un funcionalismo que recalcaba la importancia del diseño racional en la vida cotidiana. Sin embargo, aun reconociéndose una pluralidad inherente al proyecto Bauhaus, esa multiplicidad de líneas no se vería únicamente afectada por los diferentes contextos o directores a lo largo de su existencia, sino también por su intención de alejarse de un método de enseñanza fijo y unidireccional.

Esta exposición toma como punto de partida el imaginario que construyen algunos de los futuros profesores de la Bauhaus tras diversos viajes a la península a comienzos del siglo XX. Walter Gropius, Vassily Kandinsky o Paul Klee mostraron un singular interés por la cultura popular española, de la que extrajeron conceptos que adaptaron posteriormente a sus propuestas formales desarrolladas en la escuela.

En representación del equipo curatorial, firman este texto: Irene Baonza Sánchez, Rodrigo Flechoso Fernández, Mónica Monmeneu González, Gonzalo Montañés Blanco, Ana Redondo Plaza e Isis Mariana Yépez Rodríguez.

> La imagen de archivo no es más que un objeto entre mis manos, un revelado fotográfico indescifrable insignificante mientras yo no haya establecido la relación —imaginativa y especulativa— entre lo que veo aquí y lo que sé por otro lado.
>
> Georges Didi-Huberman[1]

Pensar en términos de archivo como un lugar de memoria significa trabajar desde una noción que abre la posibilidad de reunir, re-visitar y re-interpretar sus huellas, que de por sí son fronterizas y escurridizas. De esta manera, el archivo no se contempla ni como noción cerrada o encuadrada en límites específicos, ni como la construcción de un paradigma de lo "verdadero".

Un archivo, un atlas, se aproxima a la lectura de una cartografía, pues, si se busca entre sus elementos algo así como un arquetipo o un original, ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia[2]. Visitar el archivo, en este caso, implicó un trabajo de indagación sobre la memoria y una variedad de historias que se podían replantear. La importancia del archivo radica en la posibilidad de abrir una ventana de interpretación y descubrir cierto poder de la mirada, ese "poder de alzar los ojos"[3]. El potencial narrativo del archivo nos permite repensar las claves, faltas y vestigios de una serie de relaciones bidireccionales entre dos imaginarios: España y Bauhaus.

La elección totalmente deliberada de plantear un discurso curatorial afín a las características intrínsecas a la escuela alemana y capaz, al mismo tiempo, de abordar la serie de intercambios artísticos, pedagógicos e intelectuales que se llevan a cabo entre el contexto cultural español y la Bauhaus, genera como consecuencia una narrativa expositiva que se entiende casi como una especie de galaxia. *Modernidades extraviadas. Bauhaus y España* está construida a partir de distintos casos de estudio que se configuran como constelaciones, complejas y capaces de operar por sí mismas pero que, al mismo tiempo, se ven enriquecidas en el proceso de conexión e intercambio con otras.

La primera constelación de la muestra surge de un viaje, concretamente aquel que trajo a Walter Gropius en el otoño de 1907 a España. Como él, fueron otros los artistas que emprendieron una especie de peregrinación a la península. Tal fue el caso de Ernst Neufert, que quedó maravillado al ver, en 1920, las imponentes construcciones de Antoni Gaudí, así como Le Corbusier, que impartió dos conferencias en la Residencia de Estudiantes en 1930. Las idas

y venidas de algunos de los protagonistas de las vanguardias europeas a nuestro país cristalizaron gracias a distintos encuentros como la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, que contó con la presencia de la Bauhaus como empresa, o la celebración en marzo de 1932 de la segunda reunión preparatoria de delegados del CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) en Barcelona.

La difusión de las innovaciones artísticas y arquitectónicas que se estaban desarrollando en la Europa de entreguerras no solo llegó a diferentes puntos de la península en forma de revistas como *A.C.* (Barcelona), *Orto* (Valencia) o *Gaceta de Arte* (Tenerife), sino también a partir de edificios que mantenían los postulados de la escuela alemana como los que diseñaron José Manuel Aizpúrua, quien se encargó de proyectar el Club Náutico de San Sebastián, o Fernando García Mercadal. Los intercambios y negociaciones entre España y la Bauhaus se extendieron a lo largo del tiempo, manteniéndose latentes durante el franquismo, el cual adoptó una estética racionalista en sus edificaciones con el fin de exportar una imagen de modernidad. En estas décadas se encontraba activo el Grupo Parpalló, que defendió la posibilidad de transformar la sociedad a través del arte —uno de los postulados fundamentales de la escuela Bauhaus— o Equipo 57, cuyos integrantes adoptaron la geometrización que caracterizó a la producción de Gropius. De esta forma, además de los viajes, otro de los focos de atención de esta exposición se centra en la absorción y difusión de los ideales vinculados a la escuela desde la década de los treinta hasta finales de los sesenta.

La escuela alemana, organizada en diversos talleres, fue un verdadero centro de experimentación artística. Durante su estancia en la Bauhaus, artistas como Vassily Kandinsky o Paul Klee formularon interesantes teorías sobre el efecto del color y la forma, estudios que fueron a su vez aplicados en las investigaciones sobre escenografía y sonido que otro de los integrantes de la escuela, Oskar Schlemmer, estaba llevando a cabo. El interés por la experimentación visual y sonora que reflejan los estudios de estos artistas se configura como otro de los nexos de unión entre la escuela alemana y las prácticas artísticas desarrolladas en el período de la guerra civil española. Los fines con los que se aplicaron las mismas son radicalmente diferentes: mientras que las películas incluídas en la muestra justifican la pervivencia temporal de estos estudios y su ejecución artística, la sección dedicada a las chekas psicotécnicas evidencia la instrumentalización nociva de los mismos.

A nivel expositivo, el motivo que desencadena la investigación es la foto de 1918 del despacho de Gropius, que denota su interés por la azulejería de Triana. Su fascinación por la cultura popular española nos hizo plantearnos si otros miembros de la Bauhaus habrían llevado a cabo algún viaje a la península. Es así como hemos dibujado una cartografía de los distintos recorridos por ciudades como Dessau, Barcelona, Madrid, Pamplona o Sevilla, así como sus huellas en forma de cuadernos de dibujos, instantáneas o collages.

A partir de este punto, el resto de la exposición se concibe como una sucesión de intermitencias que se prolongan a lo largo de las siguientes décadas. Trabajar con material documental nos ha permitido delimitar el carácter de los diferentes ecos, asociando los distintos documentos de que disponíamos bajo bloques temáticos independientes: viajes de ida y vuelta; Feria Internacional de Barcelona; revistas y artículos de difusión en las primeras décadas del siglo XX; su asimilación en la arquitectura de los años treinta y su reinterpretación en los centros de reclusión de la guerra civil española. Finalmente, la revisión de estos preceptos a partir de la producción artística en el contexto español de la segunda mitad del siglo XX.

La disposición y los aspectos formales de las vitrinas atienden al discurso curatorial que hemos planteado a lo largo de este texto. En este sentido, en el bloque temático dedicado a las chekas, se emplea un color más oscuro como revestimiento de la vitrina, de tal modo que se genera una disonancia perceptible en el recorrido. La progresión en sala de los módulos nos conduce al broche expositivo, que trata de reflexionar sobre el papel de exhibir a la Bauhaus desde sus propios preceptos. Se planteó una suerte de meta-disposición que cobró forma bajo la estructura compuesta a base de planos oblicuos, ideada por Herbert Bayer, la cual cuestionaba la unidireccionalidad de la mirada y amoldaba el espacio a la propia fisiología perceptiva del espectador. Su peculiar superficie nos ofrecía la posibilidad de proyectar material audiovisual como *Film experiencia I* (1957) de Equipo 57 o *...ere erera baleibu izik subua aruaren…* (1972) de José Antonio Sistiaga.

Para expandir aún más las posibilidades expositivas fuera de la propia sala, se facilitarán al público mapas con recorridos que interconecten las diferentes construcciones de corte racionalista de los años treinta y que podemos encontrar en Madrid, entre las cuales destacan edificios emblemáticos como el Capitol en la Gran Vía o la Casa de las Flores en la calle Hilarión Eslava.

Esta muestra se ha construido a partir de diversos archivos, dentro y fuera de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En los fondos documentales del Centro de Documentación del museo nos fue posible consultar colecciones como el archivo de Elena Asins o de Quico Rivas, así como materiales relativos a grupos artísticos españoles y revistas de difusión. A la hora de incorporar determinadas piezas a la exposición fue necesario recurrir a archivos y colecciones externos a la biblioteca del museo. Este fue el caso de las fotografías referentes a los viajes más tempranos de los distintos miembros de la Bauhaus. En este sentido, han sido útiles las bases de datos de centros como el Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, el Folkwang Museum de Essen, la Residencia de Estudiantes, la Biblioteca Nacional Española, el Arxiu Nacional de Catalunya o The Josef & Anni Albers Foundation.

No obstante, fuimos conscientes de la imposibilidad de construir un archivo en su totalidad; de la selección y descarte de los materiales. Estuvo latente la pulsión de muerte del archivo y de ese mal del que se constituye. Ese entre lo que se puede y no se puede ver, exponer y nombrar, simplemente proporciona, en cierta medida, los términos de discurso. Pero, si un archivo estructura los términos del discurso, también limita lo que se puede y no se puede articular en un tiempo y lugar dados[4]. Es comprender que la re-lectura de las historias presentadas se encuentra en una nueva ficción propia del momento y una articulación que pone sobre la mesa reflexiones entre dos realidades construidas: Bauhaus y España.

1. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 169.
2. Juan Felipe Ureña Calderón, *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin: un método alternativo para la representación de la violencia,* Bogotá, Universidad del Rosario, 2017, p. 39.
3. Georges Didi-Huberman, "La doble distancia", en *Lo que vemos, lo que nos mira,* Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, p. 17.
4. Hal Foster, "Archivo de arte moderno", en *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004, p. 65.

OBRAS EXPUESTAS

VIAJES

▲ *Raumgestaltung und Möblierung der Wohnung von Walter Gropius in Berlin-Tiergarten, Kaiserin-Augusta-Str. 68: Herrenzimmer (Arbeitszimmer seines Architekturbüros)*, 1918-1919
[copia de exposición]
Bauhaus-Archiv, Berlín

Fliesenpaneel aus Fayencemosaiksteinen (alicatados)
[copia de exposición]
Museum Folkwang, Essen

Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, 1923
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R.1342

Josef Albers
Bullfight San Sebastian, c. 1929 [copia de exposición]
The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany

■ **Josef Albers**
Barcelona Intern. Ausstell/ VIII. 29, 1929
[copia de exposición]
The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany

Josef Albers
Klee, Guetary (Biarritz)/ VIII. 29; + Frau Klee, 1929
[copia de exposición]
The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany

Walter Gropius
Monumentale Kunst und Industriebau, 1911
[copia de exposición]
Bauhaus-Archiv Berlin

Le Corbusier
"Espagne", Libretas de apuntes, 1931, 1932
[facsímil de 2001]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 132363

Vicente Huidobro
"Espagne", en L'esprit nouveau, n. 18, 1923
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 113501

Florence Henri
"Sans titre", en *Photographie*. Ed: Arts et métiers graphiques, 1935
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 137963

BARCELONA

Anónimo
Exposición internacional de Barcelona 1929. Catálogo oficial de la sección alemana, 1929
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 86838

Lilly Reich
Barcelona Exhibition, German Section, Barcelona, Spain, 1929 View of the Hackerbräu beer exhibit, 1929 [copia de exposición]
MoMA, Nueva York

Eliseo Sanz Balza
Notas de un visitante: Exposición Internacional de Barcelona, 1929, 1930
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 195488

En 1929 -- : -- la ciudad de Barcelona recibirá diariamente la visita de centenares y millares de viajeros, que llegarán —por tierra, por mar y por el aire— de todas las regiones del mundo civilizado, [1929?]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 195493

DIFUSIÓN

Paul Linder
"Walter Gropius", en *Arquitectura: órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 8, 1930
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 193084

GATCPAC
butlletí, n. 3, 1932
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 113336

GATCPAC
butlletí, n. 4, 1933
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 113336

Orto
revista de documentación social, n. 5, julio 1932
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
CDB. 174346

A.C.
documentos de actividad contemporánea, n. 14, 1934
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 68996

A.C.
documentos de actividad contemporánea, n. 20, 1935
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 68996

Gaceta de arte: revista internacional de cultura, n. 4, mayo 1932
[facsímil de 1981]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 175716

Gaceta de arte: revista internacional de cultura, n. 1, febrero 1932
[copia de facsímil de 1981]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 175716

ARQUITECTURA AÑOS 30-40

Oriol Bohigas
"Once arquitectos" en *La Gaya Ciencia*, 1976
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 160659

Alberto Corazón (ed.)
La Bauhaus, 1971
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 1163/1164

S. Giedion
"L'architecture contemporaine en Espagne" en *Cahiers d'art*, n. 3, 1931
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 112261

José Manuel Aizpúrua
Cuaderno de dibujos de José Manuel Aizpúrua Azqueta, 2004 [facsímil]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 145210

⬟ **José Manuel Aizpúrua**
Sin título. Studio Labayen-Aizpúrua San Sebastián, 1930 [copia de exposición]
Studio Labayen- Aizpúrua, San Sebastián

José Manuel Aizpúrua
Sin título. Azotea de la casa en la calle Prim, 32, San Sebastián, 1930
[copia de exposición]
Studio Labayen-Aizpúrua, San Sebastián

José Manuel Aizpúrua
Sin título. Azotea de la casa en la calle Prim, 32, San Sebastián, 1930
[copia de exposición]
Studio Labayen-Aizpúrua, San Sebastián

"Arquitectura-urbanisme funció social" en *D'ací d'allà, n. 179*, 1934
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 111997

CHEKAS

Victoria Combalía
Copia de "Arte moderno para torturar: dibujos surrealistas y geométricos se usaron para castigar a los reclusos en checas" en El Cultural de *El País*, 26 enero de 2003
[copia de exposición]
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz

Pedro G. Romero
Silo: Archivo F.X., 2000
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 154916

R.L. Chacón
Por qué hice las "chekas" de Barcelona: Laurencic ante el consejo de guerra, 1939
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 179595

España. Ministerio de Justicia
Causa General: la dominación Roja en España. Avance de la información instruida por el Ministerio Público, 1943?
Biblioteca Nacional, Madrid
R. 205179

● **Cifra Gráfica**
Checas de Barcelona e instrumentos de tortura, 1936-1939
[copia de exposición]
Biblioteca Nacional, Madrid
GC-CAJA/50/25/2

Cifra Gráfica
Checas de Barcelona e instrumentos de tortura, 1936-1939
[copia de exposición]
Biblioteca Nacional, Madrid
CG-CAJA/50/25/7/1

Cifra Gráfica
Checas de Barcelona e instrumentos de tortura, 1936-1939
[copia de exposición]
Biblioteca Nacional, Madrid
CG-CAJA/50/25/12

ESCENOGRAFÍA Y SONIDO

Maruja Mallo
Copia de "Escenografía" en *Gaceta de arte: revista internacional de cultura*, n. 34, 1935
[copia de exposición]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 175716

László Moholy-Nagy y Oskar Schlemmer
Die Bühne im Bauhaus, 1924
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 121163

Maruja Mallo
Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936, 1939
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 91837

Actos con motivo de la exposición "Utopías de la Bauhaus", 1988
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 186713

Pedro Garhel
Prótesis: espectáculo multimedia dedicado a Oskar Schlemmer. 25 de mayo de 1988, 1988
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 150653

Sebastià Gasch
Títeres y Marionetas, 1949 Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 88335

POSTERIORES

Pintores Constructivistas Españoles
Kandinsky, 1975
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 56775 y R. 86659

Pablo Palazuelo
Palazuelo, 1978
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 82572

Equipo 57
Interactivité de l'espace plastique, 1957
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 14949

Equipo 57
Equipo 57: 16. März bis 11. April 1962, 1962
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 148576

Escuela Experimental de Córdoba
Pinturas, 1957
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 110032

Equipo 57
Equipo 57: Gouaches, 1995
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 17958

◆ **Jorge Oteiza**
Existe Dios al noroeste, 1990
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 175936

Grupo Parpalló
Arte Vivo, 1959
[facsímil de 1990]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 89153

Francesc Català-Roca
Barcelona, 1954
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 162627

Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia
Homenaje a Paul Klee, 1948
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 112977

Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia
Homenaje a Paul Klee, 1948, [facsímil de 2007]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 112977

Alexanco, Amador, Elena Asins, Barbadillo, Equipo 57, Tomás García, Lily Greenham, Lugán, Abel Martín, Mondrian, Quejido, Eduardo Sanz, Seguí de la Riva, Sevilla, Sempere, Vasarely, Yturralde
Cartel de la exposición "Formas computables", 1969
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 157893

Elena Asins
Visuelle Poesie und Strukturen, 1970 [cartel]
Archivo Elena Asins, Madrid
Biblioteca, Centro de Documentación MNCARS
R. 200517

Elena Asins
Cartel de la exposición *OrdO 4 führ 4 für vier*, 1970 [cartel]
Archivo Elena Asins, Madrid
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS
R. 200523

Santiago Lagunas
Boceto del pavimento para vestíbulo principal. Reformas del Cine Dorado, 1949
Colección MNCARS, Madrid

Elena Asins
Sin título, 1968
Colección MNCARS, Madrid

José Luis Alexanco,
Historia Natural I, 1972-1982
Colección MNCARS, Madrid

Equipo 57
Film experiencia n. 1 Base teórica: interactividad del espacio plástico, 1957
[película, copia de exposición]
Colección MNCARS, Madrid

Pedro Garhel
Prótesis, 1988
[vídeo, copia de exposición]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 140808

Javier Aguirre
Espectro siete, 1970
[película, copia de exposición]
Biblioteca y Centro de Documentación MNCARS, Madrid
R. 153656

Georg Friedrich Händel
Passacaglia, 2018
[grabación sonora, Vanessa Keand, arpa]

el cine ~~en~~ de la bauhaus

luis cemillán casis

En el seno del acercamiento alternativo al proyecto moderno de la Bauhaus incluido en este volumen, resulta inevitable no cuestionar el poco eco atribuido a la escuela desde la teoría e historia fílmica. Cabría pensar que, en un momento de orientación cinética, mecánica y de búsqueda de nuevas perspectivas, la cinematografía podría entenderse en un proyecto pedagógico para el que tecnificación y reproducción eran aspectos prioritarios.

No obstante, a pesar de que gran parte del imaginario de la Bauhaus se construyera a partir de las conocidas fotografías del estudiantado en la escuela, el cine no constituyó materia de estudio; tan solo se formó un taller sobre la reflexión estética fotográfica, ya en 1929, por iniciativa de Lucía Moholy. Además, cabe tener en cuenta que la vanguardia fílmica ha sido historiada desde diversas perspectivas en función de si ha sido escrita por la institución cine o la institución arte[1]. Ni el fundacional texto de Jean Mitry titulado *El cine experimental*[2] ni el manual enciclopédico de George Sadoul[3] se refieren al uso o debate del medio fílmico por parte de la Bauhaus. Sin embargo, estudios más recientes[4] establecen un pequeño vínculo entre las dos historiografías: aquel que estudia el cine desde la preocupación plástica. A partir de este enfoque y en torno a la figura del artista de origen húngaro László Moholy-Nagy (mano derecha de Walter Gropius y director del curso preliminar y del taller de Metales en la Bauhaus entre 1923 y 1925) podremos entender las aproximaciones hacia la experiencia fílmica realizadas desde la escuela; propuestas radicalmente distintas a las de la vanguardia cinematográfica del momento.

Visión frente a mirada

Tanto el lenguaje cinematográfico canónico hollywoodiense como su deconstrucción experimental han girado, por lo general, en torno a la subjetivación (psicológica) de la mirada (plano, escena, personaje, identificación...). Pero, en la línea de la deconstrucción cubista y la alegoría constructivista de las fotomontajistas de la Bauhaus, para Moholy-Nagy la experiencia fílmica debía buscar, ante todo, una desmaterialización hacia su significante primario: la luz.

Dos textos fundamentales del artista húngaro nos permiten conocer su proyecto: "Producción-Reproducción" (1922)[5], en el que atribuye al arte la función de establecer nuevos tipos de relaciones entre la sensibilidad humana y la de los medios mecánicos; y el octavo cuaderno de la Bauhaus, *Pintura, fotografía, cine* (1925)[6]. En este, Moholy-Nagy libera a la pintura de su capacidad imitativa y concibe un nuevo elemento plástico, la luz, como prioridad fundacional de cualquier arte que implique a la visión. El interés de las artes se desvía, de esta manera, del pigmento al fotón, hasta tal punto de experimentar, no ya con la fotografía, sino con la técnica del *fotograma*[7], paralelo a los *rayogramas* de Man Ray. Con la influencia del Cine-ojo de Dziga Vertov, el ojo mecánico, el papel fotosensible y la luz no solo permiten así la reproducción mecánico-objetiva fotográfica, sino que completan el limitado ojo humano[8]. Moholy-Nagy concluye su texto aplicando su teoría de la Nueva Visión al cine[9], concibiendo este no como escritura de luz en movimiento sino como creadora del mismo.

La crítica se ha detenido en uno de sus pocos films experimentales terminados (*Ein Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* [Juego luminoso: Negro, blanco, gris], 1930) como simple registro audiovisual del movimiento mecánico de las sombras proyectadas por una de sus esculturas de metal móvil[10]. Pero lejos de reproducir su imagen como motivo escénico, su intención habla de una intervención *collagística*. La luz, que se superpone mediante mecanismos de encadenamiento, que varía de positivo a negativo, es tomada directamente como materia productora de sentido, liberando así a la imagen cinematográfica de los códigos de representación mimética asociados a la figuración, en favor de su lectura abstracta[11].

1 François Albera distingue entre una vanguardia escrita por la institución cine y otra muy distinta que refleja la aplicación de los postulados de la vanguardia plástica, no al medio fílmico como herramienta, sino a su discusión teórica. François Albera, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

2 Primera edición en español: Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, [trad. Fernando Torres], vol. 2, Valencia, 1974.

3 Primera edición en español: Georges Sadoul y Tomás Pérez Turrent, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Madrid [etc.], Siglo XXI, 1972.

4 Carlos Tejeda, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Grupo Anaya, 2008.

5 László Moholy-Nagy, "Producción-Reproducción", en *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía* [trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich], Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 117-121.

6 Ibíd. pp. 66-111.

7 Emulsión directa de los objetos sobre el negativo sin necesidad de utilizar objetivo o aparato fotográfico.

8 "Esto quiere decir que el aparato fotográfico es capaz de perfeccionar nuestro instrumento óptico, el ojo, en su defecto de completarlo", Moholy-Nagy en Gustavo Gili, óp. cit. p. 86.

9 *László Moholy-Nagy (1895-1946)*, Valencia, IVAM. Centre Julio González, 1991, p. 348 [cat. exp.].

10 El *Utensilio Luminoso-Modulador espacio-luz*, presentado en el Grand Palais de París en 1930.

Además, dos estudiantes más del círculo de Moholy-Nagy también reflexionaron sobre el geometrismo del cine, inspirados por el cine abstracto de Viking Eggeling, Walter Ruttmann o Hans Richter (autores sí teorizados desde la vanguardia fílmica). Werner Graeff ideó una partitura fílmica pintada (*Film-Partitur Komp II*/22, 1922-1977) en la que varias formas rectangulares cambian y modifican su forma y tamaño a lo largo de una línea temporal; y Kurt Kranz diseñó varias acuarelas (de motivos orgánicos, no geométricos) dispuestas de forma secuencial, como si de un film desplegable se tratase[12].

Experiencia estética, frente a sujeto espectatorial

Es esta idea del movimiento, así como la aplicación de la luz a la escultura o al espacio[13], la que nos permite continuar con las otras búsquedas del artista húngaro. Si bien hemos comentado que no hubo cursos de cine en la Bauhaus, habrá que hurgar en las aproximaciones alternativas en el seno de otros talleres que sí introdujeron aparatajes relacionados con la óptica, la iluminación cinética y la proyección. Por ejemplo, Ludwig Hirschfeld-Mack diseñó *Farbenlicht-Spiel*[14] (1921), un juego de reflectores y luces que proyectaban formas de color abstractas en contraste con ritmos musicales, todo ello, explicaba el propio Hirschfeld-Mack, a partir de la impresión que le produjo el juego de claroscuros en su primera visita a un cine años atrás. Pero será en el marco de los diseños escénicos de Herbert Bayer[15] y en la renuncia al lenguaje en favor de las teorías del color y ritmo aplicadas al teatro de la Bauhaus por Vassily Kandinsky y Oskar Schlemmer, donde Moholy-Nagy elaboró varios proyectos teatrales en los que incluyó, no solo iluminación cinética sino proyecciones filmadas como un significante plástico más (*Partiturskizze einer mechanischen Exzentrik* [Boceto de partitura para una excéntrico mecanizado], 1924[16]). También para *El Mercader de Berlín* (1929), estrenado en el teatro Piscator, instaló, junto a un inmenso collage constructivista de la ciudad, cinco pantallas contrapuestas, sustituyendo la primera por un velo en el que se proyectaban titulares de periódicos. La idea de incluir la proyección en la escena se ajustaba a la búsqueda de la *obra total*: un hipertexto de significantes en el que la proyección fílmica se integraba y, al mismo tiempo, destacaba individualmente en su crítica a la jerarquización de las artes.

Pero el interés del húngaro por la racionalidad de la luz en el espacio le hizo reflexionar sobre proyecciones, ya no en relación con otras artes, sino en el terreno de la vanguardia fílmica en sí. Si para él el cine (en su vertiente sobre todo narrativa) se había limitado al *teatro filmado* o a la pintura de caballete mecanizada, (a excepción del montaje dialéctico de Sergei Eisenstein), propuso un montaje, no secuencial, sino simultáneo, abierto al espacio arquitectónico de la luz: añadir circunvalaciones o relieve a la pantalla; proyectar a la vez dos filmes que circulen a distintos tempos sobre una esfera gigante; ensayar con la asincronía entre imagen y sonido (abstracto) que nada tenga que ver con la reproducción de diálogos; e incluso proyectar sin pantallas, sobre edificios o superficies gaseosas.

Además, una serie de aspectos indican que, a pesar de abandonar la Bauhaus tras la marcha de Gropius (1928), Moholy-Nagy se interesó cada vez más por la experimentación fílmica. Entró en contacto con documentalistas como Joris Ivens, Esfir Shub y Alexander Dovzhenko, y filmó varias películas a modo de sinfonías urbanas[17]. Además, fundó en 1937 la Nueva Bauhaus de Chicago, en la que la asignatura *Luz* sí que incluía un taller de cine (con relación a la fotografía o el diseño publicitario)[18].

Como resultado de la breve investigación, se puede argumentar que, aunque no con la misma importancia que el resto de talleres (más bien de forma marginal o adyacente), diferentes figuras esenciales del primer proyecto de la Bauhaus reflexionaron sobre el medio fílmico en dos sentidos: la desmaterialización del film, en la voluntad de intervenir artesanalmente sobre el negativo y hacerlo objeto de abstracción geométrica y lumínica; y la educación del *espectador total* (activo) de la *nueva visión* que controlase los sucesos ópticos de variadas naturalezas, frente a la posición subyugada (ideológica, placentera) del espectador-masa tradicional de la sala oscura. Por tanto, más allá de que se tratara de una simple traslación de los motivos pictóricos al film, ambos sentidos buscaban, en definitiva, alterar las capacidades perceptivas de la visión y situar en crisis la representación o validez de la imagen cinematográfica institucional.

Si la historiografía fílmica no ha recuperado tanto el trabajo de Moholy-Nagy, quizás sea porque casi todas sus aportaciones, ante una reconocida impotencia técnica, se limitaron al plano teórico; o porque se integraron dentro de la preocupación más ambiciosa referida a la plástica o la arquitectura. No obstante, y aunque no resulta sencillo rastrear su legado, es evidente que buscar su similitud formal o estética con otras prácticas podría situar, tanto a las búsquedas de Moholy-Nagy

11 Sonia García-López (ed.), "¡Rayógrafos y centellas! Usos del collage en los primeros documentales de vanguardia", en *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y medio. Libros de cine, 2009, pp. 65-83.

12 Ambos proyectos fueron perfeccionados y realizados para película en los años sesenta. *Utopías de la Bauhaus: obra sobre papel,* Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 5 de mayo-26 de junio 1988 [cat. exp.].

13 "El último cuadro de Malévich, un cuadrado blanco sobre el cuadrado blanco del lienzo, es claramente simbólico de la pantalla, símbolo de transición de la pintura-color a la pintura-luz [...] y aun más, de la luz en movimiento", Moholy-Nagy en IVAM, óp. cit., p. 372.

14 Este acto de proyección de luces, que podría haberse considerado *naif*, se incluyó en el *Absolute Film Show* celebrado en 1925 en Berlín, junto a obras de los cineastas abstractos Eggeling y Ruttmann. Esto demostraría una relación de proximidad entre el artista plástico y los modelos fílmicos.

15 Tanto Theo van Doesburg con su *Café L'Aubette* (1928) como Herbert Bayer idearon proyectos para construir una sala de cine. Ambos suponen la traslación al espacio de los motivos De Stijl, dentro de una exhibición de *sala oscura* convencional.

16 Una partitura para teatro expandido que sintetizaba forma, movimiento, sonido, luz, color y olor.

17 Filmes de corte social a los que aplica la variación de puntos de vista que ya había experimentado con sus fotomontajes realizados en la Bauhaus. Algunos ejemplos son *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* [*Impresiones del puerto antiguo de Marsella*] (1929) y *Lobsters* [*Langosta*] (1935).

18 László Moholy-Nagy, *La nueva visión y reseña de un artista* [trad. Brenda L. Kenny], Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1963.

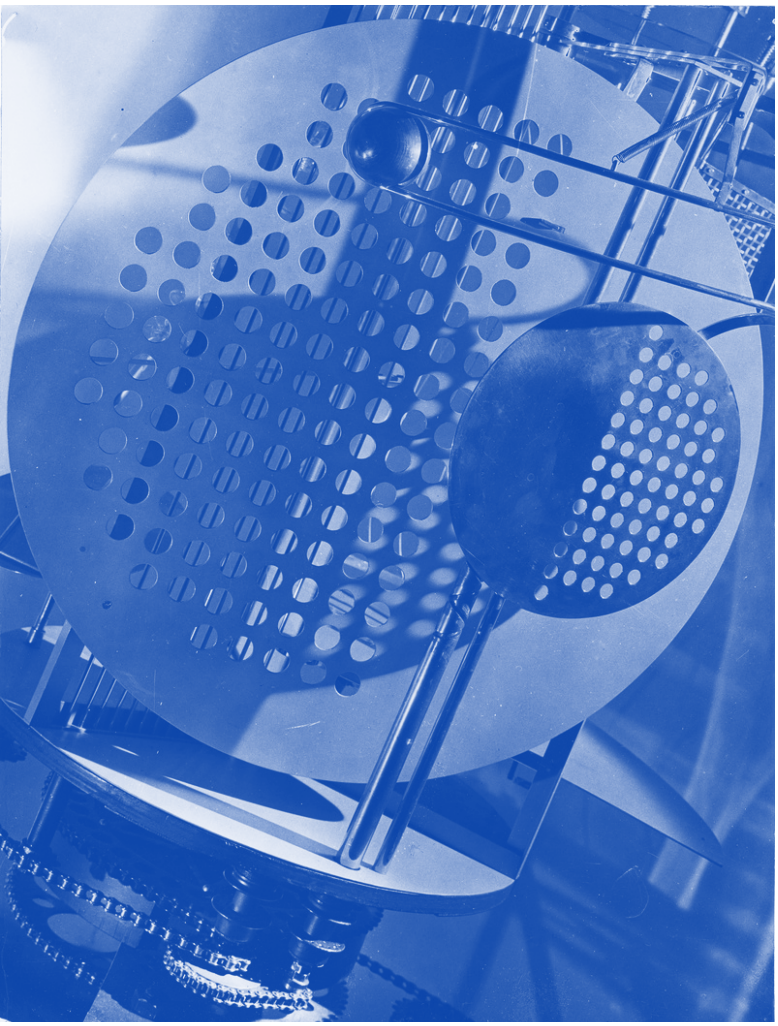
19 El resto de vanguardias cinematográficas tratan la especificidad de la imagen-cine desde lo figurativo. Véase para esta relación en torno al cine abstracto y la Bauhaus: Manuel Palacio, "Cine de vanguardia", en Manuel Palacio y Julio Pérez Peruca (eds.), *Historia General del cine. Vol 5, Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1997.

como las de sus alumnos aquí reseñados, en relación con la vanguardia cinematográfica. Por una parte, las preocupaciones collagísticas y rítmicas analizadas en el primer punto podrían confinar los experimentos del húngaro dentro de la corriente de cine abstracto o cine puro alemán de Richter o Ruttmann[19]. Por otra, todo lo que alude a la exhibición miraría hacia otra etapa de la historiografía fílmica. David Curtis[20] y Esperanza Collado[21] establecen así una relación entre los proyectos del artista y lo que en la década de los sesenta se categorizaría como Cine Expandido[22]. Reconocer el proyecto de Moholy-Nagy como posible precursor de dicha corriente fílmica es un tema de investigación aún no lo suficientemente estudiado.

Derivas en la escena española

Si identificar correlaciones entre el Cine Expandido y las propuestas fílmicas de la Bauhaus ya resulta problemático, más lo es si tratamos de pensarlas en la escena española[23]. Por una parte, en el estudio de la recepción directa y coetánea de Moholy-Nagy, tan solo dos revistas[24] anteriores a 1960 (consultadas en los catálogos digitales de la Biblioteca Nacional y la Filmoteca de Catalunya) se hacen eco de su propuesta fotográfica, que no fílmica. Será a partir de 1988 cuando, en el seno de las exposiciones *Utopías sobre papel* y *Fotogramas*[25] organizadas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se realicen varios ciclos de cine en los que se proyecten los filmes de Moholy-Nagy, así como *Juego Cruzado* de Ludwig Hirschfeld-Mack y los cortometrajes de Kurt Kranz, presentados por él mismo.

Otro aspecto implicaría encontrar propuestas de la cinematografía española que mostrasen un parecido formal a las aquí analizadas, es decir, que desvirtúen y desmaterialicen, expandan y reduzcan, tanto social como simbólicamente, la imagen-institución cine[26]. Destacan sobre todo los vascos José Antonio Sistiaga, quien realiza la primera película pintada enteramente sobre negativo (*Ere erera baleibu icik subua aruaren* [También estarás en silencio como una ballena], 1968-1970); y Javier Aguirre, cuya serie de cortometrajes *Anti-cine* (1970-71) niega el cine al reducirlo a sus propiedades más puras (la luz, el tiempo, el espacio, el ritmo, el parpadeo); ambos en el marco de los *Encuentros de Pamplona* (1972)[27]. Sin embargo, su trabajo marginal, radical e inusual no asume, a priori, referencia alguna relacionada con la Bauhaus[28]. Y es que en el tiempo en el que se desarrolla, la vanguardia española mira hacia un paradigma mucho más complejo y diverso como es el de la neovanguardia estadounidense: el cine estructural de Adams Sitney, el surrealismo de Maya Deren, el cine flicker o de parpadeo de Tony Conrad, así como la constante referencia a Marshall McLuhan o Norman McLaren (estos últimos con clara influencia de Moholy-Nagy). Es posible, después de todo, que los cineastas españoles referenciados no participaran en absoluto de la Bauhaus, porque ha sido a lo largo de las dos últimas décadas cuando se ha valorado y revisitado más su posible y cuestionada aportación, como escuela, al cine[29] ●



Light Space Modulator a.k.a. Light Prop for an Electric Stage, 1931

20 David Curtis (ed.) et al., *Expanded cinema. Art, performance, film*, London, Tate Publishing, 2011.

21 Esperanza Collado, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Trama editorial, 2012.

22 Término acuñado por Stan Vanderbeek y teorizado por Gene Youngblood. El Cine Expandido parte de la deconstrucción del cine y el vínculo con otras artes (performance o instalación) para generar una experiencia que experimente con nuevas relaciones entre público-pantalla, arte-vida.

23 La infraestructura cinematográfica, desde la vanguardia hasta la transición, ha sido prácticamente nula en nuestro país. Las claves del cine experimental tienen más que ver con identificar propuestas o figuras de *casos aislados*. Consultar Eugeni Bonet y Manuel Palacio. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid, UCM, 1983.

24 *Luz: Diario de la república,* año I, n. 12, 20 de enero de 1932, p. 2; y *Luz: Diario de la República,* año III, n. 662, 1934, p. 8.

25 *Fotogramas 1922-1943*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 14 de octubre-2 de diciembre 1997, [cat. exp.].

26 En relación al cine expandido, la primera figura que viene a la mente como su precursor es el granadino José Val del Omar. Pero un pequeño vistazo a su propuesta desvelará en seguida su preocupación por la figuración lumínica en la genealogía del barroco español. Evidentemente nada que ver con la escuela alemana.

27 En los encuentros se reclamaba la intervención de otras artes en el cine para liberarlo de su lenguaje convencional utilizado, según ellos, por quienes intentaban dirigir la cultura.

28 Javier Aguirre, *Anti-cine*, Madrid, Fundamentos, 1972.

29 Véase el reciente *Bauhaus & Film* (ed. Thomas Tode), volumen monográfico de la revista *Maske & Kothurn*, vol. 57, n. 1-2, 2011. No ha sido posible consultarlo en este estudio.

la pedagogía bauhaus. una influencia crítica en el instituto de investigaciones estéticas de jorge oteiza y su resonancia en arteleku, “la fábrica de arte”

uxue ruiz de arcaute acedo

Aunque la Bauhaus fundamentalmente ha sido investigada por sus aportaciones históricas a las disciplinas del diseño o la arquitectura, no podemos olvidar que se trata de una escuela. Uno de los fundamentos de esta radicaría en la renovación pedagógica, inscribiéndose en los procesos reformistas de la Alemania del siglo XX para la reinvención de la formación en arte. Y en consecuencia participó de la tendencia antiacademicista que surgió en el primer tercio de siglo.

Hay que tener en cuenta que ni la escuela, ni su respectiva pedagogía fue ideada por una sola persona. Su fundador, Walter Gropius, afirmó en el borrador del proyecto presupuestario para el Gobierno Provisional de la nueva República que la escuela contaba con la herencia metodológica y conceptual de diferentes experiencias: John Ruskin, precursor de William Morris y el movimiento inglés Arts and Crafts, Henry van de Velde, Peter Behrens y la Deutscher Werkbund, asociación para el desarrollo de la arquitectura y el diseño en Alemania, entre otras.

De esta acumulación de bagaje histórico nacerá la conocida pedagogía Bauhaus. Para ilustrar dicho concepto es importante destacar que en ningún momento fue algo homogéneo o estanco, sino que, tal y como sugieren diferentes investigaciones, sería más apropiado enunciar en plural las diversas concepciones pedagógicas que se dispusieron en la escuela. Una de las aportaciones predominantes en este ámbito emanará del suizo Johannes Itten (1888-1967), profesor que impartió los cursos preliminares o *Vorkurs*[1] en la escuela alemana. Sin embargo, cada maestro utilizó los métodos derivados de sus propias concepciones estéticas, como es el caso de Josef Albers, Otti Berger, Marianne Brandt, Gertrud Grunow, Vassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Lilly Reich, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt y Gunta Stölzl, entre otros.

Cuando la Bauhaus se funda en Weimar, en 1919, la Escuela de Artes y Oficios había cerrado, y la Escuela Superior de Artes Plásticas resistía bajo la dirección temporal de un profesor de la escuela. Estos mismos profesores fueron quienes le propusieron a Gropius que asumiera la dirección. Lo hizo aunando ambas escuelas de la ciudad: esto es, haciendo confluir el arte “libre” de las antiguas academias de arte y los trabajos creativos “aplicados” de las nuevas escuelas de arte y oficios[2].

Esto resulta muy ilustrativo para comprender uno de los principales objetivos de la Bauhaus: la unión de todas las artes y artesanías. La centralidad del aprendizaje se impartía en los talleres. Coincidiendo con las palabras de Gropius: “La escuela está al servicio del taller, y un día deberá integrarse en él”[3]. El segundo gran objetivo de la escuela radicaba en utilizar dicho arte como herramienta de reforma sociocultural y sería desde una metodología colectiva.[4]

Pedagogía en diáspora

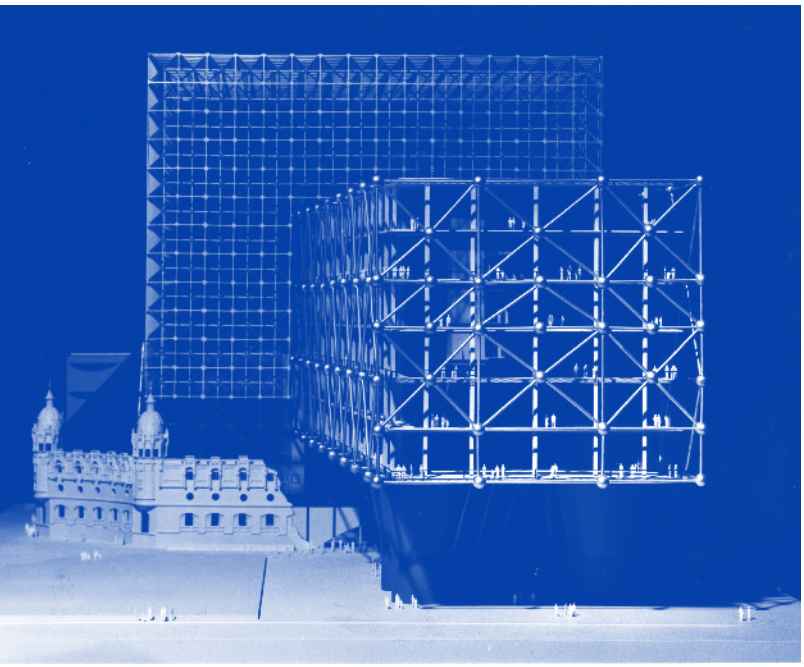
Cuando el nacionalsocialismo cerró la escuela en 1933, la diáspora de los maestros y estudiantes marcó la difusión de sus principios pedagógicos. Es importante tener en cuenta que gozó de una amplia expansión, que se deberá analizar críticamente desde la coyuntura de los países de recepción.

En este caso nos centraremos en la acogida que dichas ideas tuvieron en el País Vasco, donde la Guerra Civil y el posterior régimen dictatorial limitaron el desarrollo cultural del mismo. Cabe mencionar que ciertos postulados de la escuela alemana se pueden ver reflejados en arquitectos como Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen, Juan Daniel Fullaondo, entre otros, y en artistas como Eduardo Txillida, Néstor Basterretxea, Agustín Ibarrola y Jorge Oteiza, por citar a los más destacados. Este último, aunque no sea receptor directo de las influencias de la escuela alemana, recupera de forma crítica ciertas líneas de la pedagogía bauhausiana para aplicarlas a su Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)[5]; nombre que agrupa todos aquellos proyectos pedagógicos en los que Oteiza se volcará tras dejar de esculpir en 1957.

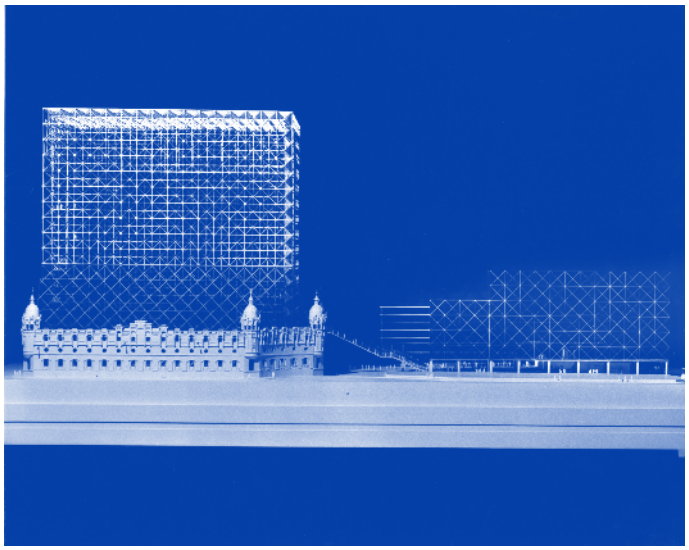
1 Fue uno de los agentes más influyentes de la escuela. Johannes Itten dirigió en 1921 el primer *Vorkurs*. Itten estaba influido por el maestro Franz Cižek, el cual había creado un método pedagógico para estimular la creatividad individual del alumnado. Este curso estaba constituido por constantes ejercicios prácticos que ayudaban a los alumnos a conocer los principios básicos del color y la forma. Para ellos el objetivo radicaba en hacer al estudiante encontrarse consigo mismo, sin imposición de estilos o tendencias, y fomentar así la expresión individual y original. Cfr. Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus,* Madrid, Alianza Forma, 1998.

2 Cada alumno podría escoger qué oficio desempeñar: cantero, estucador, tallista, ceramista, modelista en yeso, fundidor, tornero; ebanista; pintor sobre vidrio, esmaltador, impresor, tejedor, entre muchos otros. Este último, el taller de textiles, sería donde la mayoría de las mujeres trabajarían -con algunas excepciones- dada la invisibilización que en el resto de oficios sufrían por la creencia discriminatoria y esencializante de que “el alma creadora y la visión espacial eran dotes fundamentalmente masculinos”. Cfr. Josenia Hervás y Heras, *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total,* Buenos Aires, Diseño, 2015, p. 65.

3 Josenia Hervás y Heras, *El camino hacia la arquitectura: Las mujeres de la Bauhaus,* Madrid, (Tesis Doctoral UPM), 2014, p. 125.



Maqueta definitiva para la “Solución 78 m. (R)”



Jorge Oteiza Enbil (1908-2003), ya a principios de los años treinta mostraría interés por el devenir de las vanguardias modernas como el constructivismo ruso y el racionalismo experimental de la Bauhaus. Tendencias que pudo conocer durante su estancia en Madrid, así como a través de la revista *Cahiers d'Art* (1926-1960), a la que pudo acceder en el estudio de arquitectura que Aizpúrua y Labayen tenían en Donostia. Los viajes que realizó a París en 1949 y en 1956 también resultarían importantes para ampliar referentes.[6]

Al igual que la Bauhaus fue fundada sobre las ruinas de la Primera Guerra Mundial con la intención de posibilitar la creación de una nueva sociedad, Oteiza, preocupado por el atraso cultural en el País Vasco de la década de los sesenta, propone un lugar donde construir una estructura pedagógica del arte que podría asemejarse a modelos como la Bauhaus o los Vkhutemas moscovitas de la década de 1920. El IIE nace, en palabras de Oteiza, para combatir el “nuevo analfafetismo estético (…) que mutila las imágenes para su rápido consumo y su comercio”[7], alegando que “ya es hora de que nuestros artistas (...) dejen de manosear sus telas y se les obligue a atender la sensibilidad de estos niños en las escuelas, a jugar con ellos, a despertar y cuidar su imaginación”[8]. Este centro tendría capacidad para establecer numerosos talleres donde se realizarían estudios comparados e interdisciplinares. Idea que tiene presente la referencia de la Bauhaus.[9]

Uno de los proyectos para realizar el IIE surgió en 1988 bajo el nombre de “Centro Cultural para la Villa de Bilbao” en el antiguo edificio de la Alhóndiga, aunque nunca llegó a materializarse.

Kultur kontseilariak
arte ondarearen babesleak
euskal kultura morroiaren eta beren museo
partikularraren aldekoak
Kontseilariaz
izandako bilkuratik irtetean
— alhondigarena (Poema bisuala)[10]

Pretendía convertir este centro en el reactivador cultural y económico de la villa en su proceso de desindustrialización. Fueron el artista Jorge Oteiza y los arquitectos Sáenz de Oiza y Fullaondo quienes intentaron llevar a cabo este proyecto que pretendía integrar arte y arquitectura.

El objetivo de Oteiza era la transformación de las personas a través del arte y su pedagogía. Ambos proyectos, Bauhaus y IIE coinciden en la pretensión de la renovación social mediante sus proyectos. Sin embargo, es en este punto donde radica una de las diferencias entre ambas entidades: la Bauhaus pretendía cambiar la sociedad mediante el arte y Oteiza veía el arte como la herramienta para crear personas, independientemente de que fueran estas las que contribuyesen en la creación de una sociedad más humana. Por otro lado, también criticaba que tanto la Bauhaus como los constructivistas se alejaron del servicio al “hombre” para producir obras cuyo único fin era satisfacer al mercado.[11]

4 Ambas ideas, la unificación de todas las artes y la funcionalidad del trabajo artesanal para servir al pueblo, vienen en parte influidas por la referencia de las logias medievales. Idea que Gropius perseguía para su escuela. Las logias medievales o *Bauhütte* fueron comunidades de trabajo constituidas por artistas y artesanos para la construcción de catedrales donde cada artista o artesano hacía su aportación individual con el objetivo de realizar la gran construcción colectiva que aunaría todas las artes. Cfr., Antonia M.ª Perelló, *Las claves de la Bauhaus. Cómo interpretarla*, Barcelona, Planeta, 1990.

5 Cfr. Miren Vadillo y Leire Makazaga (eds.), *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Iruña, (Tesis doctoral, UPN/NUP), 2017.

6 Fernando Golvano Gutierrez, *Teoría Estética, Telos del Arte y Ley Formal en Oteiza. Tentativas Teóricas y Praxis Vanguardista en el Contexto de la Modernidad*, Leioa, (Tesis doctoral UPV/EHU), 2017.

7 Jorge Oteiza citado en Iskandar Rementería Arnaiz, *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación,* Leioa, (Tesis doctoral UPV/EHU), 2012, p. 264.

8 Jorge Oteiza citado en *Ibíd.* p. 264.

9 Miren Vadillo y Leire Makazaga, óp. cit.

10 Jorge Oteiza citado en Gabriel Insausti (ed.), *Jorge Oteiza. Poesía*, Alzuza, Fundación Museo Oteiza Museo Fundazioa, 2006, p. 360.

11 Miren Vadillo y Leire Makazaga (eds.). óp. cit., p. 29.

Debako Arte Eskola

El único proyecto pedagógico que Oteiza llevó a cabo fue Debako Arte Eskola o la Escuela de Arte de Deba (1969), aún activa en la actualidad, encaminada hacia la formación estética de carácter vanguardista. En esta se proponen tres cursos: el primero, muy parecido en cuanto a método y contenido al curso preliminar o *Vorkurs* de la Bauhaus citado anteriormente, donde cada alumno pudiera liberar su creatividad. Oteiza también le otorga un carácter vocacional, pero estará más focalizado en el conocimiento de las tradiciones populares vascas que en los devenires culturales contemporáneos[12].

Con esta propuesta, pretendía dar respuesta tanto al vacío en la oferta formativa del momento, como dar un espacio a todo aquel aprendiz que quisiera realizar ahí su trabajo. Para Oteiza, la experimentación en el taller era fundamental, además del conocimiento de los materiales y las correspondientes técnicas artesanales para llevar a cabo su transformación. Sin embargo, Oteiza critica los conceptos de arte y artesanía que la escuela alemana sostenía. Como asevera Gropius en su Manifiesto Fundacional, "no existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano"[13]. Esta concepción se aleja de la del escultor vasco, para quien el artista no es un mero ejecutor de obras, sino que debe transformar espiritualmente la sociedad. Una concepción trascendente del arte como motor de la humanización que la Bauhaus pasa por alto[14]. De este modo se comprende que Oteiza recupera ciertos aspectos que le van a interesar de la pedagogía bauhausiana, pero los recoge de forma crítica para reelaborarlos adecuándolos a su propio ideario estético.

El crítico de arte Fernando Golvano trata de "reduccionista" la impugnación que Oteiza hace de la trayectoria de la Bauhaus puesto que, "según su criterio, siguió creando un arte para el espacio de la naturaleza, de la vida y de la ciudad pero que no enriquecen la vivencia espiritual, la curación del sentimiento trágico a través de la emoción estética de raíz existencial"[15].

Arteleku "La fábrica de arte"

Como institución artística más actual en el País Vasco tenemos el ejemplo de Arteleku (1986-2014). Un centro creado como punto de encuentro para investigar, reflexionar, experimentar, crear y difundir el arte y la cultura contemporánea. Contaba con una importante programación interdisciplinar, espacios donde llevar a cabo la producción propia, talleres y seminarios dirigidos por técnicos especializados, exposiciones o actuaciones coordinadas por artistas y profesionales invitados[16].

El proyecto de la Alhóndiga no se iba a llevar a cabo en Bilbao y paralelamente en Donostia se estaba abriendo Arteleku (en euskera, "lugar del arte"). Como menciona la crítica de arte Miren Jaio, "aunque Oteiza no tuvo apenas relación con Arteleku, (...) irónicamente, el centro fundado en 1986 en Donostia-San Sebastián encarnaría a lo largo de dos décadas el espíritu de los proyectos pedagógicos, continuadamente frustrados, del escultor"[17]. Esta idea oteiciana de "ciudad vasca" sería la articulación cultural de cuatro capitales solamente refiriéndose a las cuatro de Hego Euskal Herria o sur del País Vasco, bajo un proyecto común. Para ello elaboraría diversos esquemas en los que podemos ver mencionada la institución donostiarra con la misma importancia que el proyecto de la Alhóndiga[18]. En la entrevista realizada a Santiago Eraso, exdirector de Arteleku, este asegura que:

> La Bauhaus, de forma premeditada, nunca estuvo en el horizonte de Arteleku (...), tenía más que ver con crear un lugar donde los artistas pudieran trabajar. Más tarde empezamos a diseñar una línea de investigación y desarrollo sobre el pensamiento estético y la función del arte en la sociedad (…), pero en el ideario fundacional de Arteleku más que la Bauhaus estaban la Escuela de Arte de Deba o la de Aya. De hecho, la idea de "tallerismo" se fue configurando a través de las materias o la artesanía (…) y Arteleku se situaba más en el ideario oteiciano que en el bauhausiano en cuanto al entendimiento de las nociones de arte y artesanía se refiere (…) No obstante, a posteriori, en el imaginario poético de mucha gente sí que podría estar una Bauhaus a la vasca[19].

Asimismo, a la pregunta de "¿Qué más centros de arte nos puedes nombrar que sigan manteniendo la centralidad en el tallerismo y en el trabajo en colectivo?", Santiago Eraso nos menciona BilbaoArte de Bilbao o Hangar de Barcelona, entre otros.

Con todo esto y en busca de los posos del ideal tallerístico de la Bauhaus, se percibe tanto la influencia como la crítica que la escuela y su corriente de pensamiento pudo suscitar en el ideario oteiciano y en instituciones posteriores. Lo que nos llevará a concluir que, aunque se pueda palpar cierto rastro en los modos de *hacer* del entorno, sus postulados son críticamente filtrados por las personalidades e instituciones artísticas que ponen el taller en el centro de sus pedagogías ●

12 *Ibid*., p. 69.

13 Walter Gropius citado en Josenia Hervás y Heras, óp. cit., p. 123

14 Miren Vadillo y Leire Makazaga (eds.), óp. cit., p. 28.

15 Fernando Golvano Gutiérrez, óp. cit., p.158.

16 Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa, *Arteleku / 2005 / Memoria*. Donostia, 2005.

17 Miren Jaio, "Sin esperar a que vengan los bárbaros", en *Concreta*, Vol 4º, Valencia, 20 de noviembre de 2014. Recuperado de: editorialconcreta.org [Última consulta: 23-04-2018]

18 Iskandar Rementeria Arnaiz, óp. cit.

19 Uxue Ruiz de Arcaute Acedo, Entrevista realizada a Santiago Eraso, Madrid, 15 de Marzo de 2018.



un recorrido por la arquitectura moderna de madrid

divergencias en la relectura de la bauhaus: la escuela de ulm y el movimiento internacional por una bauhaus imaginista

ana redondo plaza

> Me rechazó y me contestó que ningún pintor iba a tener nada que hacer en la Nueva Bauhaus. Le respondí que, siendo así, yo establecería una Bauhaus pictórica[1].

De esta manera relata Asger Jorn, antiguo miembro del grupo CoBRA, la respuesta de Max Bill, en 1953, ante su interés en formar parte del profesorado de la Hochschule für Gestaltung (HfG), una escuela fundada en la ruinosa ciudad de Ulm y que reivindicaba la herencia de la Bauhaus.

Nos encontramos en una Alemania destruida material y moralmente como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, en la que surgían diversas iniciativas que pretendían impulsar su recuperación. En este contexto se enmarca la Escuela de Ulm o HfG[2], que nace con una voluntad antifascista marcada por el apoyo económico de Inge Scholl, cuyos padres habían sido ejecutados por el régimen nazi. La Escuela de Ulm tenía por objetivo ofrecer al artista la formación necesaria para integrarlo en la "era de la máquina", impulsando su colaboración con la industria en el desarrollo de productos para la vida cotidiana. El 2 de octubre de 1955 se inaugura oficialmente la HfG, un proyecto nacido del contacto entre Inge Scholl, Otl Aicher y Max Bill, que había sido estudiante en la Bauhaus de Dessau y que se convertiría en el primer director de la nueva escuela. En el evento está presente Walter Gropius, fundador de la Bauhaus en 1919, quien legitima la iniciativa con un elogioso discurso en el que señala: "La Bauhaus ha tomado todo tipo de caminos en diferentes países, pero al entrar en este edificio, siento que sus raíces más auténticas sin duda prosperarán aquí"[3].

La fundación de la "Bauhaus pictórica" fue mucho menos grandiosa: Asger Jorn, enfermo de tuberculosis, desde el hospital de Villars, crea en 1953 el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginaria. Este primer nombre, que refleja la permanencia de algunas de las reivindicaciones de CoBRA acerca de la imaginación como expresión de la libertad y como herramienta de juego, será al poco tiempo sustituido por Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), incidiendo en mayor medida en la importancia de la imagen. Jorn no concebía esta tarea como una reivindicación individual y en cuanto recuperó su salud entró en contacto con diferentes artistas del panorama europeo para proponerles su adhesión, reuniendo a lo largo de los años a algunos compañeros del ya disuelto colectivo CoBRA —Christian Dotremont, Constant Nieuwenhuys, Corneille, Karel Appel, Edouard Jaguer, Pierre Alechinsky—, a miembros del Movimento Arte Nucleare en Milán encabezado por Enrico Baj y Sergio Dangelo, y a los integrantes de la Internacional Letrista. Nada de aliarse con los protagonistas de la Bauhaus como Mies van der Rohe o Josef Albers ni tener entre sus componentes a antiguos profesores de la escuela como Johannes Itten, el Movimiento por una Bauhaus Imaginista reivindicaba el legado del proyecto alemán de forma muy diferente.

El debate abierto en aquellos años acerca de la importancia de la Bauhaus puede ser rastreado en el epistolario y las conferencias de Asger Jorn y Max Bill, quienes encabezaron cada uno de los proyectos. "Bauhaus es el nombre de una inspiración artística", afirmaba Asger Jorn en una carta a Max Bill, 16 de enero de 1954. "Bauhaus no es el nombre de una inspiración artística sino la significación de un movimiento que representa una doctrina bien definida", respondía Max Bill en una carta a Asger Jorn, 23 de enero de 1954. "Si Bauhaus no es el nombre de una inspiración artística, es el nombre de una doctrina sin inspiración, es decir, muerta", aseguraba Asger Jorn en una carta a Max Bill, 12 de febrero de 1954[4].

Mientras que Max Bill entiende la Bauhaus como una doctrina y enfatiza su vertiente racionalista a través de un marcado proyecto pedagógico, Asger Jorn la reivindica como inspiración artística, aceptando su diversidad y mirando a través de la óptica de Vassily Kandinsky y Paul Klee. Ambos artistas formaban parte



Otl Aicher con sus alumnos en la Hochschule für Gestaltung de Ulm



Laboratorio de la Bauhaus Imaginista, Alba, 1956. Giors Melanotte, Asger Jorn, Piero Simondo

del profesorado de la Bauhaus de Weimar, que estaba compuesto en su mayoría por pintores, una de las razones por la cual Asger Jorn no comprendía la expulsión de la pintura en la Escuela de Ulm. En el folleto informativo titulado *Che cosa è il MIBI?*[5],publicado en 1956, se reconoce la importancia histórica de la Bauhaus como proyecto a través del cual se "tendió un puente sobre el abismo que separaba a los artistas de la industria" y que consiguió eliminar la jerarquía entre artes libres y aplicadas. También se indican las razones por las que el MIBI no consideraba la Hochschule für Gestaltung de Ulm como una nueva Bauhaus señalando que "el efecto de su doctrina se debilita día a día más para ser remplazado por un eclecticismo inmóvil y empírico".

El enfrentamiento intelectual entre Max Bill y Asger Jorn cristalizó públicamente en el Primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design, celebrado con motivo de la X Trienal de Milán en octubre de 1954. La intervención de Max Bill, en la que hablaba acerca del artista como responsable del problema de la producción en serie y del diseño de objetos útiles de una "perfecta belleza", fue mordazmente rebatida por el fundador del MIBI, quien se alzó como defensor de los "artistas libres"[6]. Reconocía que las doctrinas de Le Corbusier y de la "vieja Bauhaus" habían sido revolucionarias en su época y aceptaba el hecho de que el funcionalismo había sido un fenómeno nuevo en el período de entreguerras y por lo tanto "sorprendente" y "estético". Sin embargo, rechazaba la repetición de estos preceptos como coordenadas para la creación de los años cincuenta aduciendo que su estandarización había conducido a los funcionalistas a "crear un mundo cada vez más reglado, ordenado, racionalizado y estabilizado", es decir, un mundo "aburrido"[7]. De esta forma, acusaba a Max Bill de haber petrificado el legado de la Bauhaus y de emplear este nombre como reclamo y apoyo para sus nuevas doctrinas, sin ser fiel a las ideas de experimentación del proyecto alemán.

Jorn encontraba un claro ejemplo de estandarización arquitectónica en los propios edificios de la Escuela de Ulm proyectados por Max Bill, que se regían por los principios estéticos de la novedosa sede de la Bauhaus de Dessau, diseñada por Gropius entre 1925 y 1926. Esta reiteración del proyecto racionalista carecía de sentido para los miembros del MIBI, quienes consideraban que el arte tenía que avanzar en una dirección diferente. En las fotografías de la sede de Ulm, se aprecia la geometría de las salas y sus proporciones ideales, que parecen construidas a partir de planos de luz y sombra, una arquitectura de la sobriedad, de la pureza, de la higiene. En el primer cuaderno informativo del MIBI se incluye el texto de Asger Jorn titulado "Immagine e forma" (1954), donde señalaba el rechazo hacia esta arquitectura, aduciendo que los funcionalistas habían construido una estética basada en la proyección de la función práctica hacia el exterior, ignorando el aspecto psicológico. De esta forma, la arquitectura, concebida únicamente como estructura práctica y funcional, había expulsado a la pintura y a la escultura ya que se consideraban simples decoraciones, manchas en las superficies perfectamente lisas e impolutas.

La sobriedad de la que hablábamos se percibe en las imágenes de los apartamentos de los estudiantes, equipados con una cama y un sencillo mobiliario, acordes a esa idea de austeridad monástica que se consideraba adecuada en el centro. Desde el punto de vista de los integrantes del MIBI, esas habitaciones estaban diseñadas a modo de celdas monásticas, según los preceptos de Le Corbusier, quien concebía la "casa como máquina de habitar". Esta expresión aparece en repetidas ocasiones en los textos de la Bauhaus Imaginista como fórmula del funcionalismo y por lo tanto como objeto de sus ataques teóricos. Entre estos escritos destaca especialmente la intervención de Ettore Sottsass en el Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi celebrado en 1956[8], en la que señala que el ser humano no es un mineral, ni un trozo de leña, sino que es un ser complejo y extraño por lo que no se le puede obligar a vivir en un lugar que oprima sus deseos e impida el desarrollo de sus infinitas posibilidades de expresión. Debe ser un espacio en el que el individuo pueda desarrollar todo su potencial, es decir, que lo involucre y lo estimule sensorial e intelectualmente.

Esto es precisamente lo que no se encontraba en las instalaciones de la Escuela de Ulm, donde se formaba a los "verdaderos artistas"[9], a quienes no se les pedía una expresión personal sino una cierta objetividad fundamentada en el razonamiento. En este sentido, el proyecto arquitectónico de Max Bill se adaptaba perfectamente a este propósito, creando un ambiente ordenado y geométrico. Si nos fijamos en las

1 Recogido en Guy Atkins, *Asger Jorn. The crucial years (1954-1964)*, Nueva York, Wittenborn, 1977, p. 29. cit. en Alberto Aparicio, "Construir una pequeña situación sin futuro. La Internacional Situacionista. De la liquidación del arte a la crítica revolucionaria de la vida cotidiana". Director: Simón Marchán Fiz, Tesis Doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid, 1998, vol. I, p. 87.

2 Véase *L'École d'Ulm: textes et manifestes*, París, Centre Georges Pompidou, 1988.

3 Traducción de la autora. Otl Aicher, "Bauhaus et Ulm", en Philipp Oswalt (ed.), *Bauhaus conflicts, 1919-2009: controversies and counterparts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 174. Todas las traducciones son mías.

4 Asger Jorn, "Image et forme. Contre l'empirisme éclectique", en Asger Jorn, *Pour la forme: ébauche d'une méthodologie des arts*, París, Allia, 2001, pp. 20-21.

5 Una de las copias se expone, junto a otros documentos, en la sala 419 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Texto recogido en *Eristica*, vol. 2, julio 1956 y en Mirella Bandini, *L'estetico, il politico: da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957*, Ancona [etc.], Costa & Nolan, [1999], pp. 244-248.

6 Max Bill, "Industrial Design nella società" y Asger Jorn, "Contre le fonctionnalisme", en Mirella Bandini, óp. cit., pp. 228-239.

7 Ibid., p. 236.

imágenes de la HfG[10], nos llama la atención la disciplina que se respira en las aulas: los alumnos aparecen sentados en sus sillas, concentrados en su papel, mientras que el profesor indica correcciones o sugerencias. Incluso en las fotografías más informales que muestran a los estudiantes en la cafetería o charlando en las terrazas, no suele ser habitual que aparezcan mirando a la cámara, riéndose o posando, sino que se mantienen ajenos. Nada comparable con las fotografías de la Bauhaus en las que los estudiantes aparecen disfrazados, bromeando o colocando la mano cerca del objetivo en una suerte de juego con la imagen.

Ulm tenía un proyecto pedagógico bien definido que abarcaba cuatro años en los que el estudiante se especializaba en el trabajo de uno de los talleres: arquitectura, urbanismo, diseño industrial o comunicación visual. Los integrantes del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista no creían en la pedagogía sino en la experimentación. De hecho, consideraban que uno de los errores de la Bauhaus había sido tratar de resolver la inserción del artista en la industria mediante un método educativo. El 29 de septiembre de 1955 Asger Jorn, junto a Pinot Gallizio y Piero Simondo, fundó el Laboratorio Experimental en una pequeña ciudad de Italia: Alba[11]. Libertad y experimentación, las dos coordenadas que dirigirían a Alba a ser un auténtico centro de actividad artística. Desde el MIBI se pensaba el arte como un estado de continua metamorfosis a través del cual se ejercía la propia libertad, como un estado de actividad incesante desarrollada en un ambiente de intercambio colectivo. Estas ideas se concretan en la frase de Asger Jorn: "El artista no busca, el artista no encuentra, el artista crea"[12], y tienen un equivalente visual en las imágenes del Laboratorio de Alba, en las que aparecen los integrantes del movimiento trabajando en grupo, pintando de pie o en el suelo, charlando o en actitud lúdica. En el número 2 de la revista *Eristica*[13], publicado en julio de 1956, se reproducen algunas fotografías de las piezas que se expusieron en los Incontri Internazionali della Ceramica en Albissola Marina en el verano de 1955. La cerámica interesaba a algunos miembros del MIBI ya que era un material de cierta rugosidad, que permitía la creación de formas irregulares y cuya cocción añadía el factor azar al proceso. También la pintura como creación gestual y espontánea estuvo muy presente en los trabajos y las exposiciones del grupo. Dentro de esta producción tan diversa se incluye el proyecto arquitectónico que Constant diseñó para los gitanos de Alba, que sería el origen de *Nueva Babilonia*.

Desde el MIBI, se reclamaba una y otra vez la importancia de lo inútil, mientras que en la Escuela de Ulm los artistas debían estar ocupados en problemas prácticos. En vez de vincular la estética con la belleza, la utilidad y la función del objeto, se ensalzaba su poder para sorprender y captar la atención del que lo miraba, así como para despertar su curiosidad. Frente a la intención que promulgaba el funcionalismo de sustentar la belleza en conceptos como el bien, la moralidad o la salud, se asimilaba la contraposición bueno-malo, bello-bruto, racional-irracional, como catalizadora de la creación. El arte era la expresión del deseo humano –una idea heredada de CoBRA, así como el aspecto lúdico y experimental– por lo tanto, contenía todas las contradicciones de este. Asger Jorn, de hecho, recalcaba en *Pour la forme* su propósito de "descubrir una nueva jungla caótica a través de las experimentaciones desprovistas de utilidad y de sentido"[14].

Alba se había convertido en un efervescente foco de creación en el que se respiraba una verdadera libertad, pero ¿acaso no estaba amenazado con convertirse en un oasis aislado? ¿Hasta qué punto aquella libertad podría calar en el panorama artístico europeo, conduciendo a una revolución social, teniendo en cuenta el contexto socio-político? Estos eran los deseos y preocupaciones que expresaba Jorn en 1954[15] y que formarían el núcleo teórico de la Internacional Situacionista, nacida tras la disolución del MIBI en 1956.

Después de la Segunda Guerra Mundial, alrededor del nombre la Bauhaus se crea un enriquecedor debate acerca del papel del artista en la "era de la máquina", un debate que hace germinar diferentes propuestas y que incentiva el pensamiento y la creación. La escuela alemana de Walter Gropius había sido un proyecto tan poliédrico que podía ser observado desde diferentes perspectivas, desde las cuales pensar y crear una nueva sociedad. En este sentido, el MIBI, fundado por Asger Jorn en contrapartida a la Escuela de Ulm, juega un importante papel, funcionando como catalizador de las ideas acerca de la libertad creativa y de experimentación y creando un ambiente propicio para la creación de la Internacional Situacionista. Desde el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista se veía el funcionalismo como un generador de esqueletos blancos, de formas petrificadas y estériles que no tenían la suficiente fuerza creativa. La revolución social llegaría a través de un arte no estandarizado ni oprimido por unas normas racionales sino que surgiría en un ambiente de ferviente experimentación, en el que los artistas se implicasen profundamente en el tejido social ●

8 Mirella Bandini, óp. cit., pp. 254-259. En el discurso de apertura de este congreso, pronunciado por Pinot Gallizio, se hace una clara alusión a la continuación del proyecto Bauhaus por parte del MIBI. Dicha intervención se cierra con las siguientes palabras: "Señor alcalde, a usted que fue antifascista y que hoy dirige esta ciudad, medalla de oro de la Resistencia - el saludo de estos artistas continuadores de la gran idea de la Bauhaus de Weimar y de Dessau que Hitler destruyó ciegamente - Pero las ideas no son asesinadas - mueren por sí solas cuando cuando ya no sirven - hoy la Bauhaus está más viva que nunca y está a punto de germinar en una ciudad que desde hace siglos conoce cuáles son los sacrificios para conquistar la libertad" , en Discorso di apertura del I Congresso Mondiale Artisti Liberi, fotografía del diario de P. Gallizio (impresión moderna), en Fondo "Archivio Gallizio" [1956-1959], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

9 Denominación que había utilizado Max Bill en su intervención "Industrial design nella società", en el Primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design (1954) y a la que respondió irónicamente Asger Jorn hablando en nombre de los "falsos artistas".

10 Véase Margit Weinberg-Staber, *Max Bill: La Scuola di Ulm*, [S.l.], [s.n.], [19--] (extracto de la revista *Casabella* n. 259).

11 *Mirella Bandini, Pinot Gallizio E Il Laboratorio Sperimentale D'Alba Del Movimento Internazionale Per Una Bauhaus Immaginista (1855-1957) E Dell'Internazionale Situazionista (1957-60), Turín, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1974, [cat. exp.].*

12 Asger Jorn, "Discours d'ouverture au 1er Congrès Mondial des Artistes Libres", en Mirella Bandini, óp. cit., p. 249.

13 *Eristica*, óp. cit.

14 Gil J Wolman, "Relazione al I Congresso Mondiale degli Artisti Liberi", en Mirella Bandini, óp. cit., p. 253.

15 "¿Podemos guardar artificialmente –o de una manera artística- nuestra juventud, nuestra inteligencia y nuestras ganas inclinadas hacia lo desconocido? ¿Podemos guardar la libertad y el deseo experimental en las nuevas condiciones históricas?", en Mirella Bandini, óp. cit., p. 237.

utopia, transformació, somnis: modernidad y contracultura en el VII congreso internacional de diseño industrial icsid (Ibiza, 1971)

inés molina agudo

"Utopía, transformación, sueños". Daniel Giralt-Miracle se refería de esta manera, con un puñado de palabras yuxtapuestas, epigramáticas, a la Asociación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes y del Diseño (ADI-FAD), en una publicación que quería conmemorar sus 25 años de existencia. "Ibiza 1971", concluía[1]. Entre los días 14, 15 y 16 de octubre de 1971, tuvo lugar el VII Congreso Internacional de Diseño Industrial ICSID, organizado por la ADI-FAD en la isla de Ibiza[2]. En este breve ensayo se pretende abocetar la experiencia del congreso, iluminada por una hipótesis: la ambivalencia del proyecto utópico-emancipatorio propuesto por la primera Bauhaus (1919-1933) a partir de su asimilación histórica posterior, cristalizando como un icono de la alta modernidad —filiación que encontramos en la Escuela de Ulm, bendecida por el propio Walter Gropius— y, al mismo tiempo, como fuente de actitudes y prácticas rupturistas para la contracultura sesentayochista.

El Congreso, el Mediterráneo, el Diseño

En primer lugar, cabe detenerse en la escena del diseño catalán. Tal y como señala Valentín Roma[3], la experimentación en el campo del diseño y la arquitectura durante las décadas de los sesenta y setenta, históricamente determinante para el arte conceptual catalán, no ha encontrado acogida en los relatos historiográficos sobre los conceptualismos[4]. El Congreso, celebrado un año antes de que tuvieran lugar los aplaudidos Encuentros de Pamplona, fue un importante catalizador para las prácticas experimentales que entonces se desarrollaban en Catalunya. Por su parte, la ADI-FAD, en tanto escuela de diseño, se imbricaba en una estela de experiencias iniciada en 1957 con la fundación del Instituto de Diseño de Barcelona, —a la que posteriormente se sumarán la Escuela Elisava (1961), la Escuela Eina (1966) o la Escuela Massana, refundada en la misma década, añadiendo el diseño industrial a su currículo— íntimamente vinculadas a una relectura de las propuestas pedagógicas de la Bauhaus, comprendida esta como el emblema de una modernidad que buscaba restituirse en suelo catalán[5].



Debates del congreso, 1971

En un artículo sobre el Congreso, el propio Giralt-Miracle, responsable de comunicación, explicaba que se había elegido "un marco que no fuera capaz de atomizar y disgregar el trabajo de los participantes. Por primera vez se escogía un lugar de resonancias idílicas en vez de una urbe de avanzada tecnología"[6]. En su texto, insistía en la "escala humana" de la isla, que invitaba a rediseñar el propio concepto de congreso, eliminando lo rígido y lo accesorio y facilitando el encuentro entre los participantes. Esta voluntad puede rastrearse en los propios folletos publicitarios del evento, donde se recogía un insistente eslogan:

> En las manos de todos está la desestructuración del congreso para conseguir un "get together" permanente que le permita establecer "contactos"[7].

1 Daniel Giralt Miracle, "25 años de ADI-FAD", en ADI-FAD, *25 anys de disseny*, Barcelona, Asociación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas, 1985, pp. 34-36.

2 Entre los miembros del equipo organizativo se encontraban André Ricard, Joan Antoni Blanc, Enric Tous, Ferran Freixa, Daniel Giralt-Miracle, Francesc Pernas y el Grupo Abierto de Diseño Urquinaona.

3 Valentín Roma, "¿Arte, diseño y arquitectura conceptuales?", en *Temes de Disseny*, 27, 2011, pp. 12-23.

4 Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid, Editorial Alberto Corazón, 1972; Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s): poéticos–políticos–periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Tres Cantos, Akal, 2007. El propio Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona se ha implicado activamente en esta tarea, incorporando en su programa una línea de investigación específica sobre la arquitectura y el diseño en Catalunya. En 2012, el museo acogió una exposición monográfica sobre el Congreso ICSID de 1971, comisariada por Teresa Grandas y Giralt-Miracle, titulada "La utopía es posible".

5 Un análisis detallado de los programas pedagógicos de estas escuelas fue recogido coetáneamente por Jordi Mañá en la emblemática publicación *Hogares Modernos* (1975), vinculándolos con los principios regidores de la Escuela de Ulm y la Bauhaus de Dessau.

6 Daniel Giralt Miracle, "ICSID Ibiza, 1971", en ADI-FAD (Coord.), *Dossier del ICSID, 1971, Ibiza: Congreso Internacional de Diseño Industrial,* Barcelona, ADI-FAD, 1971.

7 ADI-FAD, "Folleto propagandístico para el Congreso ICSID de Ibiza, 1971", en ADI-FAD (Coord.), *Dossier del ICSID, 1971, Ibiza: Congreso Internacional de Diseño Industrial*. Barcelona, ADI-FAD, 1971.



Instant City, Ibiza, 1971

La ADI-FAD se propuso desde el primer momento como facilitadora de un espacio, de unas reglas de juego, con el fin de generar un encuentro abierto y flexible cuya matriz principal fueran unos pequeños grupos de discusión, organizados a partir de los resultados obtenidos en una encuesta previa. De esta forma, el congreso se convierte desde el primer momento en una experiencia de socialización políticamente productiva, evidenciando el fuerte potencial utópico del diseño en tanto que práctica situada en el intersticio entre la vida cotidiana y la alta cultura, con capacidad para incidir en el entorno diario.

Vivir juntos, encontrarnos: pedagogías de la Bauhaus, celebraciones del 68

Semanas antes de que se celebrara el congreso, en algunos buzones apareció una entusiasmada carta[8]:

> El Congreso Internacional del ICSID 1971 se celebrará el próximo octubre en Ibiza. Nosotros, un grupo de jóvenes de Barcelona, queremos reunir a las comunas y gente que viven en Ibiza e invitar a la juventud de la contracultura de todo el mundo, para participar en un llamamiento a los diseñadores reunidos [...]. Se tratará de construir con su ayuda la ciudad instantánea que necesitaremos para reunirnos durante una semana[9].

Esta venía firmada por una enigmática entidad, "el Comité ad hoc para la Ciudad Instantánea", que decía conformarse por un grupo de estudiantes de diseño[10]. Mientras el *establishment* se alojaba en los complejos hoteleros enclavados en la cala, los jóvenes asistentes levantaron su propia ciudad: la llamaron Instant City. Esta se concretó en una suerte de arquitectura hinchable de formas orgánicas y colores brillantes que exploraba las posibilidades constructivas del plástico industrial, generando una atmósfera festiva y carnavalesca en la bahía durante varias semanas. La Instant City tomaba como referencia otras experiencias contraculturales llegadas desde el otro lado del océano, como es el caso de la célebre Drop City (1965-1972) —considerada la primera comuna *hippie* de Estados Unidos— o el Cushicle creado por Archigram (1966), y encuentros multitudinarios como el festival de la isla Wight (1968) o el histórico Woodstock (1969). José Miguel de Prada Poole, el arquitecto que proyecta la ciudad instantánea, afirma que esta imaginativa solución apareció en su mente al trazar una analogía entre la materia onírica, inasible y efímera, y el propio aire que daría volumen a las estructuras. A partir de figuras geométricas sencillas, cilindros y esferas ensamblados, se generaban espacios de manera espontánea y colectiva que seguían la pauta de la necesidad, dando lugar a una estructura modular iluminada por una concepción orgánica y cambiante de la arquitectura.

La experiencia utópica, festiva y comunitaria de la Instant City imprime asimismo reminiscencias de las icónicas fiestas celebradas en la Bauhaus, iniciadas en Weimar y continuadas en Dessau, grandes eventos temáticos donde se confeccionaban vestidos y máscaras a cargo del taller de teatro[11]. Acompañando y estimulando el ritmo vital de la ciudad, algunos artistas desarrollaron intervenciones concretas en el marco del congreso. Antoni Miralda, Dorothée Selz y Jaume Xifra inauguraron el campamento con Ritual Multicolor, una suerte de cena popular en la que los asistentes debían vestirse con máscaras y atuendos monocromáticos e incluso la propia comida adoptaba distintos

8 En este caso se trata de la carta recibida por Simón Marchán Fiz, la cual se conserva en el Archivo Marchán/Quevedo, en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofia, pero el escrito se difunde internacionalmente, http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-marchan-quevedo.

9 Comité ad hoc para la Ciudad Instantánea, "Manifiesto de la Ciudad Instantánea, en AD-FAD (Coord.), *Dossier del ICSID, 1971, Ibiza: Congreso Internacional de Diseño Industrial*. Barcelona, ADI-FAD, 1971.

10 Entre los miembros del comité se encontraban Carles Ferrater y Fernando Bendito, entonces estudiantes de arquitectura e integrantes del Grupo Abierto de Diseño Urquinaona. Estos entablan un diálogo productivo con la ADI-FAD, solicitándoles el permiso para responsabilizarse del alojamiento de los estudiantes. Ferrater y Bendito redactaron junto a Luis Racionero el *Manifiesto de la Instant City*. En el siguiente enlace se puede consultar un relato sobre la experiencia del comité, firmado por el propio Ferrater: Carles Ferrater, "La contra de la Instant", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 262, http://quaderns.coac.net/es/2011/09/262-arxiu-ferrater/ [Última consulta: 30-3-2018].

11 Frank Whitford, *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991, p.54-57. La dimensión festiva de la Bauhaus fue asimismo explorada en profundidad en la exposición comisariada por Mercedes Valdivieso, "La Bauhaus de festa 1919-1933", acogida en el Caixaforum de Barcelona en 2005.

12 Alexandre Cirici, "L'inflabe d'Eivissa", en Josep Ponsati (Ed.), *L'inflable d'Eivissa*, Barcelona, Monsanto Ibérica y Aiscondel, pp.4-20.

tonos —rojo, amarillo, azul—, un formato festivo que ofrece innegables afinidades con la triada juego-fiesta-trabajo recogida en el programa de la escuela alemana.

En la bahía, Josep Ponsatí desplegó su famoso hinchable, una escultura etérea compuesta por módulos blancos de material plástico inflados de helio. A propósito del hinchable, Alexandre Cirici, profesor de la Escuela Eina, escribía un texto donde celebraba la dimensión lúdica del artefacto, que buscaba enfrentar el concepto burgués de seriedad, así como la lamentable disociación del placer y la necesidad, haciendo gala de una retórica declaradamente sesentayochista. Al mismo tiempo, Cirici abocetaba una crítica explícita al proyecto moderno:

> Todo el movimiento llamado moderno se hizo destruyendo las formas anteriores en nombre de un rigor vinculado al geometrismo rígido. [...] Aquí vemos, en cambio, el triunfo de unas formas orgánicas, que tienen la vigencia de unas formas animales[12].

Utopías híbridas

La relación entre la industria y la sociedad estaba cambiando, la tecnocracia denunciada entonces por Theodore Roszak comenzaba a resquebrajarse[13]. Desde el terreno del diseño, en el Congreso del ICSID se recogieron los nuevos prismas de lectura cristalizados tras el 68, enfrentándolos a las categorías establecidas. Se lanzaban interrogantes que eran absorbidos por distintas tendencias, generaciones: ¿cuál era la función del diseño?, ¿cómo debía posicionarse frente a la industria? Diez años atrás, las diferentes posiciones habían quedado testimoniadas con la escisión de la escuela Elisava, defensora de una visión más cercana al funcionalismo, y la fundación de Eina, que buscaba desarrollar una concepción más humanística, más cercana a la práctica artística[14].

El legado de la Bauhaus se escindía en dos, los distintos caminos comenzaban a ser cartografiados y frente a un legado delimitado, ortodoxo y racionalista, abrazado a un fordismo que se agotaba, se abría otra posibilidad, intuitiva, celebrativa y relacional[15]. Frente a una modernidad que encumbraba la racionalidad, lo universal-atemporal y la estabilidad, la contracultura oponía la emotividad, lo situado-efímero, la metáfora del viaje. Y frente a la belleza de la máquina industrial, ofrecía la sensualidad del cuerpo. Sin embargo, en el Congreso de Diseño de 1971 no se puede sino descubrir la hibridación de ambos horizontes emancipatorios[16].

Es en estos gestos distantes y ajenos de ruptura, de disidencia y oposición, gestos en los que se ensayan las formas explícitas de lo contemporáneo, donde descubrimos fascinantes afinidades y alianzas cruzando la historia. Y donde podemos apenas intuir la utopía como un horizonte común y recurrente que activa, tensa y moviliza los relatos del presente ●

13 La primera traducción al español del emblemático libro de Roszak se publica en el año 1970: Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós, 1970.

14 La afinidad entre la escuela Eina y la esfera contracultural se hace evidente examinando las actividades de sus propios estudiantes. América Sánchez, quien también diseña la identidad visual del congreso ICSID, es asimismo el maquetista de la revista *Ajoblanco*, icono de la cultura libertaria en la España de los años setenta.

15 Esta reflexión es recogida por Jörn Etzold en un texto dedicado al debate protagonizado por Max Bill —que encabeza la Escuela de Ulm— y Asger Jorn —vinculado al Situacionismo, impulsor del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista— (2009, pp. 152-173).

16 Es interesante rastrear las reflexiones acerca de esta ambivalencia del proyecto moderno. Para referirse al encuentro azaroso entre dos propuestas de sociedad aparentemente enfrentadas, a la reconciliación momentánea entre la alta modernidad y la oposición mayista, Andrew Blauvelt acuñará el concepto de "modernidad hippie" con ocasión de la exposición homónima que tuvo lugar en el Walker Art Center en 2016, donde el comisario profundizaba en este concepto a través de un amplio trabajo de documentación de obras y proyectos contraculturales, entre los que se encontraba la propia Instant City de Ibiza.



Ritual Multicolor, A. Miralda D. Selz y J. Xifra, 1971

cybersyn y unctad III: utopías de la *gesamtkunstwerk* latinoamericana

macarena cádiz, laura hatry

> Arte y pueblo deben constituir una unidad. El arte debe dejar de ser 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, 1919[1]

Cuando se habla de las influencias de la Bauhaus, podemos encontrar abundantes estudios que enfocan estos influjos en el ámbito europeo y estadounidense, pero se reducen con respecto a otros lugares del mundo, donde también tuvo influencia, como es el caso de Latinoamérica —una prevalencia que, por supuesto, se explica con facilidad si tenemos en cuenta el exilio mayoritario de los miembros de la Escuela hacia EEUU—. En estas páginas proponemos trazar un recorrido alígero sobre la llegada de la Bauhaus a Chile, y enfocaremos en particular dos espacios herederos tardíos que se construyeron durante el gobierno de Salvador Allende en Santiago: la sala de operaciones OPSROOM del sistema cibernético para la gestión de datos CyberSyn (o con su nombre en español, Synco), diseñada por Gui Bonsiepe; y la sede que encargó el presidente socialista para albergar la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III), cuyo lugar ocupa hoy el Centro Cultural Gabriela Mistral. Ambos se constituyen como hitos de modernidad en un contexto único, en el que la renovación de las ideas permeó ámbitos tan diversos como la pedagogía, la tecnología, el diseño y la arquitectura.

El impulso más potente llegó con Tibor Weiner, arquitecto húngaro, discípulo de la Bauhaus y ex asistente de Hannes Meyer, que se exilió en 1939 a Chile, donde permaneció hasta 1948 y ejerció como profesor en la Universidad Católica de Santiago desde 1946. Ese año, los estudiantes de arquitectura habían propuesto una reforma radical del currículo que, después de dos intentos fallidos, finalmente prosperó con la experiencia de primera mano de Weiner[2]. El nuevo plan de estudios, implementado en 1946, se basó libremente en el de Meyer: "tenía tres ejes principales: el ser Humano, la Naturaleza y la Materia […], los cuales se dividían en dos años del ciclo de análisis y tres años del ciclo de síntesis"[3]. Este nuevo currículo innovó en el contexto de América del Sur al institucionalizar el análisis sistemático y trajo consigo un "technological impulse, an aesthetic shift, and social awareness within architectural education"[4], en la búsqueda de soluciones arquitectónicas que incorporasen una conciencia sociopolítica. No fue la única influencia que recibiría la docencia en la Universidad Católica de Chile: en 1949, Sergio Larraín, fuertemente condicionado por Walter Gropius, "incorpora un curso de composición arquitectónica de Alberto Cruz [que] tenía cercanía con el *Vorkurs* creado por Josef Albers en la Bauhaus de 1926"[5] y cuatro años más tarde, su socio, el arquitecto Emilio Duhart[6], organizó un viaje que llevó a Josef Albers a Chile.

La escuela de la Bauhaus —cerrada en 1933 por el auge del nazismo— encuentra su segunda promoción en la Hochschule für Gestaltung [Escuela Superior de Diseño], fundada en Ulm en 1951 por Max Bill, arquitecto, escultor y ex alumno de la Bauhaus. El mismo Bill colaboró en un Centro Comunitario en Valparaíso que dirigieron Cornelia Koch y Eduardo Vargas, ex alumnos de Ulm, "quienes indirectamente aproximaron en la realidad local la idea de trabajo en equipo experimentada originalmente por Hannes Meyer y Walter Gropius"[7]. En los años sesenta, la HfG se convirtió en "referente en el campo del diseño a nivel mundial y, luego de su disolución en 1968, irradiaría, gracias a la migración de sus docentes, su modelo de trabajo a diversos países y especialmente a Latinoamérica"[8], con una fuerte presencia del diseño industrial que tenía como objetivo fortalecer las industrias nacionales.

1 Bruno Taut, "Architektur-Programm | Arbeitsrat für Kunst, 1919", en Carolina B. García y Antonio Pizza, *Historia del arte y de la arquitectura moderna*, Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya, 2015, p. 272.

2 Ver Daniel Talesnik, "Tibor Weiner. Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago, Chile 1943-1963", *Radical Pedagogies*, 2013, radical-pedagogies.com [Última consulta: 1-4-2018].

3 David Maulen, "Tradiciones, traducciones y transferencias: intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile", en *Revista de Arquitectura*, vol. 19, n. 28, 2015, p. 35.

4 'impulso tecnológico, un cambio estético y una conciencia social como parte de la educación arquitectónica'. Daniel Talesnik, óp. cit. Todas las traducciones son nuestras.

5 David Maulen, "Tradiciones, traducciones y transferencias: intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile", óp. cit., p. 36.

6 Duhart recibió formación bajo se formó con Walter Gropius en Harvard en 1942 y diseñó, por ejemplo, la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) y el Aeropuerto Internacional de Santiago de Chile.

7 David Maulen, "Tradiciones, traducciones y transferencias: intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile", óp. cit., p. 37.

8 Pedro Álvarez y Gonzalo Morales, "Los inicios de la enseñanza profesional del diseño en Chile", en *Revista Diseña*, n. 9, 2015, p. 62, revistadisena.com/los-inicios-en-senanza-profesional-diseno-chile [Última consulta: 1-4-2018].



Opsroom de la sala de gestión cibernética del proyecto CYBERSYN, 1972/1973. Fotografía de Gui Bonsiepe

Gui Bonsiepe, mano derecha de Tomás Maldonado —director de la HfG Ulm de 1954-1966— y experto en diseño industrial, sería uno de estos profesores que se traslada a Chile. Contratado por la Oficina Internacional del Trabajo durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, se consolida como asesor del Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) "para introducir el diseño en las pequeñas y medianas industrias"[9].

Ya durante el gobierno de Allende, Fernando Flores —presidente de la CORFO, Ministro de Hacienda y Economía, y Secretario General de Gobierno—, a quien Bonsiepe había conocido previamente, nomina a este director del Grupo de Diseño Industrial del Instituto de Investigaciones Tecnológicas (INTEC) de la CORFO con el objetivo de integrar al INTEC el diseño industrial, puesto que uno de los "objetivos centrales de la CORFO durante el gobierno de Allende fue la producción industrial de bienes para el consumo masivo"[10], como por ejemplo coches y televisores económicos, bicicletas o aparatos electrónicos. Por el masivo traspaso de empresas al estado, creció la necesidad de crear técnicas innovadoras para la gestión y dirección industrial. Para ello, bajo el tutelaje del británico Stafford Beer, un equipo interdisciplinar desarrolló la red cibernética prototípica CyberSyn, con la cual se consiguió la transmisión rápida de datos económicos entre el gobierno y las fábricas para poder seguir el estado de la producción y responder a crisis económicas en tiempo real. El sistema pretendía poner en uso la teoría de Beer del VSM (según sus siglas en inglés, el modelo de los sistemas viables), esto es, una estructura gerencial en base a flujos de información que, "buscaba maximizar la autonomía de sus componentes para que se pudieran organizar como mejor les pareciera, y, al mismo tiempo, conservaba los canales de control vertical para mantener la estabilidad del sistema completo"[11]. Beer reconoció las dificultades de lograr el control económico en tiempo real, pero arguyó que se podía realizar mediante la comprensión profunda de los principios cibernéticos, a pesar de los recursos chilenos limitados. Convenció a Allende, quien insistió en que el sistema operara de manera "decentralising, worker-participative, and antibureaucratic"[12].

Entre los equipos interdisciplinares de este proyecto había un equipo de diseñadores que fue encabezado por el mismo Bonsiepe. El centro del proyecto formaba el OPSROOM, la sala de las operaciones, que servía como lugar para tomar decisiones, modelado según las habitaciones de guerra de la Segunda Guerra Mundial[13]. Con un diseño que recibió claras influencias de las escuelas de Bauhaus y Ulm, era una sala hexagonal con siete sillas giratorias dispuestas en un círculo[14], en cuyos brazos derechos se hallaba un dispositivo de control interactivo mediante el cual se podían activar órdenes de proyección en las pantallas para comunicarse con el exterior —estas órdenes se daban pulsando botones que reflejaban objetos geométricos—. Además, disponía de la pantalla central "Futuro" y de una serie de pantallas que exhibían los datos coleccionados de las empresas nacionalizadas. Los diseñadores se encargaron de crear una sala pensada en la funcionalidad y la ergonomía de los componentes —como, por ejemplo, la relación de ángulos óptimos de las pantallas y las sillas para leer cómodamente, o el uso de colores y ajuste de tamaños para ayudar a la recepción de los textos—. Tanto el modo de utilizar los botones en las sillas como la representación icónica tenían el mismo objetivo de facilitar la comunicación y la extracción de información con un entrenamiento científico mínimo, por lo que en lugar de un teclado se optó por los botones que, según Beer, ayudarían a que la sala fuera "appropriate for eventual use by workers' committees as opposed to a 'sanctum sanctorum for a government elite'"[15], ya que los hombres que iban a manejar los botones carecerían de las habilidades de las secretarias y mecanógrafas[16]. Según Medina, este diseño, además de ser funcional, ofrecía también "una nueva imagen de la modernidad chilena dentro del contexto del socialismo, una atmósfera futurista para el control que concordaba con otras iniciativas similares y simultáneas que apuntaban a la creación de una cultura material que los chilenos pudieran sentir como propia"[17]. Esta utopía, que estuvo a punto de hacerse realidad (se construyó un prototipo en 1972 con equipamiento principalmente importado desde Reino Unido),



Fotograma del documental "Escape de Gas" de Bruno Salas, 2014

fue truncada por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y tras varios intentos fracasados de entender sus aspectos teoréticos y tecnológicos, los militares lo desmantelaron[18].

Ahora bien, si CyberSyn encarna lo que fue una utopía tecnológica —utópica en tanto proyecto inconcluso o que se trunca de manera violenta—, la construcción del edificio para la UNCTAD III simbolizaría su contraparte como utopía materializada o aquella que realmente existió.

En 1964, la United Nation Conference on Trade and Development, rama de las Naciones Unidas conocida por sus siglas en inglés como UNCTAD, "se conformó como un área de discusión de políticas globales que buscaban superar la condición de subdesarrollo con la que se calificaba al conjunto de países que no conformaban las grandes economías del periodo de la Guerra Fría"[19]. Dichas temáticas se discutían de manera global cada cuatro años y no habían tenido nunca como sede a una ciudad de América Latina[20]. Por lo tanto, ya desde su encargo en 1971, el edificio que albergaría esta conferencia se advertía como algo excepcional. En esos años, el país no contaba con la infraestructura arquitectónica para un encuentro de tales características y la construcción debía hacerse en tiempo récord. Se decide llevar a cabo la construcción y el presidente Salvador Allende se compromete a inaugurar la reunión en Santiago en abril de 1972. Durante un mes, distintas comisiones de más de 130 países estarían con sus ojos puestos en Chile en un momento único: el momento en que se ponía en marcha la llamada "vía chilena al socialismo"[21].

El lugar elegido para construir el edificio fue un céntrico emplazamiento perteneciente a la remodelación San Borja, un proyecto de viviendas habitacionales impulsado por las políticas urbanas que desde

9 Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2013, p. 178.

10 Ibíd., p. 174.

11 Ibíd., p. 73.

12 'descentralizadora, con alta participación de los trabajadores y antiburocrática'. Eden Medina, "Designing Freedom, Regulating a Nation: Socialist Cybernetics in Allende's Chile", en *Journal of Latin American Studies*, n° 38, 2006, p. 572.

13 Ver Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos*, óp. cit.

14 La decisión de un número impar fue importante ya que se había elegido así para que no hubiera la posibilidad de empate en caso de una votación. También que fueran exactamente siete se basaba en razones científicas: el psicólogo George A. Miller había razonado que los seres humanos procesaban un promedio de siete canales Ver Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos*, óp. cit.

15 'apropiada para el futuro uso de comités de los trabajadores, opuesto al «sancta-sanctórum de la élite del gobierno»'. Eden Medina, "Designing Freedom, Regulating a Nation: Socialist Cybernetics in Allende's Chile", óp. cit., p. 590.

16 Sin embargo, aquí aparece un elemento problemático: el hecho de optar por botones en lugar de teclados implicó, en palabras de Beer, eliminar a "la mujer entre ellos y la maquinaria" (Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos*, óp. cit., p. 199), lo cual revela la suposición de que el poder iba a residir exclusivamente en los hombres. Más tarde, el propio Bonsiepe reconoció que hubo una discriminación de género en el diseño de la sala. Ver Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos*, óp. cit.

17 Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos*, óp. cit., p. 183-184.

1965 venía gestando la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU). A diferencia del otro gran edificio moderno de la capital, el creado por Emilio Duhart para la CEPAL, al que se le criticaba su excesivo alejamiento de la ciudad, el de la UNCTAD III tendría una ubicación privilegiada y estaría conectado con el centro, con el futuro proyecto de tren subterráneo y con el principal parque de la ciudad. Tanto Miguel Lawner, arquitecto a cargo, como el resto del equipo pertenecían a la CORMU y compartían un compromiso social y una fuerte cohesión ideológica[22]. Terminada la conferencia, el edificio se convertiría en un gran centro cultural de fácil acceso para toda comunidad y para los trabajadores.

La construcción se organizó en tres turnos diarios de siete días a la semana y se aprovechó una de las torres San Borja que ya estaba levantada. Se proyectó una placa central que albergaría el resto del edificio, así como plazas integradas colindantes al mismo. El uso de elementos de fabricación nacional fue primordial y el material importado se redujo solo a un diez por ciento. Por primera vez en Chile la coordinación de un proyecto de arquitectura hacía también uso de la informática, factor que incidió en la gran velocidad con que se realizaron los trabajos. Además, Allende visitaba la obra diariamente y alentaba a los más de tres mil trabajadores[23]. En este clima de colaboración colectiva se involucraron artesanos y artistas, los cuales fueron invitados a participar pensando en un arte incorporado estructuralmente al diseño arquitectónico. Así, lo que se inicia con una petición a Juan Bernal Ponce para dar solución al techo del acceso principal con un vitral de acrílico, comienza a sumar seguidores y cooperaciones espontáneas por parte de reconocidos artistas nacionales. Se designa a Eduardo Martínez Bonatti como asesor artístico para coordinar la colaboración en distintas áreas tales como iluminación, mobiliario, distribución espacial, acústica, ventilación, etc. Por otro lado, la señalética se le encarga al grupo de diseño industrial vinculado a la CORFO, bajo el mando de Giu Bonsiepe. Todos los empleados, fueran arquitectos, ingenieros, diseñadores o trabajadores, se consideraron técnicos. Por un momento, se olvidaba la autoría y se generaban —en un continente distinto del que universal e históricamente se ha ubicado la idea de vanguardia— las condiciones wagnerianas para una *Gesamtkunstwerk*, aquella obra de arte total que reúne diferentes disciplinas y saberes, expresión de vida de una comunidad.

Estas mismas ideas hicieron eco en los artistas de las primeras vanguardias europeas y son las que Walter Gropius relaciona con el proyecto Bauhaus, quedando la noción de "obra de arte total" implícita en el manifiesto de 1919 que marca los fundamentos de la escuela: "La finalidad última del arte: la concepción creadora de la catedral del futuro. Esta será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura". Por otro lado, aunque de manera similar, las ideas democratizadoras de Hannes Meyer respecto al diseño y a la arquitectura no como un lujo, sino como un bien que solucione las necesidades cotidianas de la gente, se instalan fuertemente en los procesos renovadores de Latinoamérica tras su prolongado exilio en México en 1939.

Por ello, a pesar de su estilo monumental, el edificio levantado para la UNCTAD III y lo que sería el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, reúne —en su ejecución y fugaz uso posterior— los principios fundamentales del modernismo de la época y de la integración dentro de la trama urbana. Asimismo, el concepto de "arte integrado" es aplicado conscientemente por artistas como Félix Maruenda, que crea una escultura-chimenea para el escape de los gases del comedor principal, o por Bernardo Trumper, iluminador y diseñador teatral, alumno de Tibor Weiner y quien asistió al *Vorkurs* que Josef Albers dictó en Chile y diseña, junto a Ramón López, los ocho juegos de lámparas interiores del edificio. Cada detalle fue pensado en relación con su contexto y uso, desde los tiradores de puertas creados por Ricardo Mesa, hasta las pequeñas esculturas de acero de Juan Egenau fundidas en la puerta de madera principal del salón plenario, así como los bebederos de agua exteriores de Luis Mandiola o el diseño de acceso a la cafetería realizado por Nemesio Antúnez. Intervenciones que dialogaban con manifestaciones artísticas propias de la cultura local, como el gran mural colectivo de las bordadoras de Isla Negra o los enormes peces de mimbre de "Manzanito", Alfredo Manzano, un reconocido artesano experto en tejer el mimbre. A lo anterior se suma una colección que se crea naturalmente gracias a la donación que más de treinta artistas hacen al Estado en apoyo al proyecto, entre ellos Roberto Matta, José Balmes, Marta Colvin, Mario Toral, y muchos más. Todas estas donaciones simbolizan el espíritu colectivo y la explosión creativa que embelleció aquel periodo. Innumerables obras que, luego del golpe militar de 1973, se destruyen, se pierden y se les amputa de su uso destinado al goce público. Muestra clara de ello es el conjunto de esculturas de hormigón realizadas por Federico Assler y un equipo de obreros para la plaza del acceso norte, invisibilizadas durante más de cuarenta años al ser usado aquel acceso como estacionamiento para automóviles una vez que el edificio fue tomado por los militares. Enrejado y aislado de su entorno vital, el

18 Eden Medina, "Designing Freedom, Regulating a Nation: Socialist Cybernetics in Allende's Chile", óp. cit., p. 606. En la Bienal de Diseño 2016 en Londres, Chile participó con el proyecto *The Counter-culture Room*, ideado por los comisarios Andrés Briceño y Tomás Vivanco, que constituye una réplica a escala real del prototipo CyberSyn.

19 Ver David Maulen, "Una trayectoria excepcional: Integración cívica y diseño colectivo en el edificio UNCTAD III", en *Revista de ARQ*, 92, 2016, scielo.conicyt.cl [Última consulta: 1-4-2018].

20 Realizadas en Ginebra en 1964 y Nueva Delhi en 1968.

21 El concepto se refiere al proyecto político de la Unidad Popular, que se diferencia de otros procesos socialistas ya que para la izquierda chilena los principios del socialismo se alcanzarían dentro de los marcos de sufragio y los cambios estructurales se realizarían a través del uso de la institucionalidad vigente, manteniendo el pluralismo, la libertad y la democracia. Véase el discurso de Salvador Allende del 21 de mayo de 1971, "Primer mensaje al Congreso Pleno".

22 Ver Patricio de Stefani, "Unctad III, arquitectura contradictoria", *Un Orden Artificial*, 2012, ordenartificial.wordpress.com [Última consulta: 1-4-2018].

23 Ver David Maulen y Miguel Lawner, "UNCTAD III Santiago de Chile, 06/1971-04/1972", *Arte y Crítica.org*, 2008, antiguo.arteycritica.org [Última consulta: 1-4-2018].

24 Ver Yenni Cáceres, "Las obras perdidas del Diego Portales", en *Revista Qué pasa*, 2009, issuu.com [Última consulta: 1-4-2018].



Fotogramas del documental “Escape de Gas” de Bruno Salas, 2014



recinto fue usado hasta 1981 por la Junta Militar como sede del poder ejecutivo y legislativo después del bombardeo del palacio de La Moneda, sede presidencial de la República.

En 2001, como si de un relato épico se tratara —que esencialmente es de lo que se trata todo esto—el artista Carlos Leppe encuentra en una feria de las pulgas el mítico tapiz “Multitud III”, donado por Gracia Barrios y del que se decía que no había más que trozos que se vendían como botín[24]. Llevado de vuelta por Justo Pastor Mellado a la casa de Barrios y Balmes, finalmente pudo restaurarse y hoy se conserva en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Años más tarde, se recuperaba también la obra donada por Matta y el colorido políptico de la artista chilena-catalana Roser Bru. De este modo, comienza una recuperación parcial pero tremendamente simbólica de las obras de aquel periodo y de la memoria del edificio. En el año 2006, un incendio destruye gran parte del irreconocible edificio nombrado como “Diego Portales” por los dirigentes militares. El gobierno de Michelle Bachelet convoca un comité interministerial para abrir un concurso público destinado a rediseñarlo, pero con la demanda específica de recuperar el sentido original del espacio. Un año más tarde, la propuesta de las oficinas de Cristián Fernández y Lateral Arquitectura fue elegida entre un total de 55 proyectos. El arquitecto Miguel Lawner, que coordinó los equipos de construcción en 1972, fue uno de los protagonistas del renacimiento del centro cultural refundado como “GAM: centro de las artes, la cultura y las personas”, y en la inauguración del mismo señaló: “Pocas veces puede afirmarse con más propiedad que el pueblo hizo suyo este edificio. Confiamos en que ese mismo espíritu original anime a la gestión del nuevo Centro Gabriela Mistral en esta etapa histórica de su renacimiento”[25].

Tanto el edificio de la UNCTAD III como el intento de implementación de CyberSyn son parte de un momento en que las ideas de progreso tecnológico y artístico se entrelazaron y se integraron en las complejidades políticas que los sistemas económicos imperantes instalaron después de la Guerra Fría. De un modo similar, los anhelos de vanguardia del periodo de entreguerras y de la posguerra mundial pueden ser leídos también como la unión de las ideas y las necesidades de un arte funcional, que imaginaba un nuevo rol dentro de la sociedad.

En ambos ejemplos, se corrobora la afirmación de Silvia Fernández de que, bajo el gobierno de Allende, la educación del diseño fue “the most advanced example in Latin America of design successfully integrated into a political-economic project in support of a social program”[26]. En un mundo en el que el capitalismo imperial se convertía cada vez más en el sistema dominante, los años de la Unidad Popular respondieron a una política de Estado que se ocupaba de las necesidades sociales de la mayoría, a cuyo servicio se ponían la producción y el diseño, y tal como diría Bonsiepe: “La experiencia chilena quebró el paradigma hegemónico. En un contexto histórico más amplio esto muestra que es posible hacer cosas nuevas en la periferia. Es posible”[27] •

25 Véase gam.cl/somos/historia/ [Última consulta: 1-4-2018].

26 ‘el ejemplo más avanzado en América Latina de la existosa integración del diseño en un proyecto político-económico en apoyo de un programa social’. Silvia Fernández, “The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization”, en *Design Issues*, n. 22, n. 1, 2006, p. 10.

27 Gui Bonsiepe en Carolina Muzi, “Cuando ayer era tiempo real”, en *Página 12*, 31 de diciembre de 2016, pagina12.com.ar [Última consulta: 1-4-2018].

F U T U R A

JÚLIA AYERBE

En 1927, el alemán Paul Renner creó la tipografía Futura. Con influencias de la Bauhaus, se fundamentó en círculos, triángulos y cuadrados, y se anunció como "la letra de nuestro tiempo, que acompaña a la imagen de nuestro tiempo". Esta cronología, escrita en Futura, contextualiza la Bauhaus en un espacio temporal más extendido, marcado por dualismos como máquinas para vivir y máquinas para matar; industria de la guerra e industria cultural; reforma y revolución; arte y política; viejo y nuevo mundo. Si las relaciones de poder y el carácter de un texto cronológico se expresan en la selección de los hechos y en la organización de vecindarios —lo que se une y lo que se aparta; lo que se incorpora y lo que se deja afuera— aquí se buscó aproximaciones muchas veces inusitadas entre agentes, lugares y temas: empezamos con el surgimiento de la silla eléctrica, un mobiliario destinado a la muerte, y terminamos en 1959, junto con la disolución de los ciam (congreso internacional de arquitectura moderna). Hoy, el concepto de futuro es casi inconcebible y cínico, y la modernidad se va encerrando junto al fin de las grandes narrativas, intensificando la necesidad de repasar el pasado, buscando extravíos, nuevos vecindarios, como el caso de esta revista y de la exposición *Modernidades extraviadas: Bauhaus y España.*

1890 eeuu: se adopta la silla eléctrica como sustitución de la horca **1891** oscar wilde: *el retrato de dorian gray* **1892** alemania: nace walter benjamin • eeuu: se publica *vogue* **1893** eeuu: *exposición universal de chicago* donde tuvo lugar la primera iluminación pública con bombillas eléctricas **1894** eeuu: se vende por primera vez coca-cola en botella • josef breuer y sigmund freud: *un estudio sobre la histeria* **1895** italia: I bienal  de venecia **1896** atenas: primeros juegos olímpicos de la era moderna **1897** stéphane mallarmé: *un golpe de dados jamás abolirá el azar* **1898** pierre y marie curie descubren el radio **1899** cuba se independiza de españa • eeuu: se usa por primera vez la palabra automóvil, en *the new york times* **1900** parís: primera línea de metro • sigmund freud: *la interpretación de los sueños*; fundación de la escuela psicoanalítica • eeuu: nacimiento del jazz en nueva orleans • weimar: muere friedrich nietzsche **1901** karl landstener: clasificación de los grupos sanguíneos • primer premio nobel **1902** georges méliès: *viaje a la luna*  • españa: huelga general en barcelona, primera de europa **1903** eeuu: impresion litográfica en offset • reino unido publica *the mirror*, su primer tabloide • primera cocina eléctrica • gestoso y pérez: *historia de los barros vidriados sevillanos* **1904** 16 de junio: día en que transcurre la historia *ulises* de james joyce **1905** españa: separación entre iglesia y estado; 9 horas de jornada laboral **1906** eeuu: nace josephine baker • francia: se publica *petit larousse illustré* **1907** walter gropius visita españa • munich: surge la asociación de arquitectos, artistas e industriales • pablo picasso: *las señoritas de avignon* **1908** adolf loos: *ornamento y delito* • eeuu: surge el fbi • españa: nace jorge oteiza **1909** primer manifiesto futurista • barcelona: semana trágica • francia: nace simone de beauvoir **1910** dinamarca: declaración del día internacional de la mujer • londres: primer congreso internacional sobre urbanismo • revolución mexicana • portugal: proclamación de la república • pasa el cometa halley **1911** fotos del castillo de coca en notas de gropius para la monumento de machu picchu  mentale kunst und industriebau • vassili kandinsky: *de lo espiritual en el arte* • perú: descubrimiento de machu picchu **1912** se hunde titanic • thomas mann: *la muerte en venecia* • alfred wegener: *el origen de los continentes y los océanos* **1913** marcel proust: *en busca del tiempo perdido* **1914** I guerra mundial • canal de panamá • londres: mary richardson acuchilla *venus del espejo* en la national gallery  • antonio gaudí: *parque güell* **1915** marcel duchamp empieza *el gran vidrio* • kasimir malévich: manifiesto del suprematismo • heinrich wölfflin: *conceptos fundamentales de la historia del arte* **1916** albert einstein: *los fundamentos de la teoría general de la relatividad* • ferdinand de saussure: *curso de lingüística general* • franz kafka: *la metamorfosis* • zúrich: surge el dadaísmo • parís: coco chanel lanza el traje para mujeres • reino unido: el metro de londres pasa a usar la tipografia johnston **1917** theo van doesburg y piet mondrian: de stijl • rusia: revolución de octubre • francia: mata hari es ejecutada  **1918** fin de la I guerra mundial • manifiesto de stijl • manifiesto dadá • independencia de checoslovaquia, estonia, letonia y lituania • gripe española • duchamp se muda a buenos aires por un año **1919** alemania: gropius nombrado director de la escuela de artes y oficios de weimar • tratado de versalles • españa: fundación del banco central • rusia: asesinato de rosa luxemburgo y karl  liebknecht; III internacional • francia: jornada laboral de 8 horas • adopción del tiempo universal (greenwich) **1920** bauhaus: matrícula de 137 estudiantes • el lissitzky:  manifiesto del productivismo • francia: huelga general • españa: fundación del *proyecto para la tribuna lenin* • rusia: vkutemas • segundo partido comunista • fin de la revolución mexicana • eeuu: entrada en vigor de la ley seca y del voto femenino **1921** bauhaus: ingresan paul klee y oskar schlemmer; theo van doesburg imparte curso sobre de stijl por invitación de gropius • autonomía de la academia de arte de weimar tras separación de bauhaus • gropius, con colaboración de adolf meyer y  laboratorios de la bauhaus: casa sommerfeld • viena: andré bretón visita a freud • arnold schöenberg crea el dodecafonismo **1922** bauhaus: incorporación de kandinsky; primera exposición en weimar y en berlín • moholy-nagy: producción-reproducción • james joyce: *ulises* • ludwig wittgenstein: *tractatus logicophilosophicus* • descubierta la tumba de tutankamón • roma: marcha con 40 mil fascistas • administración de insulina • brasil: semana de arte moderno **1923** bauhaus: alejamiento de johannes itten; curso preparatorio a cargo de moholy-nagy; salida de theo van doesburg; segunda gran muestra, con visita de 15 mil personas; herbert bayer diseña el billetes para el estado de turingia  • moscú: asociación de arquitectos asnova • le corbusier: *hacia una arquitectura*, que dedica un capítulo a "arquitectura o revolución" • eeuu: revista *time* • españa: golpe de estado apoyado por el rey; visita de einstein; fundación de *revista de occidente* por ortega y gasset; fernando garcía mercadal imparte viaje de estudios por europa • marcel duchamp deja inconcluso *el gran vidrio* • chanel  lanza el perfume chanel n° 5 **1924** bauhaus: preaviso de despido a los maestros por el gobierno; fundación del círculo de amigos; disolución de la bauhaus de weimar • andré bretón: primer manifiesto del surrealismo • franz kafka: *el proceso* • thomas mann: *la montaña mágica* • rusia: muerte de lenin • el cártel phoebus (osram, philips y general electric) crea la obsolescencia programada de las bombillas **1925** bauhaus: invitación del alcalde a instalar la escuela en dessau; nombramiento de herbert bayer, marcel breuer, hinnerk scheper, joost schmidt y george stölz como maestros; meyer deja la escuela; 63 estudiantes se matriculan; marcel breuer: primera silla en tubo metálico; gropius construye las

casas de los profesores; moholy-nagy: *octavo cuaderno de la bauhaus, pintura, fotografía, cine* • parís: primera muestra de los surrealistas • serguéi eisenstein: *el acorazado potemkin* • scott fitzgerald: *el gran gatsby* • josephine  baker: *la revue nègre* • discurso de mussolini en el congreso italiano; apoyo de la familia real al gobierno fascista; comienzo de la dictadura **1926** bauhaus: matrícula de 83 estudiantes; publicación de la *revista bauhaus*; kandinsky: *punto y línea sobre el plano* • berlín: itten funda su escuela; mies: *monumento a rosa luxemburgo y karl liebknecht* • alemania: adolf hitler lidera el partido nazi • italia: encarcelamiento de antonio gramsci • portugal: golpe de estado de 28 de mayo • urss: condena de trotsky, lev kamenev y grigory zinoviev • muere rilke • viena:  wittgenstein construye casa a su hermana • españa: muerte de antonio gaudí • adolf loos: casa de tristan tzara • fritz lang: *metrópolis* **1927** bauhaus: nombramiento de meyer como director de la sección de arquitectura • martin heidegger: *ser y tiempo* • urss: expulsión de trotsky y zinoviev del pc • españa: regreso de mercadal de viaje de estudios • erwin panofsky: *la perspectiva como forma simbolica* • eisenstein: *octubre* • inglaterra: primeras emisiones públicas de televisión por bbc one • paul renner: tipografía futura **1928** bauhaus: dimisión de gropius, bayer, breuer y moholy-nagy; nombramiento de meyer como director tras el rechazo de mies; matrícula de 166 estudiantes; 460 adhesiones al círculo • suiza: fundación y primer ciam  (congreso internacional de arquitectura moderna); designación por la bauhaus de meyer como delegado; mercadal, único invitado español • italia: muestra del miar (movimiento italiano para la arquitectura racionalista) apoyada por el sindicato fascista de arquitectos; gramsci condenado a 20 años de prisión; revista *domus* • eeuu: walt disney crea mickey mouse • alexander fleming: descubrimiento de la penicilina • urss: primer plan quinquenal; exilio de trotzky a méxico • españa: fundación de la academia militar de zaragoza bajo la dirección de franco; fundación del opus dei; luis buñuel y salvador dalí: *un perro andaluz*; federico garcía lorca: *romancero gitano*; le corbusier visita españa guiado por josé  luis sert y mercadal; conferencias en la residencia de estudiantes • georges bataille: *historia del ojo* • adolf loos: proyecto de casa para joséphine baker  **1929** bauhaus: taller de lucía moholy sobre la estética fotográfica; celebración de la fiesta del metal • bretón: segundo manifiesto surrealista • theo van doesburg: fundación de la revista *ac* • alfred döblin: *berlin alexanderplatz* • brasil: joséphine baker y le corbusier se conocen en río de janeiro • eeuu: crack de la bolsa de nueva york, comienzo de la gran depresión; fundación del museum of modern art (moma); institución de los oscar • italia: pactos lateranenses entre la santa sede, mussolini y el rey reconocen el estado vaticano y el reino de italia • urss: inicio del stalinismo • españa: fallece la reina maría cristina de habsburgo-lorena; *exposición universal de barcelona*; mies construye el pabellón alemán; sert ingresa en el estudio parisino de le corbusier; secundino zuazo ugalde y hermann jansen: anteproyecto del trazado viario y urbanización de madrid • alemania: ciam II enfocado en la vivienda mínima **1930** bauhaus: apoyo de meyer a recogida de dinero a favor de mineros en huelga; apertura de una encuesta por la presencia de célula comunista; destitución de meyer; gropious sugiere mies como director; weimar: orden de borrar las pinturas murales de schlemmer • bélgica: ciam III, sobre el desarrollo racional del espacio • eeuu: william van allen: edificio  chrysler en manhattan • *l´architecture d´aujourd´hui* • freud: *el malestar de la cultura* • suicidio de maiakovsky • españa: mercadal invita a erich mendelsohn, theo van doesburg y gropius para dar conferencias en la residencia de estudiantes, y gropius la hace en español; fundación del grupo gatepac **1931** alemania: 6 millones de personas desocupadas; moratoria para las reparaciones de guerra; mayoría nazi en las elecciones de dessau • españa: caída de la monarquía; exilio en roma de alfonso XIII y familia real; proclamación de la II república; restablecimiento de la generalidad de cataluña; triunfo republicano-socialista en las elecciones a cortes constituyentes; concesión del voto a las mujeres; gatepac publica la  revista *a.c. documentos de actividad contemporánea*; grupo este del gatepac: plan de urbanización de la diagonal **1932** bauhaus: revoco de subvención de 50 mil marcos; disolución de la escuela el 5 de octubre; intento de mies de seguir con la bauhaus como escuela privada en berlín; se matriculan 168 estudiantes • eeuu: elección de franklin roosvelt; comienzo del new deal; alfred barr, henry-russell hitchcock y philip johnson: *modern architecture: international exhibition*, en el moma; reinhard, hofmeister, hood y harrison: rockefeller center; hitchcock y johnson:  *the international style. architecture since 1922* • italia: muestra de la revolución fascista en roma • urss: realismo socialista como arte oficial • parís: grupo abstraction-création con jean arp, willi baumeister, robert delaunay, naum gabo, frantisek kupka, moholy-nagy y piet mondrian • portugal: gobierno dictatorial de antonio oliveira salazar • españa: disolución de la compañía de jesús y retirada de símbolos religiosos de las escuelas públicas; aprobación de las leyes del divorcio y de la reforma agraria; impuesto sobre la renta; luis buñuel: *las hurdes, tierra sin pan*; federico garcía lorca: compañía de teatro univesitario la barraca **1933** bauhaus: desalojo el 10 de abril a cargo de 200 policías; disolución por mies el 20 de julio ante la inaceptabilidad de los requerimientos de la gestapo • grecia: ciam IV y publicación de la carta de atenas • italia: *revista quadrante*, con pietro maria bardi y massimo bontempelli como directores • eeuu: josef albers profesor del black mountain college de carolina del norte; nace susan sontag • alemania: comienzo de la campaña nazi contra el arte degenerado; comienzo del régimen totalitario del tercer reich; suspensión de la constitución, disolución de partidos y sindicatos; ministerio para la cultura popular y la propaganda, a cargo de joseph goebbels; expulsión de einstein; comienzo del exilio de científicos, artistas e intelectuales • españa: matanza de anarquistas en casas  viejas; dimisión de manuel azaña de la presidencia; promulgación de la ley del patrimonio; inauguración del nuevo tramo del paseo de la castellana y primera piedra de los nuevos ministerios; grupo este del gatepac con le corbusier: remodelación de una manzana del ensanche de barcelona **1934** italia: mussolini invita le corbusier a presentaciones en roma, milán y venecia • españa: fundación de izquierda republicana; proclamación independentista de la generalidad en cataluña; encarcelamientos; demolición del antiguo viaducto de madrid **1935** reino unido: surge la editorial penguin books • alemania: privación a los judíos de sus derechos de ciudadanía; obligación de portar la estrella de david • españa: nombramiento de franco como jefe del estado mayor central **1936** keynes: *teoría general del empleo, el interés y el dinero* • charles chaplin: *tiempos modernos* • walter benjamin: *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* • españa: comienzo de la guerra civil; nombramiento por los insurgentes de franco como jefe del estado nacional; ataque a madrid de las tropas de franco y mola; prohibición en francia de vender armas a españa; traslado al extranjero de las reservas de oro del banco de españa; asesinato del anarquista buenaventura durruti en el frente de moncloa; fusilamiento de josé antonio primo de rivera, jefe de la falange; muerte de miguel de unamuno; asesinato de federico garcía lorca; designación de picasso como director del museo del prado; fusilamiento del arquitecto josé manuel aizpúrua **1937** eeuu: gropius se convierte en director de la escuela  de arquitectura de harvard; moholy-nagy funda en chicago la new bauhaus; walt disney: *blancanieves y los siete enanitos*, primer largometraje animado a color. • urss: tercer plan quinquenal: edificación de 93 millones de m^2 de viviendas; introducción de los grandes paneles prefabricados • francia: ciam V, sobre la vivienda y el ocio • españa: apoyo armado a franco de alemania e italia; bombardeo  de guernica por la legión cóndor; caída del frente norte ante las tropas sublevadas; apoyo de méxico a la república; apoyo a franco de los obispos españoles; obligatoriedad del saludo fascista brazo en alto; combates en barcelona entre comunistas y trotskistas con anarquistas; picasso: *guernica*; sert (con la colaboración de luis lacasa): pa-

bellón español en la exposición de parís • alemania: muere lou salomé **1938** eeuu: traslado de mies a chicago para dirigir el armour institute; moma presenta la exposición *bauhaus: 1919–1928*; se crea el personaje de superman; se in- 

venta la reproducción por fotocopias • otto hahn y fritz strassmann: fisión del uranio (bomba atómica) • antonin artaud: *el teatro y su doble* • george orwell: *homenaje a cataluña* • alemania: exilio de freud y otras personalidades de la ciencia y la cultura; intensificación de la persecución antisemita • españa: toma de barcelona; reconocimiento del vaticano al régimen de franco; alfonso laurencic: creación da la primera checa **1939** comienzo de la ii guerra mundial; partición de polonia entre alemania y urss • españa: toma de madrid; fin de la guerra civil; comienzo de la dictadura; reconocimiento del régimen franquista por francia y reino unido; pacto de no agresión con portugal; incautación del patrimonio de las organizaciones republicanas y de los bienes de los políticos fieles a la república; racionamiento de 
alimentos • eeuu: exposición de picasso en el moma • londres: muere freud • vaticano: pius xii, el nuevo papa **1940** españa: suicidio de walter benjamin; reunión de hitler con franco en hendaya; fusilamiento de lluís companys • bombardeo a berlín • reino unido: winston churchill, primer ministro • alemania: inicio de la construcción de auschwitz • eeuu: walt disney: *pinocho*; charlie chaplin: *el gran dictador*; se descubre el carbono-14 en berkley; primera cadena de mcdonald's; roosevelt gana su tercer mandato • méxico: el agente estalinista ramón mercader asesina a trotski **1941** alemania: cámaras de gas en auschwitz • eeuu: primier anuncio televisivo del mundo; roosevelt autoriza el desarrollo de la bomba atómica; marlene dietrich obtiene nacionalidad estadounidense; japón ataca pearl harbor; declarada guerra contra japón • f. s. kipping: descubrimiento de las siliconas • españa: se crea la red nacional de los ferrocarriles españoles (renfe); primer salón de la moda; franco se encuentra con mussolini en italia • francia: chanel pasa a colaborar como agente nazi • eeuu: buñuel es invitado para el área documental y de montaje de documentales en el moma **1942** michael curtiz: *casablanca* • alemania: 
deportaciones de judíos del gueto de varsovia hacia treblinka • albert camus: *el extranjero* y *el mito de sísifo* • edward hopper: *nighthawk* **1943** suecia: ingvar kamprad inaugura ikea • josef mengele nombrado médico de auschwitz • italia: mussolini depuesto por el gran consejo fascista • eeuu: peggy guggenheim encarga a jackson pollock la obra *mural* para la entrada de su casa; muere nikola tesla • antoine de saint-exupéry: *el principito* • george orwell: *rebelión en la granja* • se estrena *titanic* **1944** normandía: día d • eeuu: primer matrimonio de marilyn monroe; roosevelt es reelegido para un cuarto mandato; nace angela davis • la familia frank es arrestada por la gestapo y llevada a campos de concentración • auschwitz: 250 prisioneras judías organizan un levantamiento; son capturadas y ejecutadas **1945** ejército soviético libera a más de 5 mil prisioneros en auschwitz • 3 mil toneladas de bombas sobre berlín; hitler se suicida con eva braun un día antes de la llegada 
de las tropas soviéticas; los fotoperiodistas lee miller y david e. scherman, primeras personas a entrar en la casa, hacen un retrato de miller en la bañadera de hitler-braun • termina la ii guerra mundial en europa • italia: partisanos linchan a mussolini y exponen su cadáver • eeuu: bombas atómicas little boy so- 
bre la población de hiroshima y fat man sobre la de nagasaki; japón firma su rendición; termina oficialmente la ii guerra mundial; roosevelt muere de un derrame cerebral • reino unido: se funda la organización de las naciones unidas (onu) • se inicia el proceso de nuremberg **1946** eeuu: ibm dona a franco 109 mil pesetas para las clases más necesitadas; se funda sony; se presenta el eniac, primera computadora electrónica • asamblea general de la onu condena el régimen de franco y prohíbe el ingreso de españa • albert camus: *la peste* • andré malraux: *la condición humana* • italia: bardi se casa con lina bo; se mudan a brasil con toda su colección • argentina: juan domingo perón gana elecciones presidenciales • francia: se inaugura el primer festival internacional de cine de cannes; surge la prenda 
bikini, cuyo nombre se inspira en el atolón de bikini, donde se probaba armas nucleares **1947** inglaterra: ciam vi, sobre la reconstrucción de las ciudades devastadas por la guerra • fondo monetario internacional (fmi) • independencia de india de reino unido • eeuu: plan marshall; creación de la central intelligence agency (cia) • méxico: luis barragán construye su casa estudio **1948** francia: se funda el grupo cobra • india: asesinato de gandhi • creación del estado de israel • onu decreta la declaración universal de los derechos humanos **1949** italia: ciam vii, sobre la arquitectura como arte • eeuu: truman presidente • españa: fusilados cuatro miembros del psuc • laos se independiza de francia • se funda la república popular china • alemania es dividida en dos estados • indonesia se independiza de holanda • george orwell: *1984* • jorge luis borges: *el aleph* • simone de beauvoir: *el segundo sexo* **1950** se reconoce el derecho a los judíos a vivir en israel • urss: stalin y mao firman pacto de amistad • españa: se fusila al anarquista manuel sabater • onu adopta plan para dividir jerusalén • vaticano: papa pío xii aprueba el opus dei • india: madre teresa funda las misioneras de la caridad • billy wilder: *el crepúsculo de los dioses* • akira kurosawa: *rashōmon* • isaac asimov: *yo, robot* **1951** inglaterra: ciam viii, sobre el corazón de la ciudad • alemania: deutsche grammophon presenta el primer lp • j. d. salinger: *el guardián entre el centeno* • ikea publica su 
primero catálogo • brasil: lina bo bardi construye la casa de vidrio **1952** chile: surge la escuela de arquitectura de valparaíso, liderada por el arquitecto chileno alberto cruz y el poeta argentino godofredo iommi 
• méxico: che guevara y alberto granado inician su viaje por américa • a.s. douglas: oxo, el primer videojuego • ernest hemingway: *el viejo y el mar* • samuel beckett: *esperando a godot* **1953** francia: ciam ix, publicación de la carta de habitación • asger jorn: mibi • urss: muere stalin y nikita jrushchov es nombrado nuevo secretario general del partido comunista • eeuu: se detona la bomba atómica annie, y se televisiona para toda la nación **1954** italia: max bill y asger jorn pelean en el primo congresso internazionale dell'industrial design; bill defendía los artistas como responsable por la producción en serie y el diseño de objetos útiles, y jorn la libertad creativa de los artistas • holanda: team x escribe el 
manifiesto doorn • constant empieza a elaborar *nueva babilonia* • eeuu: elvis presley graba su primer disco • argentina: perón legaliza la prostitución • picasso: *las mujeres de argel* • tolkien: primer libro de la comunidad del anillo • ishiro honda: *godzilla* **1955** francia: le corbusier termina la capilla de notre dame du haut en ronchamp • alemania: se inaugura la escuela de ulm, con dirección de max bill • asger jorn, giuseppe pinot-gallizio y piero simondo crean el laboratorio experimental de alba • herbert marcuse: *eros y civilización* • jonas edward salk: vacuna contra la poliomielitis • juan rulfo: *pedro páramo* • vladimir nabokov: *lolita* • muere albert einstein • reino unido: churchill dimite 
por razones de edad • eeuu: se termina de construir en san luis el complejo pruitt-igoe, de minoru yamasaki **1956** yugoslavia: ciam x**,** sobre el hábitat. primera presencia de los team x • españa: se funda tve, la primera televisión española • méxico: fidel castro, raúl castro, che guevara y 79 expedicionarios zarpan en el yate granma para iniciar la revolución cubana • brasil: se presenta el concurso para elegir el arquitecto para construir la nueva capital moderna del país; gana lúcio costa **1957** urss: se lanza el primer satélite artificial de la historia, el sputnik 1, y la nave espacial sputnik 2, con la perra laika, primer ser vivo a ir al espacio • ingmar bergman: *fresas salvajes* • roland barthes: *mitologías* • reino unido: se forma quarrymen, que se convertiría en the beatles • suíza: max miedinger y edouard hoffmann desarrollan helvetica **1958** eeuu: nasa pone en órbita el primer satélite estadounidense, el explorer 1 • francia: se abre la primera tienda carrefour • urss: la nave espacial sputnik 2 se 
desintegra con el cuerpo de laika **1959** españa: franco inaugura el *monumento del valle de los caídos*; se forma eta (euskadi ta askatasuna) • cuba: triunfo de la revolución cubana, fidel castro toma el poder • holanda: ciam xi; disolución del congreso • • • 

Créditos

PROYECTO CURATORIAL Y EDITORIAL

Júlia Ayerbe
Irene Baonza Sánchez
Luis Cemillán Casis
Macarena Cádiz
Rodrigo Flechoso Fernández
Julia Fernández Toledano
Isabel Ferreira
Iria Gámez
Yaiza González López
Laura Hatry
Irene Izquierdo de la Gala
Noelia López
Aitor Merino Martínez
Inés Molina Agudo
Mónica Monmeneu González
Gonzalo Montañés Blanco
Álvaro Porras
Juan Jesús Torres
Ana Redondo Plaza
Sergio Redondo
Uxue Ruiz de Arcaute Acedo
Miguel Vega
Isis Mariana Yépez Rodríguez
Irene Zöller Huete

EXPOSICIÓN

Cartelas y textos
Irene Baonza Sánchez
Rodrigo Flechoso Fernández
Iria Gámez
Laura Hatry
Aitor Merino Martínez
Mónica Monmeneu González
Gonzalo Montañés Blanco
Ana Redondo Plaza
Isis Mariana Yépez Rodríguez

Recorrido por la arquitectura moderna de Madrid
Luis Cemillán Casis
Iria Gámez

Diseño expositivo
Irene Baonza Sánchez
Luis Cemillán Casis
Rodrigo Flechoso Fernández
Julia Fernández Toledano
Iria Gámez
Yaiza González López
Laura Hatry
Aitor Merino Martínez
Mónica Monmeneu González
Gonzalo Montañés Blanco
Ana Redondo Plaza
Sergio Redondo
Isis Mariana Yépez Rodríguez
Irene Zöller Huete

Difusión y material audiovisual
Júlia Ayerbe
Irene Baonza Sánchez
Macarena Cádiz
Luis Cemillán Casis
Rodrigo Flechoso Fernández
Julia Fernández Toledano
Iria Gámez
Laura Hatry
Aitor Merino Martínez
Mónica Monmeneu González
Gonzalo Montañés Blanco
Ana Redondo Plaza
Uxue Ruiz de Arcaute Acedo
Isis Mariana Yépez Rodríguez
Irene Zöller Huete

REVISTA

Edición y corrección
Júlia Ayerbe
Luis Cemillán Casis
Laura Hatry
Inés Molina Agudo
Ana Redondo Plaza
Miguel Vega

Diseño
Diego Calvo Cubero
Júlia Ayerbe

Póster y contraportada
Júlia Ayerbe
Diego Calvo Cubero
Rodrigo Flechoso Fernández
Uxue Ruiz de Arcaute Acedo

Ilustraciones
p. 8 Rodrigo Flechoso Fernández
p. 25 Iria Gámez

Créditos fotográficos

p. 5 Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2018

p. 6 José Manuel Aizpúrua, *Sin título*, 1930 Azotea de la casa en la calle Prim, 32, San Sebastián © Museo Universidad de Navarra

p. 14 Colección Digital de la Universidad Politécnica de Madrid

Fondo Luis Moya Blanco

p. 31 © Moholy-Nagy Foundation

p. 33 Maqueta definitiva para la Solución 78 m. (R) (Fundación Museo Oteiza Museo Fundazioa)

p. 36 Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS. Donación Liliana Dematteis (Archivio Gallizio, Turín); Italia; 2017.

p. 43 Opsroom de la sala de gestión cibernética del proyecto CYBERSYN, 1972/1973. Foto: Gui Bonsiepe. (Reproducido con permiso de GB).

Acta 3 es una revista de carácter universitario distribuída gratuitamente. Los textos se atienen a la licencia Creative Commons 3.0 España: reconocimiento-no comercial-sin obras derivadas. Si necesita ponerse en contacto con sus editoras, por favor, escriba a revistaacta3@gmail.com.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor.

AGRADECIMIENTOS

MNCARS
UAM
UCM
Juan Albarrán
José Luis Alexanco
Cristóbal Artigas Sapiain
Elvira Beltrán
Silvia Blanco Agüeira
Selina Blasco
Gui Bonsiepe
Alex de la Croix
Santiago Eraso
Carla Giachello
Juan Gómez Alemán
Noemi de Haro García
Josenia Hervás y Heras
Juan José Lahuerta
Julio López
Laura Martínez de Guereñu
Alicia Martínez Hernández
Bárbara Muñoz de Solana y Palacios
Rocío Robles

UAM UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

Esta revista se compuso con las tipografías Archivo, Times New Roman, Futura, Gap y Bayer Universal y se imprimió en papel Cyclus Print 90 gr.

Se imprimieron 500 ejemplares en la imprenta erasOnze en Madrid en junio de 2018.

ISSN: 2445-4397
revistaacta.tumblr.com

