

ARQDIS

Universidad de  
los Andes  
Colombia

BAUHAUS

100+1:

REVERBERACIONES  
LATINOAMERICANAS

EDICIÓN ACADÉMICA:

Ingrid Quintana-Guerrero  
César Peña  
Virginia Gutiérrez



## EDICIÓN ACADÉMICA

### Ingrid Quitana-Guerrero

Es profesora asociada de la Universidad de los Andes, en la Facultad de Arquitectura y Diseño. Es doctora en Arquitectura y Urbanismo, magíster en Historia de la Arquitectura y magíster en Crítica de la Cultura Contemporánea. Su trabajo se enfoca en la historia y la teoría de la arquitectura moderna y contemporánea en América Latina y sus diálogos con el contexto europeo.

### Cesar Peña

Es profesor asociado de la Universidad de los Andes, en la Facultad de Arquitectura y Diseño. BA en Diseño Industrial y MA en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia; Ph. D. en Educación Artística con énfasis en Cultura Visual de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Su trabajo se centra en el estudio de la historia de las ciudades por medio de producciones culturales y estéticas, en particular mediante la investigación sobre cultura visual y material.

### Virginia Gutiérrez

Es arquitecta y magíster en Arquitectura. Ha ejercido como docente en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Colombia y se desempeña como profesora en la Universidad de los Andes. Cuenta con experiencia en el área proyectual, en gestión cultural, docencia y coordinación de proyectos editoriales. Actualmente es coordinadora para Colombia de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito.

The background features several thin black lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. A large, solid black letter 'B' is positioned in the upper left quadrant.

**B**

**100+1:**



# BAU HAUS

## 100+1:

REVERBERACIONES  
LATINOAMERICANAS

**Edición académica:**

Ingrid Quintana-Guerrero  
César Peña  
Virginia Gutiérrez

Nombres: Quintana Guerrero, Ingrid, edición académica, autor. | Peña Iguavita, César Augusto, edición académica, autor. | Gutiérrez Jiménez, Virginia, edición académica, autor.

Título: Bauhaus 100+1 : reverberaciones latinoamericanas / edición académica: Ingrid Quintana-Guerrero, César Peña, Virginia Gutiérrez.

Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Ediciones Uniandes : Goethe-Institut Colombia : Embajada de Suiza en Colombia, 2024. | 342 páginas : ilustraciones ; 21 x 24 cm.

Identificadores: ISBN 978-958-798-255-8 (rústica) | 978-958-798-256-5 (e-book) |

Materias: Bauhaus (Escuela de arte) | Bauhaus (Escuela de arte) – Influencia | Modernidad – América Latina | Diseño – América Latina | Arte latinoamericano | Arquitectura latinoamericana

Clasificación: CDD 709.8–dc23 SBUA

---

Primera edición: enero del 2024

© Ingrid Quintana Guerrero, César Augusto Peña Iguavita y Virginia Gutiérrez Jiménez, autores compiladores

© Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño Calle 19A n.º 1-37 este, bloque C Bogotá, D. C., Colombia Teléfono: 601 339 4949, ext. 2480 <a href="http://arqdis.uniandes.edu.co">http://arqdis.uniandes.edu.co</a>	ISBN: 978-958-798-255-8 ISBN e-book: 978-958-798-256-5 DOI: <a href="http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565">http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565</a>  Corrección de estilo: Alejandra Muñoz Diseño: Santiago Palazzesi
Ediciones Uniandes Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque TM Bogotá, D. C., Colombia Teléfono: 601 339 4949, ext. 2133 <a href="http://ediciones.uniandes.edu.co">http://ediciones.uniandes.edu.co</a> <a href="mailto:ediciones@uniandes.edu.co">ediciones@uniandes.edu.co</a>	Impresión La Imprenta Editores S. A. Calle 77 n.º 27A-39 Teléfono: 601 240 2019 Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

# BAUHAUS

## 100+1:

### REVERBERACIONES LATINOAMERICANAS

**Edición académica:**

Ingrid Quintana-Guerrero  
César Peña  
Virginia Gutiérrez

# CONTENIDOS

**Pág. 11**

## **PRÓLOGO**

Silvia Fernández

**Pág. 15**

## **PRESENTACIÓN**

Ingrid Quintana-Guerrero

**Pág. 20**

## **Parte 1**

### **Debates regionales**

**Pág. 58**

#### **CAPÍTULO 2**

**Historiografía latinoamericana de Bauhaus o la descolonización de un relato**

Ingrid Quintana-Guerrero

**Pág. 108**

## **Parte 2**

### **Miradas locales**

**Pág. 110**

#### **CAPÍTULO 4**

**El arte de pensar en la cabeza de otros: las exposiciones realizadas por Léna Bergner y Hannes Meyer en México**

Viridiana Zavala

**Pág. 22**

#### **CAPÍTULO 1**

**Estéticas transicionales**

César Peña

**Pág. 80**

#### **CAPÍTULO 3**

**Tomás Maldonado en Montevideo: una visión crítica sobre la enseñanza del diseño de Bauhaus**

Virginia Gutiérrez

**Pág. 140**

#### **CAPÍTULO 5**

**El legado de Anni Albers desde sus mentores latinoamericanos**

Carolina Obregón Tarazona

**Pág. 150**  
**CAPÍTULO 6**

**Cuna y utopía: Clara Porset  
y el diseño en Cuba**

Ana Elena Mallet

**Pág. 210**  
**CAPÍTULO 9**

**Exilio y montaje: la mirada  
fotográfica de Grete Stern  
sobre Buenos Aires,  
1935-1967**

Lucio Piccoli

**Pág. 234**  
**EPÍLOGO**

**Hacia una arquitectura  
total: Tomás Maldonado,  
Bauhaus y el giro  
ambiental en América  
Latina**

Joaquín Medina Warmburg

**Pág. 168**  
**CAPÍTULO 7**

**Artistas migrantes  
alemanes y austriacos en  
Colombia: rutas, redes y  
recuerdos**

Claudia Cendales Paredes

**Pág. 252**

## **Parte 3**

# **Bauhaus Reverberada: una exposición sobre Bauhaus y América Latina**

**Pág. 192**  
**CAPÍTULO 8**

**El mueble bauhausiano  
en Industrias Metálicas  
de Palmira**

María Astrid Ríos Durán

**Pág. 258**  
**Conceptos curatoriales**

**Pág. 270**  
**Dispositivos museográficos**  
**Pág. 271** Línea de tiempo  
**Pág. 282** Huellas tangibles  
**Pág. 303** Selección de  
publicaciones

**Pág. 319** El espacio doméstico  
**Pág. 324** Filmes  
**Pág. 329** Obras originales

**Pág. 337**  
**Bauhaus Reverberada en  
Medellín**









Fotos de la Exposición Bauhaus Reverberada, Alejandro Barragán. Bogotá: 2021.







# Prólogo

## Silvia Fernández

**L**a memoria alcanzó el presente de Bauhaus en su centenario y sometió a revisionismo el andamiaje intelectual, pedagógico y a las personalidades que conformaron la red y sus aportes —sus relaciones y sus travesías—, una escuela que surge de la fusión de otras dos: una de oficios y otra de arte, pero que en sus nombres —Staatliche Bauhaus o casa de la construcción estatal y Hochschule für Gestaltung, título acogido desde 1925 con su traslado a Dessau— encierra las claves, primero de la arquitectura como continente y del diseño como contenido, un diseño y un espacio plural —de alcance social—; desde Dessau el diseño será central. Si bien el epicentro del fenómeno fue Alemania, la panvisualidad de Bauhaus también sometió a revisión la pangeografía del arte total —Gesamtkunstwerk—, el diseño y la arquitectura.

*Reverberaciones latinoamericanas* es un aporte a una cartografía provisoria de la permeabilidad que tuvo en el subcontinente al ideario Bauhaus, en sus diversas constelaciones<sup>1</sup>. Se trata de un mapeo asistémico, pero que permite conocer el estado de situación de algunos estudios vinculados.

Se manifiestan con Bauhaus tres momentos respecto a los flujos de interacción: en tiempo real —*streaming*— entre 1919 hasta su cierre en 1933 y, más adelante, el tiempo de armado del arquetipo de Bauhaus como “escuela de arte” y el listado oficial de las personalidades “relevantes” —propiciada por Walter Gropius— y a partir de los cincuenta, la relectura del modelo y su deconstrucción —por Tomás Maldonado<sup>2</sup>—. Así también habrá en América Latina en las tres fases, grados de permeabilidad recíproca como respuesta a las capacidades reactivas o proactivas de las distintas realidades sociales respecto a la modernidad —*Reverberaciones latinoamericanas* presenta varios casos—.

1 Dentro de la misma perspectiva, véase el Seminario “La Bauhaus y Latinoamérica”, organizado por la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago y Valparaíso, marzo del 2019.

2 Véase Tomás Maldonado, *Bauhaus*, curado por Raimonda (Milán: Feltrinelli Editore, 2019).

Para citar este capítulo <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.0>

Herbert Bayer, Collage 1929. Publicada en: Graff, Werner. *Es Kommt Das Neue Fotograf!* [¡Aquí viene la nueva fotografía!]. Berlín: Herman Reckendorf G. M-B. H., 1949, p. 81.

En América Latina la colonialidad fue la frontera con la modernidad —y también la industrialización—. En la medida en que los países avanzaron en la construcción del Estado y lograban autonomía política, demolían los cimientos del pasado colonial tanto en la estructura institucional como en la matriz económica. En Buenos Aires, entre 1916 y 1930, un complejo fenómeno multicausal en el que confluyeron factores políticos, sociales, culturales, urbanísticos y tecnológicos de impacto, acabó con un largo periodo de políticas conservadoras con la asunción de gobiernos social-demócratas, que tanto se preocuparon por estimular la soberanía popular como por consolidar los valores democráticos. Esos años conformaron un tiempo enardecido, que dio por tierra el “buen gusto y buen decir” adoptados de la Conquista, en la que todo se imitaba “desde los modelos arquitectónicos hasta la costumbre de tomar el té”<sup>3</sup>. Esta apertura en el campo intelectual dio lugar a una protomodernidad de desarrollo local y autónomo que encontró extensiones y afirmaciones en instituciones referentes como Bauhaus.

A fines de la década de 1940 la modernidad y la radicalidad de los cambios fueron un hecho irreversible que incidió, principalmente, en una generación de jóvenes arquitectos, pintores y diseñadores que profundizará, aún más, la utopía de la modernidad y Bauhaus volvió a ser un punto de partida.

La razón política, la razón económica, la razón racial-religiosa y, como contraparte, los viajes de estudio y reconocimiento generaron un intercambio, un flujo-reflujo de latinoamericanos visitando el norte como de europeos “descubriendo” América Latina, confluencia que nutrió las vanguardias. Ambas. Andrea Giunta denomina a este fenómeno *vanguardias simultáneas*; en su libro *Contra el canon* deconstruye la idea hegemónica de que las vanguardias surgen en Europa y los movimientos locales los asimilan,

Unos llegaban de la experiencia europea, eran emigrados. Otros habían nacido en ciudades latinoamericanas desde tal posición establecían conversaciones distintas con la cultura europea. Diálogos que no se expresaron desde nociones como “derivativo”, “copia” o “dependencia”, sino que se generaron desde la idea de contribución a una preocupación compartida: como realizar un arte innovador, original, de vanguardia. En diversas ciudades del mundo se elaboraban, de forma simultánea, propuestas para volver a pensar el futuro<sup>4</sup>.

---

3 José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo xxi, 2001).

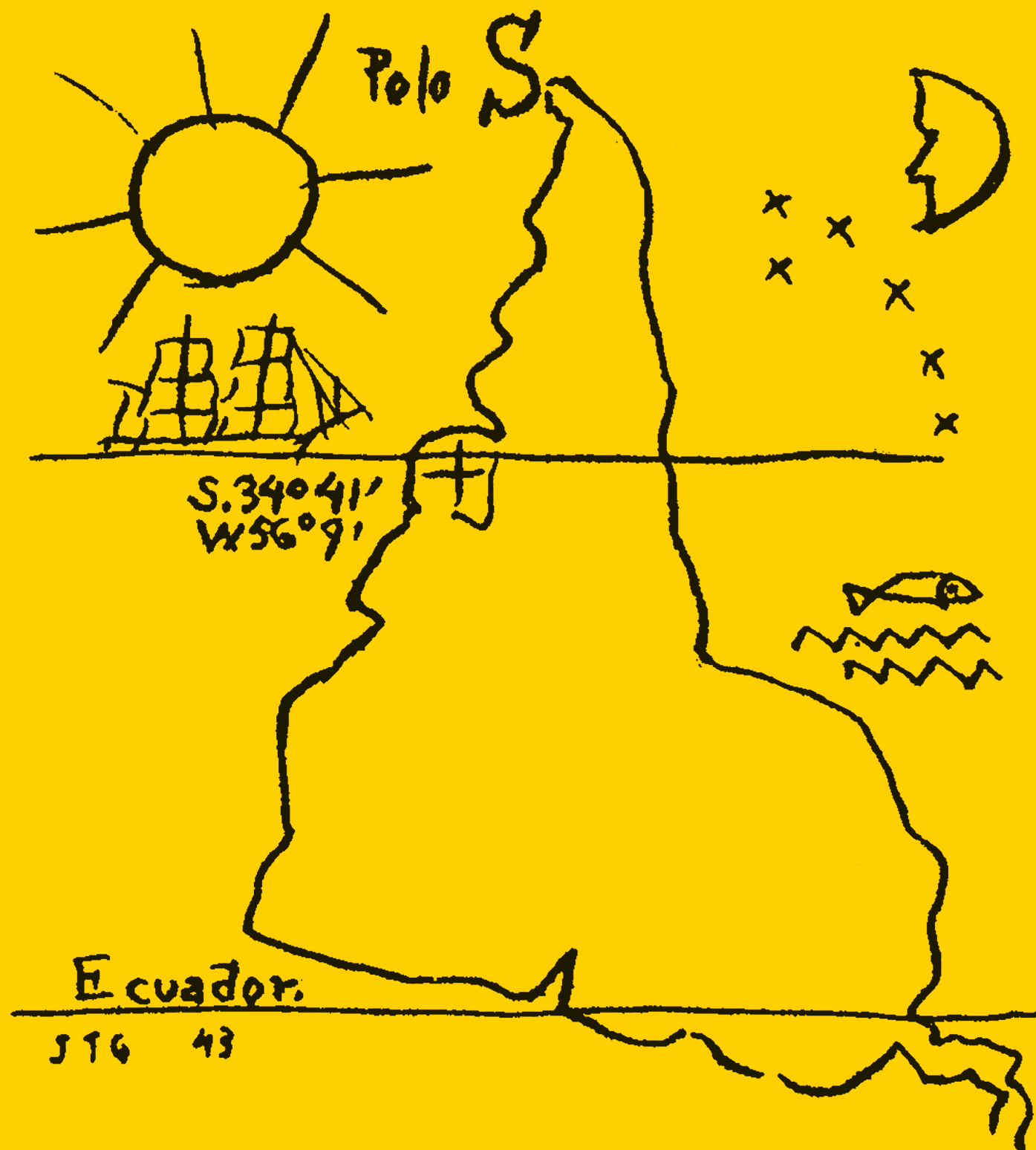
4 Andrea Giunta, *Contra el canon* (Buenos Aires: Siglo xxi, 2020).

Esta extrapolación —periferia-centro— estuvo vigente también para el diseño y para la arquitectura —en la presente recopilación hay testimonios—.

Ante la iniciativa que promovió el Bauhaus 100 en Latinoamérica, se constataron escasas líneas de investigación que estudien el impacto recíproco. La cantidad de evidencia que lo infiere apremia trabajar sobre documentos, sobre testimonios, sobre objetos, sobre primeras fuentes y dialogar con los testigos, la pragmática de la historia permitirá avanzar hacia nuevas preguntas y teorías.

## La Plata, 19 de enero del 2021

► **Silvia Fernández:** Diseñadora de Comunicación Visual de la Universidad Nacional La Plata (UNLP). Fue docente y profesora titular en la UNLP (1977-1990) y en las maestrías en Diseño en la Universidad de Palermo, Buenos Aires (2000-2001) y en la Universidad de las Américas, Puebla, México (2003-2004). Dictó cursos y conferencias en Argentina, Chile, México, Brasil, Alemania, Italia, Nueva Zelanda y Estados Unidos. Publicó artículos en revistas especializadas como *Tipográfica y Design Issues* (MIT, Press Journals) y colaboró con publicaciones como *Ulmer modelle, nach Ulm, Hfg Ulm 1953-1968* (Bonn, 2007), el *Dictionnaire Universal des Créatrices* (París, 2013) con biografías de diseñadoras latinoamericanas. Es autora de “Design in Latin America: Migrations and Drift”, artículo que fue publicado en *After the Bauhaus, Before the internet. A History of Graphic Design Pedagogy*. Geoff Kaplan, The MIT Press, 2022. Fue cocuradora del caso “Argentina” en la exposición itinerante “The whole world a Bauhaus?” (2020), organizada por IFA, en el marco de los cien años de Bauhaus. Actualmente está desarrollando una investigación sobre mujeres en el diseño argentino. También es directora de ediciones Nodal (Nodo Diseño América Latina), desde donde coordinó *Historia del diseño en América Latina y el Caribe* (Editorial Blücher, 2008) y participó como autora de *Señal Bauhaus*, Victoria Ocampo (2019) y *La brecha de género en el CIDI* (1962-1988), en colaboración con María Luisa Colmenero (2020), entre otros. Actualmente está preparando *Arcanos del proyecto moderno. Lala Méndez Mosquera y la revista Summa*.



# Presentación

Ingrid Quintana-Guerrero

**E**n el 2019, año conmemorativo del centenario de Bauhaus, el mundo parecía ante nuestros ojos radicalmente diferente de aquel en el que se produjeron los textos aquí presentados: el confinamiento global por cuenta de la pandemia de la covid-19 y la súbita y consecuente migración de la vida cotidiana hacia entornos virtuales; la aceleración de los efectos del calentamiento global; el retroceso, en varios países, en lo que atañe a justicia social, equidad y democracia. Aunque no todas son circunstancias inéditas en la historia moderna de la humanidad —de hecho, algunas resultan familiares a las circunstancias bajo las cuales se fundó Bauhaus—, son las que configuran el escenario detrás de la redacción de estas líneas y del proyecto Bauhaus Reverberada: una iniciativa de la Universidad de los Andes (Colombia), en alianza con la Cinemateca de Bogotá, el Goethe-Institut Kolumbien y la Embajada Suiza en Colombia, mediante su Fondo Cultural Suizo.

Bauhaus Reverberada —hoy convertido en plataforma de eventos virtuales y presenciales, a la que se suma el presente volumen— constituye un esfuerzo por entender la producción del mundo material latinoamericano desde sus relaciones con fenómenos culturales, estéticos y pedagógicos transcontinentales, encarnados por la mítica escuela de arte, arquitectura y diseño fundada por Walter Gropius en Weimar, en 1919. Las reverberaciones no son pues entendidas aquí como meras inferencias unidireccionales sobre la actividad creadora latinoamericana, sino como el producto prolongado de diálogos transcontinentales e interdisciplinarios, dentro de los que caben actitudes como la *antropofagia* (apelando al término acuñado por Oswald de Andrade en 1930) y la contestación. Gracias al abrupto salto a la virtualidad se cristalizó el alcance regional de Bauhaus Reverberada, llegando rápidamente a audiencias diversas a lo largo del continente y reuniendo expertos en diferentes disciplinas y territorios.

Uno de los acontecimientos más relevantes de este proyecto conmemorativo fue la realización de la exposición homónima, en el segundo trimestre del 2021. Esta, además de marcar el retorno de las actividades presenciales a la agenda cultural bogotana, reunió por primera vez piezas



Joaquín Torres García, "América Invertida" (pluma y tinta, 1943).



de arte y diseño de coleccionistas locales, importantes acervos de arte moderno latinoamericano como los del MamBo y la Fundación Arkhé y material inédito entre el que se cuenta con documentos audiovisuales históricos, dispositivos didácticos y obras contemporáneas en soporte digital. La selección curatorial estuvo dictada por la contribución de estas piezas al desarrollo de *estéticas transicionales*, concepto acuñado por César Peña (cocurador de la muestra) en el capítulo inaugural de este libro, como estrategia para dilucidar las dinámicas de consolidación de la modernidad en América Latina. Junto con su papel en las discusiones sobre estilo y visualidad implícitas en la transformación material que operan, el autor problematiza las estéticas transicionales como un instrumento de transformación social e individual, impulsadas por una promesa de cambio y progreso.

De la mano de Peña, el lector de *Bauhaus 100+1* también hará un recorrido desprevisto por la mencionada exposición, revisitando algunas de las piezas que hicieron parte de la selección curatorial, acompañadas de un registro fotográfico de la muestra. Algunas de las piezas son objeto de estudio específico dentro de la presente publicación: la icónica silla “Cesca”, de autoría del *bauhäusler* Marcel Breuer, tuvo su versión colombiana en la silla “Michael” fabricada por Industrias Metálicas Palmira (IMP), a cuya producción se consagra el trabajo de María Astrid Ríos Durán. En “El mueble bauhausiano en IMP”, Ríos identifica las adaptaciones que la compañía palmireña ejecutó sobre diseños ampliamente difundidos para hacerlos técnica y económicamente viables dentro del contexto colombiano, así como las estrategias de pedagogía de consumo y comercialización emprendidas por IMP.

El tema del mueble moderno en diálogo con elementos locales aparece nuevamente en la contribución de Ana Elena Mallet a este volumen, gracias a su examen de la figura y obra de Clara Porset y su labor en la consolidación de un diseño a la medida de las particularidades no solo de su natal Cuba, sino de México, país que la acogió durante la mayor parte de su vida. La condición de privilegio de Porset en ambos países la llevó a codearse con grandes nombres de las artes modernas, incluidos los maestros de Bauhaus Josef y Anni Albers, en busca de modelos pedagógicos que pudiera implementar en su propia práctica docente. Justamente a Anni dedica su texto Carolina Obregón, ilustrando la tarea de reivindicación que Albers hizo del tejido andino como verdadero epicentro de la innovación técnica y compositiva del oficio textil.

El papel protagónico de la mujer en los diferentes frentes de acción de Bauhaus y la pedagogía del diseño pregonada desde esta escuela son también dos de los argumentos centrales del capítulo de Viridiana Zavala, quien aborda la conflictiva estancia de Hannes Meyer —segundo director de Bauhaus— y su esposa, Léna Bergner, en México. Zavala devela un frente de acción prolífico de la pareja: el de la gestión editorial y producción de exposiciones, bajo el liderazgo de Léna, en contraste con las frustradas tentativas de los esposos por implementar programas educativos en sus respectivas disciplinas: arquitectura, urbanismo y tejido. Por su parte, Lucio Piccoli se ocupa de otra pareja de *bauhäuslers* en el Cono Sur: los fotógrafos Grete Stern y Horacio Coppola. El autor se aleja de las estructuras pedagógicas formales para enseñarnos el mecanismo por medio del cual Grete aprende a ver Buenos Aires a través de la lente de su compañero, y la desaprende a través de la inferencia que, sobre las fotos de Coppola, Stern opera en sus fotomontajes urbanos.

Para definir la naturaleza del trabajo de la *bauhäuslerin*, Piccoli acude a la noción de *inquietante extrañeza* —el *Unheimlich* freudiano (traducido al inglés como *uncanny*)— al que también alude Peña para referirnos la incómoda familiaridad que experimentamos al hallarnos frente a una obra de filiación bauhausiana, sin importar dónde se encuentre. Se trata de una sensación contrapuesta a la de *Heimat*, vocablo alemán usado para referir al reconocimiento del “hogar” en términos culturales y psicológicos que ocurre solo cuando se le mira a la distancia. El *Heimat* resulta el eje central del estudio que Claudia Cendales nos presenta sobre la red de artistas alemanes y austriacos que migraron a Colombia durante la primera mitad del siglo xx. Si bien a ninguno de ellos se les ha podido comprobar un vínculo directo con Bauhaus, se le asemejan en tanto diáspora, vehículos para la circulación de ideas y para la construcción de un *Heimat*, del otro lado del Atlántico.

Mi aporte a este compendio y a la exposición, en mi calidad de cocuradora, estuvo motivado precisamente por el reconocimiento de la diáspora bauhausiana en Latinoamérica mediante dos niveles: el primero, el de los movimientos migratorios desde y hacia las tres sedes de esta escuela en Alemania y el de los contactos (físicos y conceptuales) transatlánticos suscitados por sus secuelas en instituciones educativas, agencias públicas y despachos particulares. No obstante, me he reservado estas páginas para hacer una revisión no desde el rastreo de las evidencias correspondientes a estos contactos sino desde la manera como dichas evidencias han sido reveladas por la historiografía regional y global. Así, he podido identificar una carencia de visiones panorámicas (que Bauhaus Reverberada intenta

solventar), una predilección por construir narrativas alrededor de ciertos personajes canónicos y una visión limitada sobre el impacto de Bauhaus en la pedagogía a escala regional. El ejemplo más claro de este vicio quizás tiene que ver con la escasa atención que se ha prestado a la visión cooperativista de Hannes Meyer, plasmado en su programa de estudios para Bauhaus, que es develado por Virginia Gutiérrez (cocuradora de Bauhaus Reverberada) en su examen sobre el impacto de los principales modelos pedagógicos bauhausianos en el subcontinente latinoamericano. Gutiérrez presta especial atención a la traducción que Tomás Maldonado hizo de los postulados de Meyer para la formulación de su propio programa de estudios en la Escuela Superior de Diseño de Ulm (HfG Ulm), en franca oposición a la aproximación expresionista fomentada desde el *vorkurs* de Johannes Itten.

El argentino Maldonado resulta el último eslabón en la serie de reverberaciones bauhausianas aquí presentadas, no solo por cuenta de su protagonismo en HfG Ulm sino del eco de su voz como crítico de la Bauhaus abstracta y formalista de Itten y Albers, a lo largo de las Américas. Joaquín Medina nos ofrece un epílogo sazonado por el giro medioambiental del pensamiento en diseño, más pertinente hoy dada la inminencia de los efectos de la crisis ambiental, pero anticipado por Gropius en el manifiesto fundacional de la escuela al remitir a una visión creadora integral y potencializada por el discurso de Maldonado. Con su reconocimiento de la *menschlische Umwelt* (traducido al español como “ambiente humano”) como “sistema de artefactos definidos por una causalidad circular e iterativa entre lo simbólico y lo operativo”, Maldonado dirige la propuesta pedagógica de HfG desde lo metafísico hacia lo técnico, formulando operaciones específicas para un nuevo diseño ambiental. Medina revela el impacto de esta aproximación en la obra teórica de autores capitales dentro el corpus disciplinar tanto anglosajón como latinoamericano, incluyendo a Roberto Segre, Fernando Salinas y Marina Waisman.



Cierro esta presentación con un comentario a propósito del título de este libro: ***Bauhaus 100+1: reverberaciones latinoamericanas***. La partícula “+1”, cuya lectura puede ser atribuida al año exacto transcurrido desde el comienzo de los homenajes a Bauhaus a propósito de su centenario y el lanzamiento de ***Bauhaus Reverberada***, representa además la vigencia para América Latina, en plena segunda década del siglo XXI, de los principales derroteros que marcaron la actuación de la escuela alemana durante sus catorce años de existencia: el diseño al servicio de la sociedad sin distinción de clases; la actividad edificatoria capaz de reunir artesanos y artistas y la creación artística como propulsora del desarrollo industrial. Así las cosas, ***Bauhaus 100+1*** propone una discusión abierta y crítica, pero, ante todo, un llamado permanente a la acción.

1

# Debates regionales

**César Peña**

**Ingrid Quintana-Guerrero**

**Virginia Gutiérrez**

# Estéticas transicionales

César Peña

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.2>

## CAPÍTULO 1

- Profesor asociado de la Universidad de los Andes, en la Facultad de Arquitectura y Diseño, en el área de Estudios en Diseño. BA en Diseño Industrial y MA en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia; Ph. D. en Educación Artística con énfasis en Cultura Visual de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Su trabajo se centra en el estudio de la historia de las ciudades por medio de producciones culturales y estéticas, en particular mediante la investigación sobre cultura visual y material. Ha sido curador de exposiciones que se sitúan en la intersección entre arte y diseño y es autor y coautor de varios libros, artículos y capítulos de libros, entre los que destacan: “Imagen hablada, texto ilustrado: cultura visual popular, educación e ideología en América Latina” (en *Letras hechas a mano*, 2023), “Mapping the Invisible” (en *Atlas: Unconverging Territories in Bogota*, 2021), “Diseño y utopía en tiempos de distopía” (*Revista Dearq*, 26, 2020); “Lapsus Trópicus o la obra de arte en la época de su falibilidad subtropical” (en *Espacios tecnoestéticos de ficción*, 2020); “Lo extraordinario en lo ordinario” (en *Los Carpinteros: la cosa está candela*, 2017); “Estéticas del no” (en *La paradoja de la fealdad*, 2016); *Proyecto libre: entre la historia y el diseño* (2009); *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1938* (2004), primer puesto en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura en Portugal al mejor libro (2008). En el 2023, hizo parte del Advisory Board para la curaduría de la exposición “Crafting Modernity: Design in Latin America, 1940-1980”, MoMa 2024.

**D**urante sus cortos pero significativos catorce años de existencia es posible identificar dos caminos claramente diferenciables en Bauhaus: el expresionismo de los primeros años y el racionalismo funcionalista de los últimos que se afianzó con el paso del tiempo y dio forma a su carácter icónico como escuela representativa del movimiento moderno. Esta identidad de Bauhaus asociada al racionalismo modernista es el vector que usualmente marca la dirección de las aproximaciones a su estudio y análisis. Sus obras más icónicas, tales como el ajedrez de Hartwig, la tetera de Brandt, la fábrica Fargus y el edificio de Dessau de Gropius, así como la silla Brno del, tal vez, más importante acólito y profeta del modernismo, Ludwig Mies van der Rohe, dan cuenta de la premisa socrática de pensamiento sobre la relación entre belleza, forma y utilidad que se terminó imponiendo.

Historiadores del diseño como Reyner Banham<sup>1</sup> y más recientemente, Grace Lees-Maffei, resaltan el carácter emblemático de la silla B3 de Marcel Breuer y, en general de los muebles tubulares en acero de este periodo, como “paradigma de la modernidad”, traducido tanto en su material como en su capacidad de representar el progreso técnico del siglo XX, principalmente por su eficiencia, modularidad, estandarización e higiene<sup>2</sup>. Sin embargo, la propuesta que plantea este capítulo se centra en el análisis de la producción regional en contraste y similitud con la europea y se pregunta por la importancia de conmemorar el centenario de la escuela alemana desde los matices de la modernidad latinoamericana.

Si bien la historia del arte, del diseño y la arquitectura contemporánea ha reconsiderado el formalismo característico de las corrientes e historiadores de la primera mitad del siglo XX, la pregunta por la forma y el estilo moderno más que Bauhaus se mantiene aquí vigente en virtud de lo que pueda revelar tanto sobre la región como sobre las particularidades del proceso de modernización de esta. En especial, se propone el concepto *estéticas transicionales* como estrategia para comprender las dinámicas mediante las cuales se implementó la modernidad en la región, siendo Bauhaus una más de las variables que cabe bajo dicho concepto. Empiezo definiendo esta expresión y la manera en que se va a usar como categoría de análisis de lo moderno, y continúo definiendo cuál es la pertinencia de su uso en el contexto latinoamericano.

---

1 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge: MIT Press, 1960), 276-277.

2 Grace Lees-Maffei, “Iconic Designs: 50 Stories About 50 Things” (Londres: Bloomsbury, 2020), 169.



En las siguientes secciones se establecen fenómenos que pueden ejemplificar un tipo de transición: entre lo maquinal y lo artesanal; entre las materialidades y la forma en que representan valores sociales; por medio de los cambios en la función social del arte y del artista; del arte al servicio de dos modelos diferentes de desarrollo; y termino discutiendo algunos aspectos que ponen en juego la dupla género y gusto como escenario de negociación social.

## Por qué estética y por qué transicional

La expresión *estética transicional* se presenta aquí como una propuesta de marco teórico para la comprensión de las múltiples complejidades que enmarcan las relaciones, directas e indirectas, entre la escuela alemana Bauhaus y América Latina. Se puede decir, incluso, que se propone como forma de aproximarse a la comprensión de la modernidad en general, como un fenómeno social que se materializó de diferentes formas y que, en la región latinoamericana, observó ciertas particularidades en virtud de las persistencias históricas que caracterizan a esta región<sup>3</sup>. Según Raymond Williams, en *Keywords*<sup>4</sup>, el origen del término *estética* tiene sus raíces en diferentes momentos de la historia y ha tenido diferentes connotaciones. A su vez, es de los términos más usados en comunicaciones cotidianas para referirse a un sinnúmero de fenómenos. *Estética* se puede usar indistintamente para adjetivar una mesa bien arreglada, un edificio, una pintura clásica o un trabajo de retoque automotriz o cirugía plástica. En términos generales, es frecuente encontrar su uso para calificar algo realizado con una intencionalidad encaminada a producir una cierta sensación en el espectador. Académicamente, el origen del término se localiza en la raíz griega *aesthesis*, cuya etimología refiere a la adquisición de información mediante los *sentidos*. El término fue redescubierto en el siglo XVIII por Alexander

---

3 Véase Jeremy Adelman, *Colonial Legacies: The Problem of Persistence in Latin American History* (Nueva York: Routledge, 1999). Adelman caracteriza la historia de Latinoamérica como marcada por el fenómeno de la persistencia, particularmente de aquellas heredadas de las instituciones coloniales que, como parte de este marco teórico propuesto, incluyen fenómenos relacionados con el paisaje urbano, la arquitectura, el diseño y el arte. En este caso, refieren directamente a la persistencia de un sistema de valores coloniales, marcados por consideraciones raciales, de clase y sincretismos culturales como resultado de las negociaciones de poder entre la población indígena, mestiza y los beneficiarios del legado colonial.

4 Raymond Williams, "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society", *A Vocabulary of Culture and Society*: (Nueva York: Oxford University Press, 1985).

Baumgarten, quien publicó el tratado *Aesthetica*, en el que habló sobre temas relacionados con la percepción y su incidencia en la configuración de las nociones de gusto y belleza, que a su vez fueron centrales en la discusión filosófica de los siglos XVIII y XIX. De la obra de pensadores como Burke, Hume, Hutcheson y Kant es posible deducir la centralidad del término durante este periodo<sup>5</sup>. De manera muy general, las elaboraciones de los cuatro pensadores sobre estética giraron alrededor de los sentidos, la imaginación, la razón, el conocimiento, la simpatía, lo bello, lo sublime, lo pintoresco, el gusto y la sensibilidad. Estas reflexiones se dieron en el marco de una sociedad cambiante y vibrante en el inicio y auge de la industrialización. En el presente texto propongo la comprensión del término *estética* como la experiencia con la cual se adquiere información y conocimiento del entorno mediante los sentidos, pero también la acción por medio de la cual se hace producción de sentido sobre ese entorno.

La pregunta sobre la estética y su carácter transicional, sin embargo, tiene que ver con su utilidad en la búsqueda de un esquema de pensamiento que permita comprender fenómenos que suceden alrededor de las artes, el diseño, la arquitectura, el gusto, el modelo económico y los fenómenos sociales, en el contexto de Bauhaus y sus reverberaciones en territorio americano. En este sentido, la pregunta por la estética en el contexto latinoamericano tendría que ver con su papel en la definición de diferentes tipos de identidad y con su carácter inestable y de permanente búsqueda y tanteo formal. Karl Marx acuñó el concepto *materialismo histórico* para referirse a la forma en que una sociedad define su desarrollo no a partir de sus ideales o ideas, sino a partir de sus condiciones materiales y la forma en que establece una conexión con el territorio, los saberes, la disponibilidad de materias primas y, sobre todo, de su capacidad para transformarla. El supuesto de Marx asumía que cualquier objeto viviente o inanimado debería estar sujeto a una condición de permanente transformación. En el caso de la producción material de la segunda mitad del siglo XIX que es sobre la que reflexiona Karl Marx, el cambio estaba determinado por las fuerzas dialécticas de la historia. En esa segunda mitad de siglo, las principales fuerzas en

---

5 George Dickie. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. (Nueva York: Oxford University Press, 1997). Véase David Hume. "Of the Standard of Taste"; en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, editada por Vincent B. Leitch, William E. Cain, Laurie Finke, Barbara Johnson, y John McGowan (Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 2010), 392-405.; Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, W. Leidhold editado por Indianapolis: Liberty Fund.; Immanuel Kant y Nicholas Walker. *Critique of Judgement* (Oxford World's Classics. Oxford: oup Oxford, 2007).

conflicto involucraban, por un lado, las formas de organización social productiva tradicional y, por el otro, las nuevas fuerzas del desarrollo y progreso industrial<sup>6</sup>.

Un ejemplo ilustrativo de esta dialéctica marxista se puede ver en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX donde, por un lado, emerge la fuerza modernizadora de la industrialización que se da a costa de la calidad de vida en las principales ciudades y, por otra parte, surge como reacción la postura de personajes como Ruskin y Morris. Estos dos personajes plantearon como contrapeso a la industria una vuelta a formas tradicionales de producción más cercana a la artesanía y a la tradición medieval que, a su vez, armonizaba más con los preceptos marxistas.

Comprender las tensiones generadas por la relación dialéctica entre la fuerza laboral y la producción es fundamental para empezar a entender el sentido de lo transicional en la estética de este momento histórico. El carácter cambiante de la sociedad, las formas de producción y la tan mencionada emergencia de nuevas clases sociales durante este periodo me llevan a proponer el concepto *estética transicional* como ejercicio inverso para la comprensión de los fenómenos sociales a partir de la forma en que la sociedad materializó y visibilizó sus valores mediante experiencias estéticas de diferente índole y de distintas materialidades y tecnologías<sup>7</sup>.

En el contexto de la Europa de entreguerras, época durante la cual se funda Bauhaus, la variable que se sitúa en el centro del polígono de fuerzas en tensión es, sin lugar a dudas, el desarrollo industrial y las reacciones que generó tanto a favor como en contra. En Alemania, por ejemplo, era notorio el rezago con respecto a Francia e Inglaterra en términos de desarrollo industrial. De hecho, parte de su estrategia de desatraso consistió en la importación de nuevas tecnologías de estos dos países<sup>8</sup>, así como por medio de personajes como Hermann Muthesius, importó también el discurso sobre la importancia de la integración entre

---

6 Karl Marx, Loyd David Easton, y Kurt Guddat, *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1967), 104-105.

7 Véase Norbert Elias, *The Civilizing Process* (Oxford: B. Blackwell, 1982). Este concepto es tomado principalmente de la obra de Elias, no solo en *El proceso de la civilización*, sino en buena parte de su obra sobre maneras y etiqueta en la que asume que toda manifestación física es una materialización de fenómenos sociales. El enfoque académico de Elias, toma como punto de referencia la noción de materialismo histórico de Marx.

8 Toni Pierenkemper y Richard Tilly, *The German Economy During the Nineteenth Century*, 1.<sup>a</sup> ed. (Berghahn Books, 2004), xv.

artes e industria<sup>9</sup>. Muthesius, por supuesto, no fue el primero; ya desde 1852 Gottfried Semper después de tener contacto de primera mano con la Exposición de 1851 en Londres, estuvo abogando por la fórmula industria, ciencia y arte<sup>10</sup>. De igual manera, la colonia artística Mathildenhöhe<sup>11</sup> en Darmstadt y el proyecto estatal conocido como la Deutscher Werkbund o Asociación Alemana de Constructores/Artesanos, junto con las varias escuelas de artes y oficios en diferentes partes de Alemania, así como la mismísima Bauhaus, respondieron a esta preocupación sobre el papel de las artes en el marco de un proyecto de modernización a través de la industrialización.

En el caso de la Rusia revolucionaria, las artes también desempeñaron un papel fundamental a partir de su potencial al ser combinadas con la industria y principios científicos, para la educación de las masas de pasado reciente rural que ahora poblaban las principales ciudades rusas. El proceso de industrialización rusa no se dio a partir de una demanda de bienes de consumo por parte del mercado local sino por la implementación de políticas encaminadas a ese objetivo<sup>12</sup>. El porcentaje de población rural en 1880 era del 85 %, lo que refuerza la hipótesis sobre la inexistencia de un mercado consolidado que demandara masivamente productos industriales pero que, al mismo tiempo, refuerza el sentido e importancia de las instituciones creadas para formar un nuevo perfil de artista/arquitecto/diseñador. Al igual que Bauhaus en Alemania, Vkhutemas o Talleres Estatales de Enseñanza Superior de Arte y Técnica fueron anteceditos por otros proyectos, cuyo fin fue acercar arte e industria. Entre ellos se encuentran la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú (1843); la Escuela Stroganov de Artes Aplicadas (1860) que después fue reemplazada por los Estudios Estatales Públicos de Arte (Svomas, por su sigla en ruso, en 1918).

En ambos casos, Alemania y Rusia, llevaron a cabo tardíamente sus procesos de industrialización entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En Alemania, además del interés en sustituir importaciones había una clara presión por la inevitable comparación frente al retraso que tenían

---

9 David Raizman, *History of Modern Design* (Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2011), 148.

10 Gottfried Semper, "Science, Industry, and Art", en *The Design History Reader*, editado por Grace Lees-Maffei y Rebecca Houze (Oxford: Berg Publishers, 2010), 55-59.

11 Klaus-Jürgen Sembach, *Modernismo: La utopía de la reconciliación* (Berlín: Taschen, 1993), 156.

12 Arcadius Kahan, "Government Policies and the Industrialization of Russia", *The Journal of Economic History* 27, n.º 4 (29 de junio, 1967): 460-477.

con respecto a Francia e Inglaterra. Rusia, por su parte, respondió a la necesidad imperativa de repensar el papel del arte en el marco de una sociedad más incluyente que debía acoger a una gran masa de campesinos y obreros en los nuevos centros urbanos, así como al resto de variables propias de esta transición. En este contexto, la noción de transición refiere a los cambios sociales y políticos que se dieron en el marco de ambas sociedades y conecta con la comprensión marxista del progreso medido a partir del desarrollo material. La gran pregunta al respecto reside en cómo leer esta transición en las producciones estéticas de este periodo en los diferentes contextos.

El epíteto transicional que se utiliza para caracterizar lo estético designa el carácter inestable, inseguro y siempre cambiante de las producciones estéticas tanto excepcionales como cotidianas. Norbert Elias acuñó o, más bien, presentó una revisión etimológica del término *kitsch* para hacer referencia a producciones estéticas que reflejan un fenómeno social cambiante y en formación<sup>13</sup>. Tanto la burguesía industrial como las masas proletarias de finales del siglo XIX y comienzos del XX, dejaron en evidencia en sus producciones plásticas una gran inseguridad formal que, no con poca ansiedad, buscaron afanosamente apropiar, reencauchar y, en últimas, tratar de generar nuevos códigos estéticos como parte del proceso de búsqueda identitaria.

De manera similar a la forma en que se usa cotidianamente el término *estética*, es decir, de manera coloquial y reduccionista, la noción de *kitsch* se usa para designar algo de mal gusto, *chabacano*, como se diría en Colombia, *naco* como dirían los mexicanos, o *cutre* para los españoles. Si se trata de entender los cambios sucedidos en la transición entre el siglo XIX y el XX en Alemania y Rusia desde la noción de estética transicional, todo aquello que ha sido nombrado como inseguro, ecléctico, de mal gusto, o *kitsch*<sup>14</sup>, adquiere una dimensión más compleja en la que las nociones de estilo, gusto, forma, moda se revelan insuficientes para descifrar la fascinante complejidad de los procesos implícitos en la búsqueda de representación visual de identidad que tiene lugar cuando lo que define a una sociedad en un determinado momento de su historia es la permanente recurrencia del cambio antes que la estabilidad.

---

13 Norbert Elias, "The Kitsch Style and the Age of Kitsch", en *The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection*, editado por Johan Goudsblom and Stephen Mennell (Oxford: Blackwell Publishers, 1998), 26-38.

14 En particular, he podido deducir que el uso del término *kitsch* es muy intuitivo e inexacto, en las aulas de clase. Esto lo deduzco del trabajo directo con mis estudiantes y la forma en que, a pesar de trabajar el concepto con base en diferentes autores, al final del curso, casi siempre persisten en la misma connotación de mal gusto y exuberancia formal.

## La estética transicional en América Latina

Si se plantea una noción de estética transicional en Europa en el curso de los siglos XIX y XX, relacionada con la industrialización, la percepción mediada por la tecnología, las artes y la sustitución de importaciones, valdría la pena preguntarse sobre la aplicación del mismo concepto en Latinoamérica durante el tiempo en que procesos similares tuvieron lugar allí.

Así como la industrialización fue tardía en Alemania y Rusia, en América Latina tuvo temporalidades diferentes y, en todos los casos, la conformación de la clase media tuvo mucho que ver con la consolidación de este mercado. La afirmación más difundida sobre los inicios de la industrialización en América Latina, la sitúan en la década de los treinta. A mediados de los sesenta, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) caracterizó las etapas de la industrialización latinoamericana comenzando con una etapa prefabril, previa a los años veinte de carácter más artesanal, seguida de la creación de industrias tradicionales, relacionadas con producción de bebidas y alimentos —que tienen lugar en la mayoría de los países antes de la década de los treinta—. Después de esta década sigue una etapa de desarrollo de industrias básicas, principalmente siderúrgicas, industrias químicas y de transformación de materias primas básicas como el acero y el hierro. Por último, identifica una etapa de desarrollo de industrias mecánicas más complejas que trabajan productos destinados a sustituir importaciones<sup>15</sup>. En países como Brasil, Argentina y México, donde por cuenta de las inmigraciones se logró consolidar una clase media y, por consiguiente, un mercado interno más robusto, se logró concretar hasta cierto punto la agenda de sustitución de importaciones. Por otra parte, países como Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y Chile no contaban aun hacia mediados del siglo XX con un mercado interno significativo al tiempo que la absorción de tecnología todavía resultaba insuficiente<sup>16</sup>.

Este último punto, así como la falta de políticas gubernamentales sobre el papel de las artes en la industrialización, en lo exiguo del consumo local, además de las persistencias de la estructura colonial, son algunas de las variables que permiten entender mejor las complejidades de la producción cultural y artística de la primera mitad de siglo XX. En la base del concepto *estética transicional* reposan las dinámicas económicas, pero

---

15 Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), *El proceso de industrialización en América Latina* (Nueva York: Naciones Unidas, Cepal/Eclac, 1965), 26-29.

16 *Ibid.*, 28.

también las tensiones sociales y negociaciones realizadas sigilosamente mediante las artes. El concepto *estética transicional* adquiere entonces un carácter polivalente en la medida en que su utilización implica la discusión sobre Bauhaus y sus reverberaciones desde una perspectiva formal, política, económica, tecnológica y social a la luz de las transformaciones y cambios que sucedieron asincrónicamente y a diferentes velocidades dependiendo del contexto.

## Lo maquinal y lo artesanal

Las obras creadas en el marco de Bauhaus, más que objetos banales, cotidianos, utilitarios o como representantes de un estilo, fueron escenario de conflicto y negociación entre las fuerzas de la tradición, el progreso, la vanguardia y la justicia social. También representaron un conjunto de identidades, subjetividades y sujetos ciudadanos en proceso de configuración, tratando de entenderse a sí mismos y su papel en la sociedad y en la historia a través de la forma y la materia. Gracias al análisis de las piezas producidas en el marco de Bauhaus de la primera mitad del siglo XX es posible entender el proceso de múltiples búsquedas que se estaban llevando a cabo, no solo en la escuela sino en la sociedad para la que proyectaban. Así como los objetos de Peter Behrens —producidos tanto en MatildenHöhe como en la Deutscher Werkbund y en la AEG<sup>17</sup>— revelaron las posibilidades estéticas que surgían de la fusión entre lo vernáculo y lo industrial, las creaciones de Marianne Brandt en Bauhaus, revelaron unos resultados similares que, adicionalmente, evidencian la lucha por el reconocimiento de género en un espacio históricamente dominado por lo masculino<sup>18</sup>. Algo similar se puede deducir de la silla creada conjuntamente por Mies Van der Rohe y Lili Reich en la que se funden como en las teteras de Behrens, una vez más, lo autóctono con lo serializado; el gesto de la tejedora con la anodinia del golpe mecánico, pero, al igual que en el caso de Brandt, se puede entender como un escenario de negociación de la autoría en función del género. La importancia de un objeto

---

<sup>17</sup> Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (Compañía Eléctrica General).

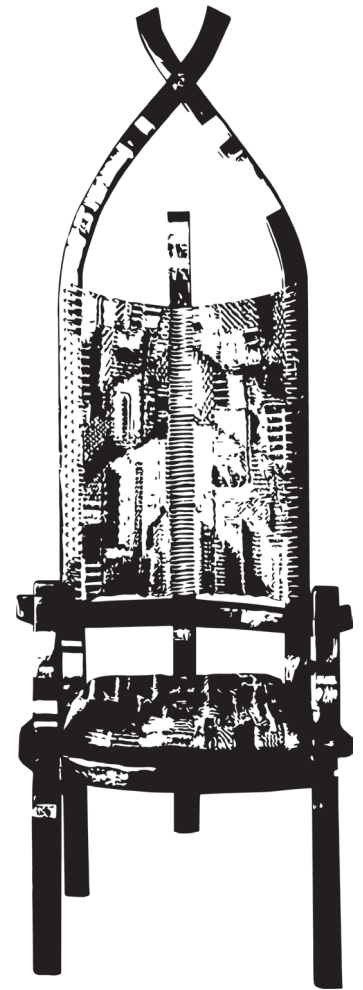
<sup>18</sup> Véase Elizabeth Otto, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics* (Cambridge: MIT Press, 2019). Si bien la perspectiva de género es una variable a considerar en esta aproximación, es importante resaltarla también como una de las limitaciones de esta investigación en tanto deja más interrogantes que respuestas sobre este aspecto. En este sentido vale la pena resaltar el influyente trabajo de Elizabeth Otto en el que plantea una aproximación no binaria al tema del género en Bauhaus, así como a perspectivas radicales en política y religión.



banal reside justamente en su misma banalidad, en su capacidad de presentar un retrato inconsciente de la sociedad a la que pertenece y que, al no ser discursivo, resulta más revelador.

Por ejemplo, la reflexión de Marcel Breuer sobre su primera silla tubular es reveladora sobre el carácter, por lo menos incómodo, de la percepción inicial de estas sillas que se convertirían en emblemáticas de Bauhaus y en sinónimo de lo *moderno*. Cuando vio su silla por primera vez, cuenta él mismo, pensó que iba a recibir muchas críticas y que iba a ser incomprendida, justamente por lo mismo que ganó reconocimiento después: le preocupaba lo poco artística que lucía y la apariencia que el acero tubular le imprimía haciéndola muy maquinal y poco hogareña o acogedora<sup>19</sup>. En las diferentes semblanzas que se han hecho sobre su trabajo es común la referencia a su producción inicial a mitad de camino entre la tradición y la vanguardia; entre el expresionismo impulsado por el *vorkurs* de Itten en sus años de Weimar y las influencias más seductoras, por lo modernas, del constructivismo de Van Doesburg y Rietveld, y el constructivismo de Lissitsky<sup>20</sup>. Este ir y venir se refleja en su producción de la década de los veinte en la que se aprecia desde la silla africana (figura 1.1) hasta las sillas tubulares de acero en cantiléver. Incluso en estas últimas la obra no se entrega por completo a lo moderno, sino que convive con los oficios tradicionales. En cualquiera de sus producciones de este periodo está presente tanto la búsqueda del lenguaje formal moderno junto con las técnicas tradicionales de tejido y trabajo con mimbre. La idea de llevar a cabo una propuesta que implicara una coexistencia armónica entre las nuevas formas de producción y los oficios más tradicionales no era una idea extraña a Bauhaus ya que Gropius la había conocido de primera mano de su maestro Peter Behrens<sup>21</sup>.

Mientras que en Europa los movimientos y las escuelas que no se oponían a la industrialización buscaron generar una articulación entre tradición y vanguardia, en América Latina, ante la irregularidad y el asin-



**Figura 1.1.**

Marcel Breuer y Gunta Stolz. 1921.  
Silla africana. Bauhaus-Archiv, Berlín  
Ilustración de Sofía Gómez Gutiérrez.

19 Christopher Wilk, *Marcel Breuer, Furniture and Interiors* (Nueva York: MOMA, 1981), 68.

20 Peter Blake, *Marcel Breuer: Architect and Designer*, editado por MOMA (Nueva York: Country Life Press, 1949), 89.

21 Peter Behrens fue maestro de Walter Gropius en la colonia artística Matildenhöhe, así que estaba familiarizado con su trabajo. En sus teteras eléctricas, Behrens ponía en diálogo la tradición con la modernidad mediante sus técnicas, formas y materiales que combinaban la geometrización del producto y el uso de la recién inventada baquelita con técnicas tradicionales como el mimbre para aislar las asas; y el acabado martillado a mano del cuerpo hecho en latón (aleación de zinc y cobre) para darle una apariencia más familiar.



cronismo de la absorción tecnológica para la industrialización, la búsqueda se centró más en la construcción de una modernidad “auténtica” desde el punto de vista identitario, basada en el rescate de lo vernáculo. La irregularidad y la lentitud en la implementación de infraestructuras análogas en cuanto a sofisticación y capacidad productiva con las europeas les permitió a los diseñadores de la región centrar su producción en dos aspectos: (1) las exploraciones formales mezclando lo vernáculo con lo moderno, y (2) la elaboración de un discurso y un estilo propio basado en la idea de la autenticidad identitaria que en la mayoría de los casos se asemejó más al nacionalismo, por cierto, fuertemente cuestionado por la crítica de arte Marta Traba<sup>22</sup>.

Tal es el caso de Clara Porset en México, de Miguel Arroyo en Venezuela y Lina Bo Bardi en Brasil, para mencionar solo algunos. Clara Porset y su diseño emblemático de la silla Butaque, por mucho tiempo atribuida exclusivamente a Luis Barragán, ejemplifican el punto de intersección en cuya transición se encuentran el oficio y los materiales tradicionales, una tecnología de baja complejidad y, por supuesto, el lenguaje moderno. En su caso, la búsqueda de la narrativa moderna propia tiene que ver con el inventario de la riqueza cultural prehispánica de objetos utilitarios que confluyeron en su famosa silla Butaque<sup>23</sup>.

Por su parte, en su texto explicativo del proceso de desarrollo e investigación para el amoblamiento de una casa colonial, Miguel Arroyo, presenta una reflexión que permite, de primera mano, consolidar la noción de lo transicional en torno a la tensión entre tradición y modernidad. Mediante una aproximación técnica, Arroyo escribe un relato sobre el encargo que el intelectual venezolano Alfredo Boulton le hace para diseñar el mobiliario de su casa de descanso en Pampatar en la Isla Margarita. El reto para Arroyo, dice, fue crear un mobiliario que dialogara armónicamente con la arquitectura “colonial” de la casa y que fuera correspondiente también con los materiales característicos del lugar como mimbre y mármol, tal y como le solicitó Boulton que lo hiciera.

---

22 Marta Traba, “Problemas en el Arte en Latinoamérica”, *Revista Mito*, año III, n.º 18 (febrero-marzo 1958): 428-36.

23 Véanse Clara Porset, “Living Design: In Search of Our Own Kind of Furniture”, en *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas (Nueva York: Americas Society, 2015), 196-207; Óscar Salinas, Ana Elena Mallet, y Alejandro Hernández, *Inventando un México moderno: el diseño de Clara Porset*, editado por Museo Franz Mayer, UNAM Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Difusión Cultural (Ciudad de México: Museo Franz Mayer, 2006).



**Figura 1.2.**

Industrias Metálicas de Palmira. ca. 1952.  
Reproducción silla Cesca de Marcel Breuer.  
Colección Nicolás París  
Foto de Alejandro Barragán.

En la figura 1.3 se puede apreciar el contraste entre la arquitectura colonial de la casa y un conjunto de objetos y obras de arte moderno — un móvil de Alexander Calder y un cuadro de Alejandro Otero— alternados con piezas antiguas —una cómoda o *chiffonier* colonial—. Para establecer los parámetros de diseño, Arroyo recurre a la legitimidad de piezas exhibidas en el Museo de Arte Colonial y en la casa de Simón Bolívar<sup>24</sup> o a la tradición y solidez de los muebles Chippendale. La historia, la tradición, la materialidad local son los ingredientes para la fórmula del gusto que establece Miguel Arroyo en su bitácora de diseño.

---

24 Un argumento similar al de Jacqueline Kennedy cuando ofició como primera dama en su célebre White House Tour, en el que hizo referencia a la Quinta de Bolívar como ejemplo de legitimidad, patrimonio, conciencia histórica y gusto al estar amoblada y adornada con objetos fetiche con valor histórico.



**Figura 1.3.**

Alfredo Boulton (1908-1995) ca. 1953. Pampatar (La Casa)

© Alberto Vollmer Foundation, Inc.

Lina Bo Bardi, por su parte, ironiza sobre la forma en que, de manera condescendiente, Ray Smith, editor asociado de la revista estadounidense *Arquitectura Progresiva*, aconseja a los arquitectos latinoamericanos no copiar el estilo industrializado internacional sino más bien buscar identidad propia en la estética de las favelas —algo que años más tarde los hermanos Campana seguirían al pie de la letra— en los ranchos de arquitectura vernácula y en las chozas indígenas<sup>25</sup>. La noción de gusto en Bo Bardi es más difusa pero igualmente presente en donde la idea se disuelve en la discusión sobre identidades verdaderas y búsquedas formales sinceras acordes con cada entorno. A pesar de la referencia con ironía hacia Smith, Bo Bardi terminaría siguiendo en su obra la línea de búsqueda identitaria mediante lo vernáculo.

Un caso contrastante con los anteriores es el de la silla Mariposa o BKF (abreviatura de Bonet, Kurchan, Ferrari) que revela la capacidad productiva instalada que ya tenía Argentina en comparación con el resto de América Latina. El resultado final, además de los análisis estructurales y las características especiales del tipo de “sentado” que posibilita, está el contraste entre la varilla de acero curvada con maquinaria hidráulica y el emblemático cuero reminiscente de la pampa argentina que reemplaza como superficie al mimbre utilizado tanto en Europa como en América.

En Colombia, el diseño de mobiliario de Anatole Kasskoff remite a unas variables similares a las que enfrentó Arroyo en Venezuela o al inventario vernacular de Bo Bardi que no representa más que una negociación del gusto o, si se prefiere, de los regímenes estéticos. Kasskoff, diseñador francés de origen ruso, después de haber trabajado para el diseñador francés Jules Leleu en proyectos como el Palacio de las Naciones en Ginebra, Suiza, llegó a Bogotá en 1946 con el encargo de diseñar los muebles para la IX Conferencia Panamericana. Luego se radicó en Bogotá e instaló su estudio de diseño desde donde consolidó una oferta para clientes que buscaban diseño de autor, no serializado<sup>26</sup>.

---

25 Lina Bo Bardi, “In South America: After Le Corbusier, What Is Happening?”, en *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas (Nueva York: Americas Society, 2015), 209-211.

26 Véase Luz Mariela Gómez, *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar: Bogotá, Años Cincuenta, Punto Aparte* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008), 121-122. Desde la década de los treinta ya funcionaban en Bogotá talleres dedicados a la fabricación de muebles, más herederos de la línea de las escuelas de artes y oficios que de la producción industrial. Entre esos se encuentran el taller de Luis Felipe Rodríguez que más adelante se convirtió en la fábrica Fabrex; Talleres S&M, de Sokoloff y Moreno que inició labores en 1930 en Medellín y que, en 1944, inauguró sede en Bogotá (véase revista *Estampa*, 14 de octubre de 1944 “La inauguración del nuevo edificio S&M”). La dinámica de producción para todos estos talleres fue más o menos igual; aprovechar una base de oficios artesanales para empezar a responder a diseños por encargo en producción



La labor de Kasskoff como diseñador se puede resumir, por lo menos una de sus caras, en la negociación con el gusto del cliente que, en muchos casos, también se podía entender como una labor casi pedagógica. Muchos de sus potenciales compradores, principalmente pertenecientes a la élite capitalina, al ser por encargo, hacían la petición al diseñador por muebles de estilo historicista, principalmente ligados al rococó europeo. Desde su estudio de diseño, Kasskoff intentaba introducir el lenguaje del mueble moderno.

Desde el punto de vista estilístico<sup>27</sup>, se ha relacionado la propuesta de Kasskoff más con el lenguaje propio del *art déco* o *art nouveau*. Sin embargo, la mayoría de sus muebles hablan de: (1) un conocimiento muy específico del entorno productivo local, (2) un estilo negociado que revela en varias de sus producciones la negociación entre el historicismo y la vanguardia, (3) la implementación de prácticas de diálogo tanto con el cliente como con los trabajadores, basada en la comunicación visual de sus proyectos e ideas como rasgo de diseño propio de un estudio de diseño moderno<sup>28</sup>. Esta característica también se puede apreciar en otro extranjero radicado en Colombia, el arquitecto suizo Victor Schmid, que utilizaba también el plano o póster objetivo dibujado muchas veces a escala 1:1 (figura 1.7) para comunicar sus

---

de pequeñas series, pero eventualmente la mayoría, a medida que la infraestructura tecnológica lo permitió, viraron hacia la producción de series más grandes. En el caso de Kasskoff, siempre funcionó más como estudio de diseño por encargos a la medida, nunca producción de grandes series. Una de las industrias que con más fuerza se enganchó en el tren de la producción industrial serializada a partir de 1940 fueron las Industrias Metálicas de Palmira que ya a comienzos de la década del cincuenta, contaba con la maquinaria y conocimiento para hacer reproducciones de muy buena factura, de los muebles más emblemáticos de Bauhaus. Véase "Industrias Metálicas de Palmira", *Proa*, n.º 64 (1952): 14-15. Algunos de los detalles sobre la vida y trabajo de Kasskoff han llegado directamente al autor mediante la amable y generosa conversación con una de sus herederas, la señora Patricia Dávila.

27 Jules David Prown, "Style as Evidence", *Winterthur Portfolio* 15, n.º 3 (1980): 197. Es importante anotar que la noción de estilo que se maneja en este texto se alinea con la descripción de J. D. Prown, que considera una similitud, pero a la vez diferencia, entre análisis formal y estilístico o, simplemente, entre forma y estilo. Sus significados, dice Prown, se traslapan, pero son distintos. El término *forma* lo restringe a la configuración del objeto mientras que *estilo*, "refiere a las diferentes maneras o modos por los cuales, consciente o inconscientemente, establece una relación con otros objetos que se evidencia a su vez, en una similitud formal" (traducción libre del autor).

28 Frederic J. Schwartz, "Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark", *Journal of Design History* 9, n.º 3 (15 de agosto, 1996): 153-184. Este es un rasgo que en los libros de historia del diseño se ha resaltado mucho sobre la labor tanto de Lucian Bernhard como de Peter Behrens, particularmente a partir de la realización de una forma nueva de expresión gráfica a mitad de camino entre lo abstracto y lo figurativo pero que se puede caracterizar mejor como esquemático, conocido como el *Sachplakat* o "objeto póster" o "póster objetivo".

**Figura 1.4.**

Anatole Kasskoff, ca. 1970.

Lámpara de pie

**Figura 1.5**

Mesa de centro (der.) detalle con gesto pictórico a mano por el autor

Colección particular Patricia Dávila de Naves,  
sobrina política de A. Kasskoff.

Fotos de Alejandro Barragán.

ideas<sup>29</sup>. Schmid instaló en el imaginario nacional un estilo “suizo” que no necesariamente representaba de manera formal al movimiento moderno pero que respondía a la honestidad con su práctica y su legado europeo, así como a las necesidades aspiracionales y de búsqueda de estabilidad formal de sus clientes.

29 Conversatorio con Urs Schmid, hijo de Victor y albacea de su legado, en el marco de la exposición Bauhaus Reverberada. abril-julio del 2021.

## Cultura material, antropomorfismo y sociedad

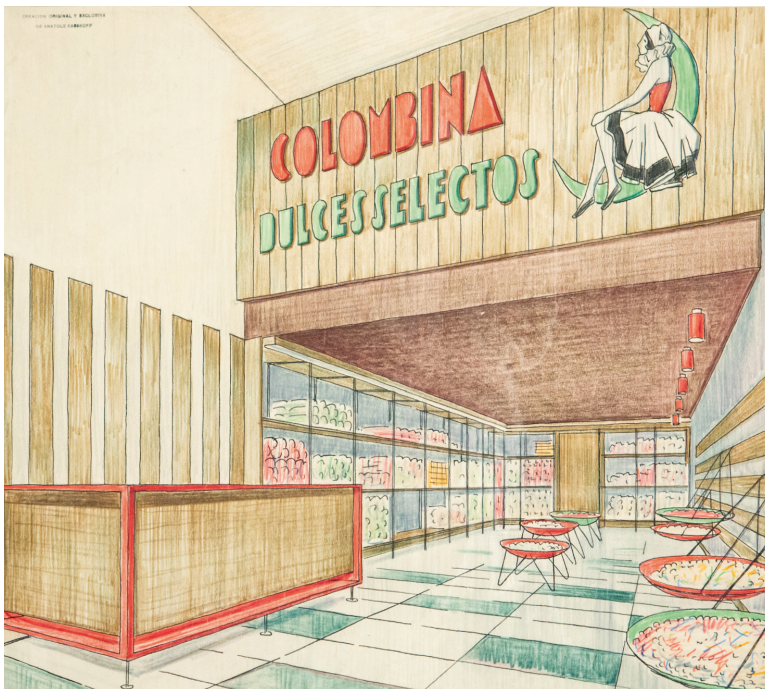
Hasta aquí mi observación ha reposado en buena medida en el análisis de obras y autores representativos de la modernidad, particularmente centrado en la producción de mobiliario doméstico y aun, más específicamente, centrado en la producción de sillas. La silla es uno de los objetos más icónicos de la historia del diseño. Me atrevería a decir que la mayoría de las portadas de libros de historia del diseño es ocupada por una silla. La pregunta es sobre la centralidad de la silla en este análisis y, podría afirmar que la silla no solo para Bauhaus, sino como parte de la historia de la humanidad, representó y representa los valores de la sociedad que la produce, consume y, por qué no, interpreta. Para Bauhaus, así como para buena parte del llamado movimiento moderno, la silla sirvió como soporte para sintetizar sus valores y sus ideas en torno al deber ser de la forma de proyectar y habitar los espacios modernos, pero también la forma de la sociedad para la que proyectaban: una sociedad cambiante y en permanente proceso de crisis y reinención. La pregunta que se deriva de entender lo artificial como una materialización de la sociedad es si eso nos podría conducir a pensar que, el proceso también funciona a la inversa. Es decir, que podemos modelar la sociedad a partir del entorno artificial que construimos.

La silla es un objeto que podemos encontrar en cualquier contexto, ya sea en el ámbito de lo institucional o en la intimidad de cualquier hogar o en el espacio público; de cualquier manera, es un elemento esencial para la habitabilidad del planeta. La silla es también una representación antropomórfica, tal vez más que cualquier otra producción plástica y por lo mismo nos atrae poderosamente<sup>30</sup>. Es el registro de nuestra presencia como cuerpo, como postura y como huella, es el testimonio de nuestro paso por la tierra y por el espacio; nos representa como seres sociales, pero también como individuos falibles, dependientes y organizados alrededor de una organización social y productiva. Las sillas —y los objetos en general— son contenedores de historias que sirven para dar cuenta de una perspectiva alterna sobre los fenómenos sociales que caracterizan a una sociedad. Desde un punto de vista freudiano, cualquier artefacto tecnológico nos completa y actúa como una prótesis de nuestra limitada corporalidad<sup>31</sup>. Desde el punto de vista de Lacan se podría entender la silla como una imagen que puede

30 Jules David Prown, "Style as Evidence", *Winterthur Portfolio* 15, n.º 3 (1980): 199.

31 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (Nueva York: W.W. Norton, 1962).

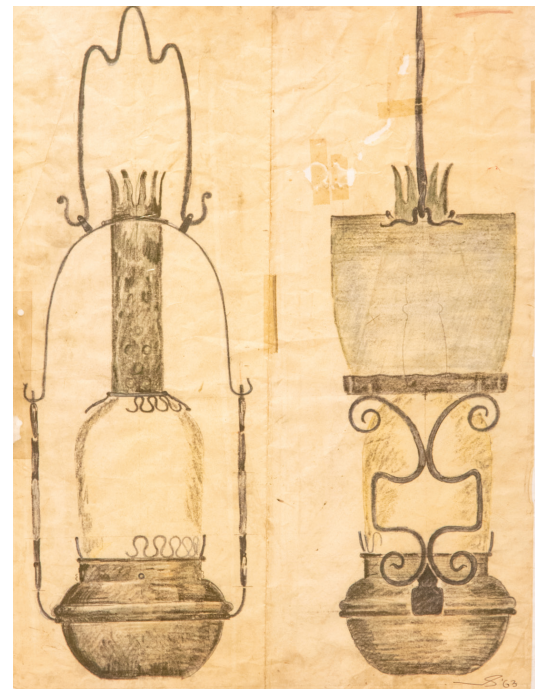


**Figura 1.6.**

Anatole Kasskoff (1904-1978).

Espacio comercial "Colombina", ca. 1950

Museo de Arquitectura Leopoldo Rother,  
Universidad Nacional de Colombia.

**Figura 1.7.**

Victor Schmid (1901-1984), Lámpara 189, 1962.

Colección particular Urs Schmid.  
Fotos de Alejandro Barragán.



representarnos, más que como cuerpo, como seres con aspiraciones y con un conjunto de valores inmateriales que, de una u otra manera, pueden estar representados en ese objeto<sup>32</sup>.

## El artista en transición

Hasta ahora he hablado de instancias puramente funcionales y productivas —utilizando provisionalmente una división reduccionista entre lo funcional y lo simbólico— relacionadas con una de las aristas en la implementación del discurso moderno en sociedades “periféricas” como la latinoamericana, principalmente respecto al papel funcional de las artes en un contexto de capitalismo temprano y referido a problemas más bien funcionales, no simbólicos. En otras palabras, he hablado de los prolegómenos del diseño moderno en Latinoamérica a partir de algunos de sus protagonistas, pero no he hablado aún de uno de los momentos más reveladores que es el momento en que se da la transición entre artista y diseñador; el momento en que el artista toma conciencia de la imposibilidad de seguir haciendo representaciones de personajes poderosos, del gobierno, el clero o el latifundismo y asume que las nuevas fuerzas sociales responden a unas nuevas lógicas.

Una vez más, la transición en este proceso es lenta y a pesar de la persistencia furiosa de los poderes tradicionales, a partir de la década de los treinta hubo indudablemente un cambio en un porcentaje importante de los países latinoamericanos que permite hablar de un capitalismo temprano. Podría utilizar las estadísticas y cuadros ya mencionados de la Cepal y hacer referencia a la crisis de 1929 y sus ecos en la economía latinoamericana para reforzar este punto. Sin embargo, recurriré a la novela histórica no para documentar, sino para ilustrar y ambientar este periodo de transición y de crisis en el que la subjetividad y el arte están sujetos a las fuerzas del cambio.

Aunque don Germán Cárdenas aseguraba que los efectos del *crash* del veintinueve solo se vivían afuera, porque aquí todavía estábamos en plena danza de los millones, hago memoria y me parece que aquello no era tan cierto. El treinta y uno, aunque fue un año trascendental y a lo mejor, no estoy seguro, bueno para mí —llamémoslo “mi año”, por ahora—, para el país

---

32 Jacques Lacan, “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience”, en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, editado por Vincent B Leitch, 2.ª ed. (Nueva York: W. W. Norton & Co., 2010), 1163-1169.

fue pésimo. El mismo Olaya lo aceptaba y no fueron pocas las veces que, a los que sabían, les escuché decir que estábamos a punto de sucumbir. Ya hoy, cinco años después, entiendo entonces por qué, cuando el padre de Carolina contaba a los cuatro vientos que estaba en bancarrota “retrasadamente”, nadie ponía el grito en el cielo: todos estaban quebrados. Lo raro hubiese sido que él estuviera más o menos bien, que tuviera segundos calzones, porque nadie los tenía<sup>33</sup>.

El que habla es el personaje ficticio creado por el escritor bogotano Andrés Arias para narrar y reconstruir en primera persona una ficción con base histórica sobre la vida de Carolina Cárdenas y su grupo de amigos cercanos. En tres ocasiones Arias nombra Bauhaus a lo largo de su obra que permite, a partir de una ficción, reconstruir imaginariamente el sentido del discurso de Bauhaus en los ámbitos artísticos locales. En la primera mención, el protagonista que narra en primera persona hace referencia a su propia torpeza al nombrar la escuela alemana y otros movimientos artísticos relacionados con las artes aplicadas, frente a Carolina Cárdenas, quien además de artista ilustrada había vivido también en Europa y conocía de primera mano dicha escuela y movimientos artísticos<sup>34</sup>. El protagonista en cuestión confiesa al lector ser completamente incapaz de discernir entre una y otra escuela y movimiento; *art déco*, *art nouveau* y Bauhaus, todo es una gran nebulosa para él y en eso reside justamente su torpeza.

La segunda mención, cuando el protagonista, a fuerza de la cercanía con los artistas, califica de “muy Bauhaus” algunos de los trabajos de la Cárdenas, ante lo cual ella supuestamente le respondió en ese diálogo inventado “vas mejorando”<sup>35</sup>. Siguiendo con la especulación como estrategia creativa de discernimiento histórico, lo que el narrador tal vez refería como “muy Bauhaus” se podría entender como sinónimo de “moderno” dentro de esa misma nebulosa de la primera referencia que por lo menos ya era capaz de identificar su lenguaje formal y sus rasgos temáticos. Le llamaba en este pasaje la atención la centralidad de la mujer, tal como efectivamente lo fue en las manifestaciones *déco* pero no solo por la presencia física de la mujer, que en el caso de Cárdenas casi siempre eran autorretratos, sino por el carácter fuertemente doméstico que tenían muchas

---

33 Andrés Arias, *Tú que deliras* (Bogotá: Laguna Libros, 2013), 133.

34 *Ibid.*, 35.

35 *Ibid.*, 100.



**Figura 1.8.**

Carolina Cárdenas. 1935. Boceto mujer, Bogotá

Fundación Arkhé, Bogotá.

Foto de Alejandro Barragán.

de las producciones del “arte” moderno. Cabe recordar que buena parte de la producción artística de Cárdenas en su corta vida se centró en la producción de objetos utilitarios en cerámica.

En la tercera ocurrencia, el narrador se encuentra en medio de una exposición organizada en Bogotá, claramente sobre arte moderno. Confuso entre la multitud, dice oír algunos comentarios de personas más o menos cultas, hablando sobre Bauhaus o la importancia de las artes aplicadas, pero el consenso general era más bien sobre la banalidad doméstica de los objetos cotidianos expuestos allí.

Me confundo con los demás visitantes. Como uno más, entre la gente, me acerco a cada obra. Y escucho los comentarios. Sí, habrá uno que otro culto que, maravillado, termine refiriéndose a la Bauhaus y a las artes aplicadas y a las influencias de tal o cual escuela. Pero en general lo que los asistentes dicen es que esto no parece arte, que les resulta absurdo que los salones de la Sociedad Colombiana de Ingenieros se presten para exhibir unas simples artesanías bonitas, unas piezas que no son obras distinguidas sino objetos de la vida diaria en los que para qué reparar dando tanta lora: tazas, jarras, botellas y platos, y de pronto una que otra efigie que, más que una

escultura, es solo un simple adorno contemporáneo. “Bah, una exposición de bobadas tan raras como la misma artista”, le escuché decir a una mujer, mientras los dos o tres que la acompañaban asentían<sup>36</sup>.

Ficción y realidad se funden para crear un relato falso pero creíble sobre el ambiente de una exposición llevada a cabo en el primer tercio del siglo XX. La obra de Carolina Cárdenas efectivamente se componía de muchos autorretratos en los que su cuerpo era a la vez propio y ajeno al representarlo como una sinécdoque del cuerpo reevaluado, cuestionado y rebelado de la mujer de los años veinte como las estudiantes de Bauhaus, las *flappers* norteamericanas, las *clapet* francesas o las pelonas mexicanas que fueron retratadas como lo opuesto a lo femenino por el escritor Salvador Quevedo y Zubieta en su novela *México marimacho* de 1933, que da una idea de cómo pudieron haber sido percibidas en el resto de las antiguas colonias españolas<sup>37</sup>. La lectura de los dibujos y bocetos de Cárdenas y su amigo Sergio Trujillo, revela la familiaridad que Arias señala en su novela, con el lenguaje de lo moderno. Mientras Trujillo se debate aún entre el academicismo y aprende el dibujo canónico de la figura humana y el escorzo, Cárdenas, al margen, garabatea con rapidez, pero con certeras líneas gestuales, un cuerpo desproporcionado, geometrizado y cada vez más alejado de lo figurativo (figuras 1.8 y 1.9). Su desparpajo conectaba mucho más con la trivialidad de lo doméstico, antes que con la ceremoniosidad de la élite bogotana y los museos o salas de exposiciones.

La fascinación con lo moderno implica una promesa de cambio y progreso que necesariamente refiere a la capacidad de transformar la materia para que esta a su vez transforme al individuo. Durante estas experiencias de modernidad temprana y vanguardista en el contexto bogotano de Cárdenas y Trujillo y de la misma manera que sucedió en Bauhaus, la gran promesa de cambio y lo que generaba gran fascinación además de lo doméstico era la tecnología. En su caso, la fotografía fue esa otra gran fuerza privilegiada y de acceso para algunos pocos en su época, para capturar una realidad que, aunque todavía lenta en comparación con la Europa que vivió Cárdenas, daba algunos asomos de vida moderna. El poeta Luis Vidales, captó muy bien, hacia la década de los veinte, la esencia de la incipiente Bogotá moderna mediante sus odas al automóvil y al teléfono.



**Figura 1.9.**

Sergio Trujillo y Carolina Cárdenas. ca. 1928.

Dibujo de figura humana y bocetación al alimón

Fundación Arkhé, Bogotá.

Foto de Alejandro Barragán.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>37</sup> Sofía Ruiz-Alfaro, “A Threat to the Nation: ‘México Marimacho’ and Female Masculinities in Postrevolutionary Mexico”, *Hispanic Review* 81, n.º 1 (16 de agosto, 2013): 41-62.

Flor extraña  
 Los automóviles pasan sobre sus ruidos.  
 Los ruidos chillan todo cuanto pueden  
 Pero los automóviles  
 ¡Uff!  
 Los aplastan  
 Y los dejan estampados contra el pavimento.

El teléfono  
 El teléfono es un pulpo que cae sobre la ciudad.  
 Sus tentáculos se enredan sobre las casas.  
 Con las ventosas de los tentáculos se chupa las voces de las gentes.  
 De noche —se alimenta de ruidos<sup>38</sup>.

Paralelo a las vidas de Cárdenas, Trujillo y Vidales, Walter Benjamin centró buena parte de sus reflexiones en la relación entre las innovaciones tecnológicas, la ciudad moderna, los sentidos y la subjetividad del individuo<sup>39</sup>. La presunción de Benjamin sigue la línea del materialismo histórico de Marx: si se cambia el entorno de la persona se cambia también al sujeto. Las llamadas *artes decorativas o aplicadas* fueron una especie de espacio residual en donde silenciosamente y mediante lo cotidiano, se introdujo con mayor contundencia el lenguaje visual moderno por medio de pequeñas innovaciones tanto tecnológicas como formales. En palabras de Jorge Rivas, la “casa se convirtió en un laboratorio de diseño moderno”<sup>40</sup>. Si bien era posible maravillarse de vez en cuando con la monumentalidad de la arquitectura de Villanueva, Candela, Niemeyer o Ramírez Vásquez, si se piensan los paisajes domésticos y urbanos como dispositivos pedagógicos que operaron sigilosamente en la configuración del nuevo régimen visual moderno, el impacto de lo doméstico en la consolidación del imaginario y, por lo tanto, en la configuración del individuo moderno, fue considerable<sup>41</sup>.

38 Luis Vidales, *Suenan timbres* (Bogotá: Plaza y Janés, 1986), 137, 168. Esta reflexión sobre la obra de Vidales fue muy generosamente compartida conmigo por el profesor Juan Castro de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso como parte de sus investigaciones sobre la intersección entre materialidades técnicas, discursos culturales y políticas estéticas en América Latina.

39 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations*, editado por Hannah Arendt (Nueva York: Schocken Books, 1969), 217-251.

40 Gabriela Rangel, “Lingua Franca”, en *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas (Nueva York: Americas Society, 2015), 9-33.

41 Paul Duncum, “A Case for an Art Education of Everyday Aesthetic Experiences”, *Studies in Art Education* 40, n.º 4 (1999): 295-311. La idea que plantea Duncum en este artículo, establece



La relación entre lo urbano/público y lo doméstico/privado es interesante de observar en las publicaciones seriadas de las décadas de los treinta a los setenta en América Latina. Considerando que toda expresión moderna era susceptible por sí sola de ser difundida y elogiada en la prensa y revistas de variedades, así como en las especializadas, el impacto del magazín modernista en la propagación de la agenda modernista en Latinoamérica aún está por ser estudiada<sup>42</sup>. La relación entre lo público y lo doméstico como dos caras de la misma moneda se puede explorar con la obra de algunos de los artistas emblemáticos del modernismo latinoamericano. La obra de los artistas Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero se puede entender en dos sentidos: (1) como una celebración de la modernidad, tanto en lo público como en lo privado, y (2) como una respuesta retadora a los artistas venezolanos, particularmente a los pertenecientes al Círculo de Bellas Artes de la primera mitad de siglo XX que concebía la identidad a partir de la representación del paisaje y costumbres regionales<sup>43</sup>. Al contrario, Soto y Otero celebraron tanto en espacios cerrados como públicamente lo urbano, es decir, lo moderno; ¡la ciudad moderna! No se trataba más de seguir la línea de búsqueda identitaria estadounidense con Thomas Hart Benton y Grant Wood, celebrando la nación mediante representaciones sublimadas de lo autóctono y del paisaje sino sumándose al concierto mundial de celebración de lo moderno. En la misma línea de esta búsqueda urbana abstracta de identidad se puede ubicar la obra de Judith Márquez (figura 1.12) quien, después de terminar sus estudios

---

un paralelo entre las producciones de arte canónica y las de arte popular que incluye objetos diseñados para el día a día. La hipótesis que plantea es que un objeto cotidiano, aunque banal y casi invisible, tiene más fuerza en la difusión de ideas en la medida en que pasa desapercibido, pero igual está allí operando en el día a día. El hecho estético extraordinario que tiene lugar en la sala de conciertos, en la galería de exposiciones o en la iglesia, ciertamente tiene la capacidad de dejar una gran impresión, pero el alcance de los objetos cotidianos es mayor en la medida en que están siempre activos e interactuando con un mayor número de gente.

42 Peter Brooker y Andrew Thacker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. (Oxford University Press, 2012). En la introducción de esta obra que analiza el papel del magazín modernista como instrumento de producción de sentido sobre el significado de lo moderno en el Reino Unido en Norteamérica, sus editores afirman: "Simple in that it is almost universally acknowledged that modernism in America took root first in periodical publication, and that without magazines from 291 to The Little Review, or Poetry to Pagany, the contours of American modernism, and indeed also the transnational character of modernism, would not be as we know it". Si bien en los últimos años se han hecho esfuerzos notables por facilitar el acceso a los investigadores de este tipo de material a través de masivos proyectos de localización, catalogación y digitalización para lectura en línea, la tarea para sopesar el papel de las revistas modernistas está aún pendiente por realizarse en América Latina.

43 Esther Morales Maita, "El arte venezolano del siglo XX. Entre el exilio y la disidencia", *Anuario CRHIAL*, n.º 1 (2007): 55-64.

en la Universidad de Tennessee, regresa a Colombia con un discurso más decididamente modernista y abstracto, muy influenciada por la obra de Paul Klee. Su obra *Broadway* remite inevitablemente, por el título, la temática y el tratamiento formal, a las interpretaciones neoyorquinas de Mondrian en las que subyace también un pensamiento musical<sup>44</sup>.

La abstracción en la obra de Soto, Otero y Márquez se vuelve sinónimo de modernidad y sus obras cambian de escala, de lo doméstico a lo urbano; de la sala de una casa de Pampatar en Isla Margarita hasta una escultura urbana en Bogotá documentada por la cámara de Camila Loboguerrero en los setenta<sup>45</sup>. La obra de Soto, dice el crítico rumano Tismaneanu<sup>46</sup>, propone una aproximación científica a la realidad que, a la vez, es una reiteración de la trama urbana moderna. Lo transicional, en el caso de estos tres artistas, se sitúa entre el nacionalismo rural y la fascinación por las promesas implícitas en lo urbano; entre la figuración y la abstracción geométrica; entre la razón y el instinto; entre el folclor y las promesas aspiracionales implícitas de lo moderno y el delirio del exilio y la nada.

## Arte, capitalismo y consumo

Las narrativas más tradicionales sobre el arte de la primera mitad del siglo XX en Colombia prestan poca atención, por lo menos hasta hace algunos años, al proceso de articulación que necesariamente tuvieron con las nuevas lógicas productivas y de organización social. Hasta hace relativamente poco se conoce sobre las primeras producciones de Ricardo Moros Urbina y sus grabados y acuarelas costumbristas de finales del siglo XIX y primera década del XX que ofrecen un vistazo al artista moderno que, a pesar de su formación clásica, trabaja a mitad de camino entre el paisaje al óleo y el grabado y la ilustración utilizando técnicas de reproducción serial. Según el historiador Eugenio Barney, a Moros Urbina se le atribuye la creación de la primera empresa de publicidad

---

44 Nicolás Gómez et al., *Plástica Dieciocho* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007), 22. "La artista creía que el tema (en la pintura) había cobrado un valor secundario y que resultaba 'muy difícil darle un nombre a cada motivo, a cada creación. Mis cuadros se llaman *Formas rítmicas*, *Contrapunto*, *Contraste*, etc.'".

45 En 1976 la cineasta Camila Loboguerrero realizó un documental sobre la obra Ala Solar que Alejandro Otero dona a Bogotá.

46 Vladimir Tismaneanu, "La metafísica del espacio en la obra de Soto", en *Soto: Cuarenta años de creación, 1943-1983* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1983), 16-21.

en Bogotá<sup>47</sup> y el historiador Álvaro Medina, por su parte, resalta que Moros Urbina fue uno de los artistas que logró desmarcarse del excesivo academicismo y de los dictámenes del poder para emprender con su obra la búsqueda de una nueva narrativa de país<sup>48</sup>. Ciertamente el trabajo de artistas grabadores como Moros Urbina, Julio Flórez y Alfredo Greñas constituyen un punto de articulación entre dos concepciones del arte que responden a modelos diferentes: la de los poderes tradicionales y la del capitalismo industrial temprano.

Más adelante, Santiago Martínez Delgado en publicidad y Anatole Kasskoff en diseño y producción de mobiliario, representarán igualmente al artista de transición de formación clásica en dibujo y pintura pero que articula de manera más orgánica con un país que incrementalmente se va adaptando a la modernidad. El dibujo de Kasskoff (figuras 1.6 y 1.13) de mediados de siglo XX habla ciertamente de un cambio en los cánones de representación o mejor, de la consolidación del nuevo formato de póster objetivo —ya mencionado y que hoy se podría considerar equivalente al *render*— cuya función múltiple consiste en permitirle al diseñador visualizar la idea, comunicarla al cliente y a los encargados de su producción. Tanto Martínez Delgado, desde la década de los treinta, como Kasskoff a mediados de siglo, respondieron a la rezagada pero creciente oferta industrial y comercial.

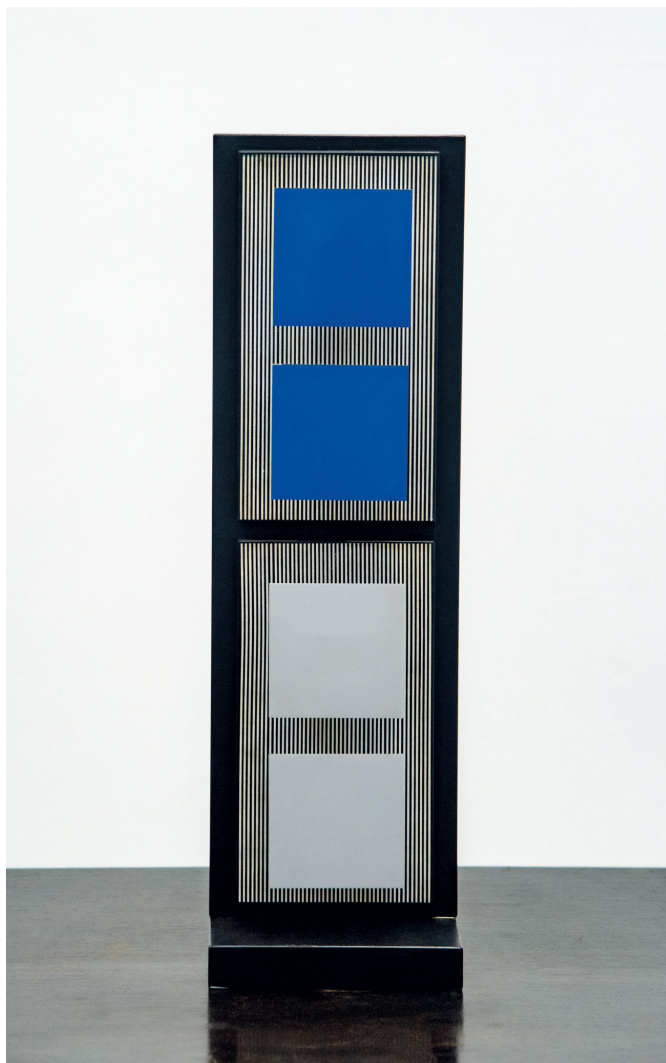
El problema del rezago del diseño en la región con respecto a Europa y Estados Unidos no se derivaba tanto de la industria misma sino de la inexistencia de una sociedad de consumo. La comprensión del problema, explicado de una manera extremadamente reduccionista, debe abarcar al menos tres variables: densidad demográfica, capacidad de consumo y una clase media consolidada (distribución del ingreso). Sin ninguna de estas tres condiciones, todo el proyecto de modernización se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XX, en discurso. Este fue el caso de Bogotá y Lima, cuyas cifras de población en las primeras décadas del siglo XX coinciden aproximadamente en 100 000 habitantes, que rápidamente se duplicaron en las primeras décadas del XX.

---

47 Paula Jimena Matiz López y María Constanza Villalobos Acosta, *Ricardo Moros Urbina: Imágenes de una Bogotá en cambio 1882-1911* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2018), 249. Citando a Eugenio Barney, *Arte documental e ilustración gráfica en: Historia del Arte Colombiano*, vol. 6, (Bogotá: Salvat, 1983), 1265-1288.

48 Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Laguna Libros; Ediciones Uniandes, 2014), 315.



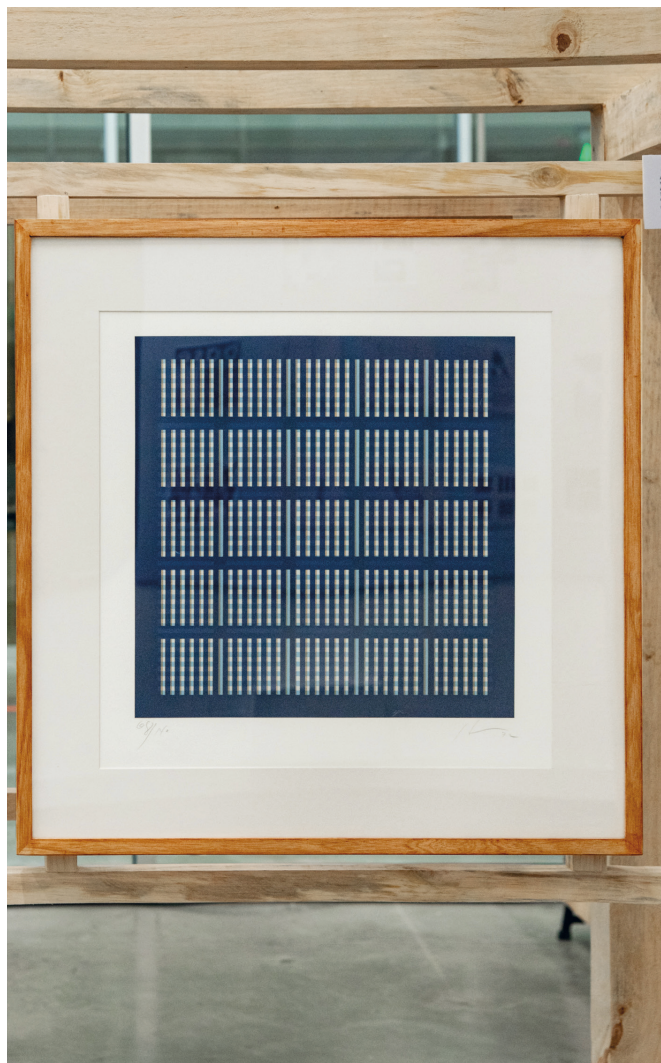


**Figura 1.10.**

Jesús R. Soto, *Cuadros vibrantes*, 1971

Colección MamBo.

Foto de Alejandro Barragán.

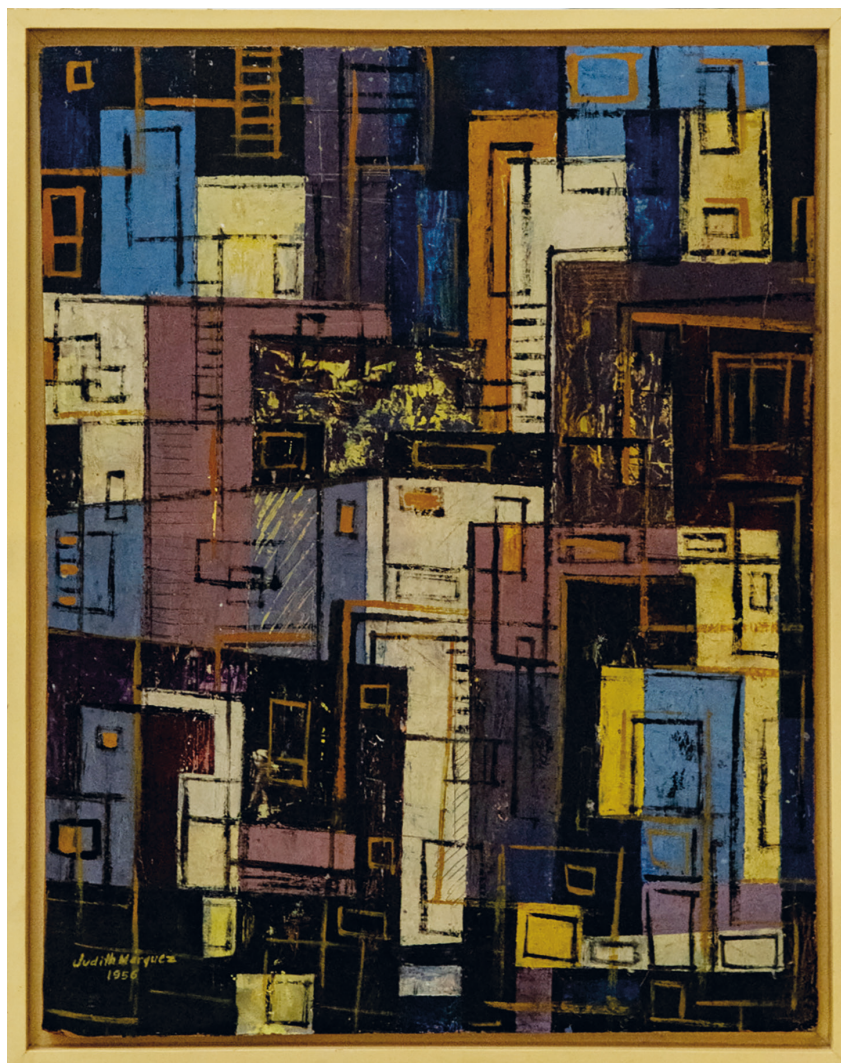


**Figura 1.11.**

Alejandro Otero. 1990. *Austral*

Colección MamBo.

Foto de Alejandro Barragán.



**Figura 1.12.**

Judith Márquez. 1956. Broadway

Fundación Arkhé.

Foto de Alejandro Barragán.

No fue este el caso de la Alemania de Bauhaus, al contrario de América Latina, la formulación utópica de la escuela sufrió los embates de una sociedad de consumo ya consolidada y feroz. Frederic Schwartz afirma que en ocasiones el mismo éxito de la escuela y la consolidación de un estilo Bauhaus se convirtió, a la larga, en el germen de su propio fracaso<sup>49</sup>. En esto se sumaron varios problemas identificados por Schwartz, tales como la indefinición de la escuela, a pesar de lo innovadora, de definirse como academia o como escenario de negocios; el mismo éxito del “estilo Bauhaus” hizo que se convirtiera en un término genérico y que todo el mundo quisiera copiarlo (como efectivamente sucedió) y convertirlo en una fórmula de éxito comercial; la incapacidad de realmente poder ofrecer bienes de consumo a precios razonables y la consecuente brecha entre lo expresado en el manifiesto y los precios finales de los productos; pugnas internas por la propiedad intelectual sobre el estilo, como es el caso de las sillas de Breuer con la firma Stam Design que, por cierto, fueron copiadas con una excelente factura a mediados de siglo xx en Colombia por la empresa Industrias Metálicas de Palmira<sup>50</sup>.

Establecer la conexión entre arte e industria, a pesar de ser una idea muy atractiva y de moda, en ese momento, no sucedería a bajo precio. Establecer como escenario de trabajo el entorno doméstico y por lo mismo proyectar para lo cotidiano implicaba no solo su carácter utópico de extender la influencia y el poder pedagógico y transformador del arte a los rincones de la domesticidad, sino que significó también someter a la escuela a las dinámicas propias de un mercado efervescente.

El proyecto social de Bauhaus no apuntó directamente a las bases populares sino a una clase media que buscó encontrar movilidad social mediante el prestigio de los productos de estilo Bauhaus o de estilo moderno. Continuando con el ejemplo colombiano es frecuente asumir que la lucha de clases tuvo lugar entre las clases altas y bajas. Sin embargo, y de manera similar a lo sucedido en Europa y Estados Unidos, se ha acordado que la clase media es la que ha cumplido un papel igual o incluso más decisivo en la implementación de las agendas modernizantes y en la lucha de clases de baja intensidad que implicó la adquisición del

---

49 Frederic Schwartz, “Utopia for Sale”, en *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, editado por Kathleen James-Chakraborty (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 115-138.

50 El presente libro incluye un capítulo dedicado por completo al análisis de la producción de este mobiliario en IMP, escrito por la profesora María Astrid Ríos Durán de la Universidad Nacional de Colombia.





capital cultural moderno. Ricardo López, investigador de la clase media en América Latina, ha puesto énfasis en el papel que la categoría de empleado tuvo en la consolidación de la clase media colombiana. Principalmente, en la configuración de un conjunto de valores adheridos al consumo de productos modernos y a la adquisición de una literacidad visual moderna y la importancia que incrementalmente adquirió la clase media a partir de la visita de la Comisión Kemmerer en 1923<sup>51</sup>. El aumento en importancia de la categoría de *empleado* no solo como categoría sino como sujeto moderno, se dio en la mayoría de los países latinoamericanos a partir de las décadas de los treinta y los cuarenta. En 1946, el sector de servicios representaba el 35 % de empleos de la población colombiana, del cual el 46 % estaba compuesto por mujeres.

**Figura 1.13.**

Anatole Kasskoff. ca. 1950. Ilustración para proyecto de mobiliario doméstico Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. Foto de Alejandro Barragán.

---

51 Abel Ricardo López y John Green, "‘We Have Everything and We Have Nothing’: Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia: 1930-1955", *History* (Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001), 21.

## Gusto y género

La mujer desempeñó un papel central en diferentes frentes del proceso modernizador, uno de ellos actuando como curadora y productora de sentido sobre lo moderno. Fue relevante el papel de las mujeres en proyectos editoriales, como en el caso de la ya mencionada Judith Márquez y la revista *Plástica*. El papel de Marta Traba a nivel continental fue decisivo, pues actuó como puente curatorial para América Latina entre la región y la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana con sede en Washington. La crítica ejercida en las revistas fue esencial tanto en arte como en arquitectura y diseño que reservaban usualmente un espacio para tratar los tres temas por igual.

Un ejemplo de este tipo de participación femenina en crítica de diseño lo permite Clara Porset quien publica en la revista cubana *Social* un artículo sobre los “Interiores norteamericanos”. En su artículo, Porset identifica una especie de inseguridad formal como característica de todo un país compuesto por una gran masa de gente de clase emergente. Critica su falta de comprensión sobre la noción de funcionalidad de los interiores lo cual le sorprende sobre todo por haber sido ellos los creadores de los emblemáticos rascacielos modernos como epítome de la arquitectura funcionalista.

Es interesante notar cuán poco Estados Unidos parece entender sobre la funcionalidad de los interiores, a pesar de haber creado unos rascacielos fantásticos, que son el epítome de la arquitectura funcionalista. Nueva York podría ser la sede de muchas más atrocidades que cualquier otro sitio en términos de diseño interior contemporáneo, el cual es referido usualmente como de estilo modernista. Inspirados por las decoraciones presentadas en la exhibición de 1925 en París —lamentablemente, las peores de ellas— [los interiores norteamericanos] exudan ostentación vulgar y desafortunadamente estrambóticos. Son faltos de sobriedad y simplicidad. El mobiliario es escogido individualmente, como se hacía en el pasado, por puras razones decorativas —y es tan barroco como cualquier pieza Luis XV—. Dorado y plateado, negro para acentuar el efecto dramático, una profusión de cortinas y cojines, lámparas improbables, referidas todas como modernas, todo en venta en Nueva York<sup>52</sup>.

---

52 Clara Porset, “Interiores Norteamericanos”, *Social* 8, n.º (agosto, 1931): 16. Citado en: Gabriela Rangel y Jorge Rivas, eds., *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978* (Nueva York: Americas Society, 2015), 182-183.

Al resaltar el trabajo en el mismo texto de quienes han entendido la esencia del gusto moderno, Porset hace una valoración positiva sobre la obra del diseñador greco-estadounidense John Vassos, de quien asegura, utiliza de forma balanceada las composiciones de elementos horizontales y verticales con un trabajo de superficie delicado y suave, todo configurado en torno a la noción de confort. Dianne Harris en su libro *Little White Houses* retoma esta idea de la inseguridad formal del público estadounidense señalado por Porset como una tarea por realizar de los grupos poblacionales marginales en los años cincuenta, para mimetizarse en la sociedad estadounidense y adquirir movilidad social<sup>53</sup>. El gusto se modeló sutilmente por medio de diferentes dispositivos culturales en torno a los preceptos modernos y sirvió como punto de identificación tanto de grupos sociales como de identidades nacionales.

## Conclusión

La introducción del concepto *estéticas transicionales* como categoría de análisis de los intercambios que se dieron entre Bauhaus y América Latina busca generar un marco de, primero, reconocimiento y, segundo, comprensión de los fenómenos estéticos que producimos, consumimos y los que simplemente nos rodean. La propuesta tiene que ver con la necesaria inclusión de matices en la identificación de estos procesos que tienden a caer o en el análisis formal o en la semblanza histórica positivista. Con este concepto se propone el reconocimiento de lo transicional como un proceso de búsqueda y definición del ser de un individuo o una sociedad sobre un hecho estético. La fenomenología del ser volcada sobre una creación de arte, arquitectura o diseño que se utiliza para negociar la visibilidad sobre un determinado paisaje que muy a menudo deriva en el conflicto o permite vislumbrarlo con anticipación.

Los ejemplos presentados permiten identificar diferentes fenómenos. Por un lado, la dislocación como característica esencial de quien o quienes buscan ver reflejados sus valores inmateriales en un espacio, imagen u objeto. Segundo, tiene que ver con una noción que no se desarrolla en el texto pero que bien vale la pena mencionar en la conclusión que es lo *uncanny*. El término acuñado por Freud para hablar de esa familiaridad incómoda que produce estar en un sitio extraño pero que a la vez resulta familiar. La fenomenología de la vida en las ciudades modernas está mediada por

---

53 Dianne Suzette Harris, *Little White Houses: How the Postwar Home Constructed Race in America, Architecture, Landscape and American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).





## REF. SOFÁ - CAMAS.

- 921 Sofácamas sin brazos. Estructura en acero, cojines en Poliuretano Blando Moldeado. Tapizados en tela, vinilos cuero o material suministrado. Ancho: 1.50 mts total, ancho de la cama: 1.20 mts, largo al desplazar la cama 2.36 mts, área 3.64 M2.
- 921 Sofácamas con brazos. Estructura en acero, cojines en Poliuretano Blando Moldeado. Tapizados en telas, vinilos, cueros o material suministrado. Ancho total: 1.80 mts, ancho de la cama: 1.20 mts, largo al desplazar la cama 2.36 mts, área 4.25 M2.
- 941 Sofácamas con brazos. Estructura en acero, cojines en Poliuretano Blando Moldeado. Tapizados en telas, vinilos, cueros o material suministrado. Ancho total: 1.97 mts, ancho de la cama: 1.40 mts, largo al desplazar la cama 2.36 mts, área 4.65 M2.

## POLTRONA CAMA.

- 911 Estructura acero cojines en Poliuretano Moldeado. Tapizado en tela, vinilo, cuero. Ancho: 1.20 mts. Ancho de la cama: 0.85 mts. Largo al desplazar la cama 2.36 mts, área 2.82 mts.

## SILLA DINASTIA.

- 180 Estructura en tubo de acero 7/8" calibre 18, cromado y/o pintado. Tapicería en zuela natural.



Figura 1.14.

IMP. (1980) Publicidad sala Drakar con Wassily

Archivo personal María Astrid Ríos Durán.

esa idea de una Uncanny Bauhaus o modernidad omnipresente que se puede sentir en Santiago de Chile frente a un edificio de Larraín; en el edificio de Bauhaus en Dessau; o en el edificio de Ingeniería de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. El todo y las partes se relacionan casi como si la idea del *Gesamtkunstwerk* —obra de arte total— se hubiera materializado en un gran proyecto global de modernidad.

El tercer punto se relaciona con la transición y articulación entre lo vernáculo y lo vanguardista. En este caso particular, las transiciones que se presentaron como ejemplo, muestran una articulación en Europa entre tecnologías de última generación para ese momento con prácticas y oficios tradicionales. En América Latina, esta relación es más lenta y se da con la transición más en el plano de la búsqueda de identidad por medio de la experimentación con la gramática formal y la recuperación de producciones culturales autóctonas.

El cuarto punto habla de la forma en que las producciones culturales dan cuenta de los cambios en la composición social y cómo el gusto se vuelve moneda de cambio que puede garantizar el reconocimiento o la marginalización y cómo esto garantiza o veta la visibilidad de un individuo o grupo social en el paisaje urbano. Por último, esta categoría de estética transicional es útil para identificar el momento en que tanto Bauhaus como otras escuelas y movimientos, con una aproximación marxista a las artes, promovieron la eliminación de las divisiones entre las diferentes prácticas. Sin embargo, lo que se vive a partir de ese momento es una compartimentación más marcada entre las diferentes especialidades, obedeciendo más a las imposiciones del modelo económico que a las dinámicas propias de la creación. El artista/diseñador de transición es un fenómeno revelador para entender el papel de las artes en la consolidación de un modelo productivo. La categoría estética transicional permite entender que el fenómeno de Bauhaus, visto dentro del contexto latinoamericano, implicó el manejo de muchas variables y fuerzas que no se pueden reducir a un único estilo o a una fórmula pero que sí corresponde al lenguaje formal que expresan los valores de una época y su espíritu.



## REFERENCIAS

- Adelman, Jeremy. *Colonial Legacies: The Problem of Persistence in Latin American History*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Arias, Andrés. *Tú que deliras*. Bogotá: Laguna Libros, 2013.
- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, 217-251. Nueva York: Schocken Books, 1969.
- Blake, Peter. *Marcel Breuer: Architect and Designer*. Editado por MOMA. Nueva York: Country Life Press, 1949.
- Bo Bardi, Lina. "In South America: After Le Corbusier, What Is Happening?". En *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas, 209-211. Nueva York: Americas Society, 2015.
- Brooker, Peter y Andrew Thacker. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2012.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal). *El proceso de industrialización en América Latina*. Nueva York: Naciones Unidas, Cepal/ECLAC, 1965.
- Duncum, Paul. "A Case for an Art Education of Everyday Aesthetic Experiences". *Studies in Art Education* 40, n.º 4 (1999): 295-311.
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. Oxford: B. Blackwell, 1982.
- . "The Kitsch Style and the Age of Kitsch". En *The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection*, editado por Johan Goudsblom and Stephen Mennell, 26-38. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Nueva York: W. W. Norton, 1962.
- Gómez, Luz Mariela. *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar: Bogotá, años cincuenta. Punto aparte*. 1.ª ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Gómez, Nicolás, Felipe González, Carmen María Jaramillo, Jorge Jaramillo, Luz Eliana Márquez, Natalia Paillié, Julián Serna y Guillermo Vanegas. *Plástica dieciocho*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007.
- Harris, Dianne Suzette. *Little White Houses: How the Postwar Home Constructed Race in America. Architecture, Landscape and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- "Industrias Metálicas de Palmira". *Proa*, n.º 64 (1952): 14-15.
- Kahan, Arcadius. "Government Policies and the Industrialization of Russia". *The Journal of Economic History* 27, n.º 4 (29 de junio, 1967): 460-477.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". En *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, editado por Vincent B. Leitch, 2.ª ed., 1163-1169. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2010.
- Lees-Maffei, Grace. "Iconic Designs: 50 Stories About 50 Things". Londres: Bloomsbury, 2020.
- López, Abel Ricardo y John Green. "We Have Everything and We Have Nothing': Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia: 1930-1955". *History*. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001.
- Marx, Karl, Loyd David Easton y Kurt Guddat. *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*. 1.ª ed. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1967.
- Matiz López, Paula Jimena y María Constanza Villalobos Acosta. *Ricardo Moros Urbina: imágenes de una Bogotá en cambio 1882-1911*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2018.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Laguna Libros; Ediciones Uniandes, 2014.
- Morales Maita, Esther. "El arte venezolano del siglo XX. Entre el exilio y la disidencia". *Anuario GRHIAL*, n.º 1 (2007): 55-64.
- Otto, Elizabeth. *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*. Cambridge: MIT Press, 2019.

- 
- Pierenkemper, Toni y Richard Tilly. *The German Economy During the Nineteenth Century*. 1.<sup>a</sup> ed. Nueva York: Berghahn Books, 2004.
- Porset, Clara. “Interiores norteamericanos”. *Social* 8, n.º (agosto, 1931): 16.
- . “Living Design: In Search of Our Own Kind of Furniture”. En *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas, 196-207. Nueva York: Americas Society, 2015.
- Prown, Jules David. “Style as Evidence”. *Winterthur Portfolio* 15, n.º 3 (1980): 197-210.
- Raizman, David. *History of Modern Design*. Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2011.
- Rangel, Gabriela. “Lingua Franca”. En *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, editado por Gabriela Rangel y Jorge Rivas, 9-33. Nueva York: Americas Society, 2015.
- Rangel, Gabriela y Jorge Rivas, eds. *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*. Nueva York: Americas Society, 2015.
- Ruiz-Alfaro, Sofía. “A Threat to the Nation: ‘México Marimacho’ and Female Masculinities in Postrevolutionary Mexico”. *Hispanic Review* 81, n.º 1 (16 de agosto, 2013): 41-62.
- Salinas, Óscar, Ana Elena Mallet y Alejandro Hernández. *Inventando un México moderno: el diseño de Clara Porset*, editado por Museo Franz Mayer, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Difusión Cultural. Ciudad de México: Museo Franz Mayer, 2006.
- Schwartz, Frederic. “Utopia for Sale”. En *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, editado por Kathleen James-Chakraborty, 115-138. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Schwartz, Frederic J. “Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark”. *Journal of Design History* 9, n.º 3 (15 de agosto, 1996): 153-184.
- Sembach, Klaus-Jürgen. *Modernismo: la utopía de la reconciliación*. Berlín: Taschen, 1993.
- Semper, Gottfried. “Science, Industry, and Art”. En *The Design History Reader*, editado por Grace Lees-Maffei y Rebecca Houze, 55-59. Oxford: Berg Publishers, 2010.
- Tismaneanu, Vladimir. “La metafísica del espacio en la obra de Soto”. En *Soto: cuarenta años de creación, 1943-1983*, 16-21. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1983.
- Traba, Marta. “Problemas del arte en Latinoamérica”. *Revista Mito*, año III, n.º 18 (febrero-marzo 1958): 428-436.
- Vidales, Luis. *Suenan timbres*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.
- Wilk, Christopher. *Marcel Breuer, Furniture and Interiors*. Nueva York: MOMA, 1981.
- Williams, Raymond. “Keywords: A Vocabulary of Culture and Society”. *A Vocabulary of Culture and Society: Revised Edition*. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
-

# Historiografía latinoamericana de Bauhaus o la descolonización de un relato

Ingrid Quintana-Guerrero

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.3>

## CAPÍTULO 2



Profesora asociada de la Universidad de los Andes, en la Facultad de Arquitectura y Diseño. Es doctora en Arquitectura y Urbanismo (Universidad de São Paulo, 2016), magíster en Historia de la Arquitectura (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne) y magíster en Crítica de la Cultura Contemporánea (Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis). Su trabajo se enfoca en la historia y la teoría de la arquitectura moderna y contemporánea en América Latina y sus diálogos con el contexto europeo. Ha sido autora de numerosos artículos y ponencias, y cocuradora de exposiciones con itinerancia internacional, entre ellas *Ethos de la arquitectura latinoamericana* (2018) y *La obra arquitectónica de Le Corbusier* (2018). También ha actuado en las áreas de curaduría, museografía y coordinación editorial. Galardonada con la mención honorífica internacional en la categoría Historia, Teoría y Crítica de la Bial Panamericana de Arquitectura de Quito 2018, la mención honorífica nacional en la categoría Historia, Teoría y Crítica de la Bial Panamericana de Arquitectura de Quito 2020, la mención honorífica bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo 2020, el Premio de La Recherche Patiente (Francia, Fundación Le Corbusier, 2016) y la mención honorífica Premio Destacado USP (Brasil, 2017), además de la Beca Scott Opler para Investigadores Emergentes (Sociedad de Historiadores de la Arquitectura, Chicago, 2017; Montreal, 2023; Pittsburgh, 2022) y la Beca Internacional Docomomo (Tokio, 2020), entre otros.

**L**as estructuras historiográficas alrededor de Bauhaus comparten el carácter polémico de la escuela a la que se consagran, apelando en recurrentes ocasiones a un sentido propagandístico, a la magnificación de algunos de sus actores y a la reducción de otros. Desde este punto de vista, la historiografía y museografía bauhausianas resultan fenómenos indisolubles: en su papel de curadores de la exposición “Bauhaus 1919-1928” (MoMA, 1938), Herbert Bayer y Walter e Ise Gropius instauraron en territorio americano un relato heroico, reproducido por Nikolaus Pevsner<sup>1</sup> y otros historiadores en el mundo anglosajón, durante la segunda mitad del siglo XX. Y aunque una segunda exposición —aquella organizada por el mismo Gropius en Stuttgart— produjo reacciones enfáticas contra su mensaje curatorial (la más recordada, la protesta de estudiantes de la Hochschule für Gestaltung —HfG Ulm— durante su inauguración en 1968), la revisión crítica de Bauhaus fue un tema de excepción hasta hace poco.

La otra postura historiográfica dominante está constituida por el ataque radical al legado de Bauhaus, a su vez fundamentado en la división ideológica dentro de dicha institución. Esta se hace evidente en el argumento construido por Gropius para la muestra de Stuttgart, en contraste con el relato consignado por Hannes Meyer, segundo director de Bauhaus, en el artículo: “Bauhaus-Dessau: experiencias de la enseñanza politécnica” (1940). Así, la apolitización de la escuela pretendida por Gropius resulta tan contradictoria respecto a su naturaleza y destino como la deliberada renuncia a la enseñanza de la historia en el currículo bauhausiano, formulado por el arquitecto alemán. Mientras que historiadores del arte como Éva Forgács (1995) reprodujeron testimonios que reflejan una visión redentora de Gropius y otra cuestionable sobre la figura de Meyer, exalumnos de este último como Max Bill elevaron un clamor por la reivindicación de los aportes socialistas del arquitecto suizo a Bauhaus.

A estas voces se sumaron, desde finales de la década de los sesenta, la de académicos como Francesco Dal Co<sup>2</sup>, Julius Posener<sup>3</sup>, Klaus Herdeg<sup>4</sup>

---

1 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936).

2 Francesco Dal Co, “Hannes Meyer e la venerabile scuola di Dessau”, en *Hannes Meyer, Architettura o rivoluzione Scritti 1921-1942*, editado por Francesco Dal Co (Padua: Marsilio, 1969).

3 Julius Posener, *From Schinkel to the Bauhaus: five lectures on the growth of modern German architecture* (Londres: Lund Humphries, 1972).

4 Klaus Herdeg, *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy* (Cambridge: MIT Press, 1985).

o Martin Kieren<sup>5</sup>, quienes cuestionaron la doctrina gropiusiana sobre la que se cimentó el proyecto expansivo de Bauhaus.

Ya en el 2019, con motivo del centenario fundacional de la escuela, fueron socializadas narrativas menos apasionadas mediante proyectos editoriales y expográficos. De ellos, quizás el más ambicioso sea *Bauhaus imaginista*<sup>6</sup> impulsado por el Gobierno federal alemán, cuya difusión ha tenido lugar hasta la fecha de redacción de estas líneas a través de un portal web con contenidos como artículos de expertos de los cinco continentes y reportes de exposiciones. Articulada por cuatro ejes —“Moving Away”, “Corresponding with”, “Learning From” y “Still Undead”— la iniciativa reúne contribuciones que examinan la “diáspora Bauhaus” desde múltiples aristas, incluyendo repercusiones recientes en el arte y el diseño concebidos en diferentes latitudes. En lo que a Latinoamérica respecta, al menos cinco de los textos de *Bauhaus imaginista* ahondan no solo en la figura de Meyer y su relación con México<sup>7</sup> (país al que migró en 1938), sino en la de su esposa, la diseñadora y tejedora Léna Bergner, entrenada en la escuela alemana. El interés en Bergner confirma otra mirada que ha predominado en los estudios de Bauhaus, a saber, la del enfoque de género. Además, sorprende en el mencionado portal la divulgación de varios trabajos que reflexionan sobre el avance de las artes plásticas y la arquitectura en Brasil<sup>8</sup>, una

---

5 Martin Kieren et al., *Bauhaus* (Colonía: Könemann, 1999).

6 “Bauhaus imaginista”, *Bauhaus imaginista*, <http://www.bauhaus-imaginista.org/>

7 María Montserrat Farías Barba, Marco Santiago Mondragón y Viridiana Zavala, “Lena Bergner-From the Bauhaus to Mexico”. *Bauhaus imaginista* 2 (2018), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2485/lena-bergner/en>

Marion von Osten, “A Migratory Life-from Dessau to Moscow to Mexico-Hannes Meyer and Lena Bergner and the Arts”, *Bauhaus imaginista*, 2 (2020), <http://www.bauhaus-imaginista.org/editions/5/moving-away>

Raquel Franklin, “Of Art and Politics-Hannes Meyer and the Workshop of Popular Graphics”. *Bauhaus imaginista*, 2 (2018), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics/en>

Sandra Neugärtner, “Die Sozialisierung des Wissens und das Streben nach Deutungsmacht. Lena Bergners Transfer der Isotype nach Mexiko”. *Bauhaus imaginista*, 3 (2020), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6856/die-sozialisierung-des-wissens-und-das-streben-nach-deutungsmacht/de>

8 Adele Nelson, “Ivan Serpa, Lygia Clark, and the Bauhaus in Brazil”. *Bauhaus imaginista* 2 (2019) <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5681/ivan-serpa-lygia-clark-and-the-bauhaus-in-brazil?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=136b6feaa62522c41f25bde8436a88ac>

Ana Carolina de Souza Bierrenbach, “The Latent Forces of Popular Culture-Lina Bo Bardi’s Museum of Popular Art and the School of Industrial Design and Crafts in Bahia, Brazil”. *Bauhaus imaginista* 2 (2019), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3497/the-latent-forces-of-popular-culture/en>

Ethel Leon, “A Bauhaus Domesticated in São Paulo”. *Bauhaus imaginista* 2 (2019), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5684/a-bauhaus-domesticated-in-sao-paulo>

Ilana Tschiptschin, “The Poetry of Design-A search for multidimensional languages between

nación cuyos contactos directos con *bauhäuslers* fueron escasos en comparación con los que se dieron en México, Chile o Argentina.

Este incipiente panorama pone en evidencia los temas y abordajes de buena parte de la producción historiográfica hasta ahora elaborada sobre la mítica escuela y su relación con nuestra región, pero también plantea nuevos horizontes para el estudio histórico de una Bauhaus reverberada del otro lado del Atlántico, que examinamos a continuación.

## ¿Bauhaus latinoamericana en la historiografía o la historiografía latinoamericana de Bauhaus?

La mirada de historiadores del arte y la arquitectura hacia Latinoamérica se ha visto transformada en las tres últimas décadas por posturas pos y decoloniales<sup>9</sup>. La arrogancia con la que ciertos académicos anglosajones se habían aproximado al conocimiento de la producción “latina” se vio favorecida por la resistencia de los autores locales durante años a escribir sobre fenómenos globales de una manera crítica y descentrada (entendiendo por centro Europa Occidental o Norteamérica, regiones comúnmente designadas como fuentes de la creatividad e innovación). Esta tendencia no excluye la “influencia” de Bauhaus por fuera de Europa, o dicho de manera más precisa, los diálogos entre pares de ambas instancias, en diferentes ámbitos de la cultura, e incluso sobre el surgimiento anticipado de ciertas manifestaciones culturales en el “Nuevo Mundo”, replicadas con posterioridad en el “Viejo Continente”.

---

Brazilian and German modernists”. *Bauhaus imaginista* 2 (2020), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6839/the-poetry-of-design/en>

Karoline Noack, “The “Workshop for Popular Graphic Art” in Mexico-Bauhaus Travels to America”. *Bauhaus imaginista* 2 (2018), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2444/the-workshop-for-popular-graphic-art-in-mexico-bauhaus-travels-to-america?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=48u-llugb8s44dmh8cniakip0g0> y Luiza Proença, “Walking on a Möbius Strip-The Inside/Outside of Art in Brazil”. *Bauhaus imaginista* 2 (2019) <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3822/walking-on-a-mobius-strip>

<sup>9</sup> La contribución de Jarzombek, Prakash y Ching con su libro *A Global History of Architecture* (1995) resulta un parteaguas en la historia de la arquitectura, alejándose de los cánones occidentales y poniendo en diálogo obras y culturas de diferentes geografías y periodos.

Para el caso de Bauhaus, este vicio fue identificado por algunos de sus discípulos indirectos como Gui Bonsiepe o Francisco Bullrich. La voz del primero, diseñador alemán egresado de HfG Ulm radicado en Argentina, fue una de las primeras levantadas desde América Latina que cuestionaron las posturas dicotómicas de la escuela, desajustadas de la realidad regional<sup>10</sup>. Por su parte, Bullrich, argentino también formado en Ulm, tradujo al contexto historiográfico la desconfianza de sus maestros Max Bill y Tomás Maldonado sobre la pedagogía bauhausiana (a su juicio obsoleta), registrando la incipiente actitud crítica de sus coetáneos proyectistas respecto a Bauhaus en *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (1969): título pionero en el registro panorámico de la arquitectura regional.

Conviene interrogarse acerca de si este reclamo de los exalumnos de HfG, dirigido a productores del mundo tangible, debe ser entendido también como una invitación a irrumpir en los debates globales en términos historiográficos o si, al contrario, se trata de un llamado a foráneos como Bonsiepe y Bill para adentrarse en las fauces de un continente intelectual aún por explorar. La segunda posibilidad implica un llamado atendido recientemente, al menos en lo que concierne al proyecto *Bauhaus imaginista*: buena parte de sus trabajos referidos a Latinoamérica nacen de la pluma de autoras de la academia alemana<sup>11</sup> o estadounidense<sup>12</sup>, y reiteran temas enfocados en la atracción de los *bauhäuslers* por expresiones populares de la región. Algunos de estos temas coinciden con las líneas curatoriales de grandes muestras que sirvieron como preámbulo a las conmemoraciones del centenario; en ellas, los maestros de Bauhaus son retratados como aventureros en parajes exóticos. En particular, los reiterados viajes de

---

10 Joaquín Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934* (Barcelona: Reverté, 2018). "Así, ya en 1970 [Bonsiepe] se preguntaba en las páginas de *Summa* (Buenos Aires): '¿Qué puede ofrecer en el presente el Bauhaus, sobre la relación con Latinoamérica y el subdesarrollo, independientemente de su interés histórico y documental?'. En aquella ocasión se quedó sin respuesta. Sin embargo, gran parte de los artículos publicados por Bonsiepe a partir de ese momento incluían referencias a la cuestión de la recepción política de Bauhaus en el contexto del desarrollismo latinoamericano [...] Bonsiepe encontró el terreno preparado, pero también dividido, entre partidarios de Gropius y Meyer. [...] el 'diseño en la transición al socialismo' de Bonsiepe postulaba un optimismo proyectual de la periferia, en la que el diseñador [...] contribuiría a una deseable transformación del mundo y de las formas de vida".

11 Joanna Białobrzaska, "In the Footsteps of the Bauhaus-Its Reception and Impact on Brazilian Modernity", *Bauhaus imaginista* 2 (2019), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4911/in-the-footsteps-of-the-bauhaus..>

12 Elissa Auther, "Andean Weaving and the Appropriation of the Ancient Past in Modern Fiber Art", *Bauhaus Imaginista* 2 (2018), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/824/andean-weaving-and-the-appropriation-of-the-ancient-past-in-modern-fiber-art> y Nelson, "Ivan Serpa, Lygia Clark, and the Bauhaus in Brazil".



Josef y Anni Albers a México y Sudamérica, con la consecuente aprehensión de un repertorio formal precolombino, han sido registrados en exposiciones y catálogos como *Josef Albers in Mexico*<sup>13</sup>; *A Beautiful Confluence: Anni and Josef Albers and the Latin American World*<sup>14</sup>, y *Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica*<sup>15</sup>.

Los dos últimos eventos visibilizan a Anni Albers y sus vínculos profundos con la tradición textil de pueblos ancestrales en territorios hoy pertenecientes a Perú, México y Chile<sup>16</sup>. La mirada que Anni plasmó en sus tejidos resulta análoga a aquella detrás de la lente de otra alemana formada en Bauhaus, Grete Stern, quien alimentó su trabajo fotográfico en Argentina con su interés por la etnografía, al retratar comunidades aborígenes del Gran Chaco. Aunque orientada a una etapa previa de la producción de Stern —la de sus exploraciones surrealistas y contribuciones a la publicidad— la exposición “From Bauhaus to Buenos Aires”<sup>17</sup> en el emblemático MoMA puso sus fotografías y las de su entonces esposo, el *bauhäusler* porteño Horacio Coppola, en uno de los más codiciados escaparates del arte mundial. Las piezas escogidas para la muestra ponen de relieve los retratos urbanos de Coppola y la visión fría de mundo capturada por los trabajos de la pareja, como herencia de quien fuera su maestro en Bauhaus: el fotógrafo Walter Peterhans.

Otro aliciente para que investigadores extranjeros hayan indagado en la relación entre Bauhaus y nuestro subcontinente radica en los matices políticos de la modernización latinoamericana, proceso del que, en alguna medida, fueron partícipes *bauhäuslers* migrantes. El caso mexicano resulta particularmente atractivo, dadas las secuelas de su Revolución en

---

13 Exposición curada por Lauren Hinkson en el Guggenheim Museum, Nueva York, con itinerancia en Phoenix y Venecia, 2018.

14 Exposición curada por Nicholas Fox Weber y organizada por The Josef and Anni Albers Foundation para el Museo delle Culture, Milán, 2015.

15 Exposición curada por Brenda Danilowitz y Marta González y organizada por The Josef and Anni Albers Foundation para el Museo Reina Sofía de Madrid, con itinerancia en el Josef Albers Museum Bottrop; en el Museo de Arte de Lima y en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (México), 2006-2007.

16 Para otros trabajos de Brenda Danilowitz en la materia véase “Tropical Weavings: on the trail of Anni Albers in Mexico”, *Bauhaus Magazine* n.º 5, (2013) y la organización del libro *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* (Nueva York, Hatje Cantz: 2007), en el que se incluye un texto exclusivamente dedicado a Anni Albers y su interés en los tejidos andinos, de autoría de Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia.

17 Exposición curada por Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015.



la consolidación de una modernidad nacionalista<sup>18</sup>. Allí, otra “heredera” de Bauhaus se sumó a los Meyer-Bergner: la diseñadora cubana Clara Porset. En *El exilio y la política transnacional en el diseño de Clara Porset* (2018), el historiador australiano Randal Sheppard elabora un examen de su red de contactos artísticos transnacionales, y subraya la construcción de una ideología socialista como fundamento de la producción de Porset durante su exilio en México. Aunque la diseñadora nunca estudió en la escuela alemana, es conocida su cercanía al Black Mountain College, donde se aproximó a los métodos pedagógicos de los Albers; curiosa o deliberadamente, Sheppard omite este dato en sus publicaciones y apenas nombra las alianzas entre la cubana y la firma de mobiliario Domus (creada por Michael van Beuren, quien frecuentó la Bauhaus de Berlín), haciendo ahínco en las diferencias ideológicas que distanciaron a su fundador y la diseñadora. En su análisis sobre los espacios interiores proyectados por Porset, Sandra Vivanco (2008), arquitecta peruana formada en los Estados Unidos, sí alude a la relevancia de la formación bauhausiana de Porset como motor para la aproximación a la tradición artesanal e insumo principal para la materialización de un proyecto de nación que desafía los sistemas preestablecidos de clase y género.

En contraste, la irrupción de autores latinoamericanos en la construcción de una historiografía global es exigua, cuando a Bauhaus se refiere. Entre esas raras tentativas se encuentra *Bauhaus: mito y realidad* (2016), en la que Antonio Fernández Toca alude a los ecos de la escuela como un “fenómeno evangelizador” y a Gropius como su “mesías”. En otro de sus trabajos, *Héroes y herejes* (2010), Fernández pone de relieve a Hannes Meyer y Juan O’Gorman como personajes hasta hace poco relegados dentro del relato de modernidad arquitectónica predominante en México. Su alegato permite entrever que, en Latinoamérica, las críticas historiográficas a Bauhaus surgen mayoritariamente desde estudios de caso, varios enfocados en Meyer y derivados de los trabajos de Raquel Franklin (arquitecta mexicana) y Georg Leidenberger (historiador alemán radicado en México), quienes aportaron una arqueología del paso del suizo por Ciudad de México. A la contribución de ambos autores a la historiografía de Meyer volveremos adelante.

---

18 Bernardo Ynzenga, *Hannes Meyer: conceptos, proyectos trayectoria* (Buenos Aires: Diseño, 2017). Excluimos de este examen el libro de Ynzenga, que ofrece un panorama general de la acción arquitectónica de Meyer. Apenas una parte del trabajo es consagrada a su fase mexicana, y se concentra en el análisis de sus tres propuestas arquitectónicas y urbanas más divulgadas para el distrito federal: el centro deportivo y cultural español, la colonia Lomas de Becerra y la reforma de la manzana de Corpus Christi.

Leidenberger recientemente ha alimentado el tema de la diáspora de Bauhaus desde la memoria de Meyer, con su texto *Bauhaus Book Project in Mexico, 1936-1947* (2019), en el que registra el intento del suizo por reconstruir su red de contactos bauhausianos, en aras de contestar los relatos sobre la escuela largamente difundidos por Gropius, y que plasmó en un machote de álbum hecho en México. No obstante, la redacción de una historia panorámica de Bauhaus netamente latinoamericana es una tarea incipiente. Una de las revisiones más comprensivas elaborada hasta ahora corresponde a la de Joaquín Medina Warmburg, a través de su rastreo de la red de Gropius en Iberoamérica<sup>19</sup>. Con ella, Medina denunció la naturaleza conflictiva de algunos de sus contactos transatlánticos y los matices en la recepción de sus dogmas y propuestas, oscilando entre la alabanza y el menosprecio. Esta postura se refuerza en algunos apartes de la antología crítica sobre Paul Linder (discípulo de Gropius radicado en Perú) compilada por el mismo autor en el 2019. Otra tentativa de construir una lectura amplia del impacto de Bauhaus en nuestro territorio se halla tras un conjunto de ensayos publicados, principalmente en medios digitales, por el investigador chileno David Maulen, ofreciendo un balance diseminado de los *bauhäuslers* en las Américas. En su participación en el libro *100 Jahre Bauhaus Vielfalt, Konflikt und Wirkung* (2019, pp. 117-132), Maulen revela nombres inéditos dentro del inventario de migrantes desde Weimar, Dessau y Berlín, como Max Peiffer<sup>20</sup>, Ernst Saemisch<sup>21</sup> y Herbert Hofmann Ysenbourg en México; Arie Sharon<sup>22</sup> en El Salvador; y Günter Hirschel-Prottsch<sup>23</sup> y Edith Rindler en Chile<sup>24</sup>. Las evidencias en el corpus del documento son escasas, pero no inexistentes:

---

19 Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*.

20 Peiffer estudió en la Bauhaus de Weimar. Hizo un viaje en barco de Cuba a México, donde estuvo por casi un año. Realizó varias pinturas que retratan este país.

21 Saemisch hizo parte de las primeras cohortes de Bauhaus en Weimar, como lo registra Volker Wahl en "Los protocolos del Consejo Maestro del Estado Bauhaus Weimar 1919-1925" (2001). Vivió en Valle de Bravo México con su esposa, de nacionalidad mexicana.

22 Esposo de Gunta Stölz, el arquitecto polaco fue además el principal representante de Bauhaus en Israel y, en 1970, recibió el encargo para proyectar el Hospital Militar de San Salvador (no construido). No hay evidencias de que haya desplazado hasta El Salvador en el marco de dicho proyecto. Lo que sí es sabido es que viajó a ese país en 1959 con motivo de la atribución de un reconocimiento a su trayectoria: la Medalla de Oro.

23 De Hirschel-Prottsch, quien gozara de cierta notoriedad durante su periodo bauhausiano, Maulen apenas menciona su trágica muerte en territorio chileno.

24 Rindler, quien había estudiado tan solo un año en Bauhaus (en 1932) se refugió en Valdivia en 1939 y allí estuvo nueve años, tras los cuales regresó a su natal Checoslovaquia.

según el chileno, muchas provienen del proyecto interdisciplinario *Moving Networks. Bauhaus Members and Their Networks of Relationships in the 1930s and 1940s*<sup>25</sup>. Por lo demás, las ilustraciones de una red bauhausiana en Latinoamérica adolecen del desbalance causado por predominancia biográfica de ciertos personajes en la historiografía general, y por los vacíos derivados de la inexistencia o difícil acceso a información de primera mano, relativa a eventos y actores de reducida figuración.

## Biografías y estudios de caso: los maestros en las Américas

En contraposición al lugar menor asignado a Hannes Meyer por la historiografía canónica de la arquitectura, el suizo y su esposa han sido el centro de numerosos trabajos sobre su fase mexicana en lo corrido del siglo XXI, varios de los cuales fueron mencionados líneas arriba. Esta situación —puesta en evidencia por Franklin (2002) y favorecida por el centenario del natalicio de Meyer en 1989— había dado sus primeros frutos en México con la tesis de Patricia Rivadeneyra (1982): un primer intento por abarcar toda la acción del exdirector de Bauhaus en el continente americano. Sorprenden las miradas críticas a la historiografía mexicana desde el Cono Sur que sucedieron al trabajo de Rivadeneyra, de la pluma de Jorge Francisco Liernur y Adrián Gorelik<sup>26</sup>. Ambos denunciaron tempranamente la paradoja que supuso la llegada del suizo —asociado con la ideología estalinista— al país azteca justo en el momento en que sus políticas nacionales se alineaban con el proyecto capitalista estadounidense. Estos historiadores argentinos también rechazaron el rotundo dictamen de fracaso lanzado por la historia tradicional sobre los Meyer-Bergner, tras la culminación de sus once años de exilio mexicano y retorno a Suiza.

La parte más gruesa del corpus dedicado a Meyer en México está compuesta, como se anunció, por las contribuciones desde ese país de Franklin y Leidenberger. A partir de su tesis doctoral (1997), Franklin ha

25 Proyecto de la TU Cottbus-Senftenberg en Brandenburgo y la Universidad de Erfurt, financiado por la DFG (2013-2016) y liderado por Magdalena Droste (antigua directora del Bauhaus-Archiv de Berlín), Patrick Rossler y Anke Blumm.

26 Adrián Gorelik y Jorge F. Liernur, "Dos trabajos sobre Hannes Meyer en México", *Seminario de Crítica*, n.º 15, (1990), <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0015.pdf>; Adrián Gorelik y Jorge F. Liernur, *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México* (Buenos Aires: Proyecto, 1993).

configurado relatos<sup>27</sup> alrededor de los diferentes roles de los Meyer-Bergner en el otrora distrito federal, incluyendo su participación en redes de intelectuales antifascistas asilados en esa ciudad, sus propuestas para la educación pública en sus respectivas áreas de experticia —el urbanismo y el oficio textil— y su desempeño como editores y gestores culturales al servicio del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) y del Taller de Gráfica Popular (temas comentados en este mismo volumen por Viridiana Zavala). Franklin también ha examinado la atracción de Meyer hacia el folclor mexicano, alimentada por sus contactos locales<sup>28</sup>.

Como historiador y biógrafo de Meyer, Leidenberger<sup>29</sup> ha direccionado sus esfuerzos hacia el entendimiento de la compleja personalidad de Meyer y hacia los motivos de su desencuentro con el contexto mexicano, a la luz no solamente del citado clima político posrevolucionario (adverso para cualquier persona vinculada con el proyecto estalinista), sino de su lectura errónea de las expectativas locales en torno a la arquitectura, en contraste con el atinado “olfato” de Gropius para identificar oportunidades de acción en las Américas. Tanto Franklin como Leidenberger han puesto su mirada en los proyectos

---

27 Además de un número importante de conferencias sobre el tema, entre la producción de Franklin posterior a su tesis doctoral referida a la obra de Meyer se encuentran artículos y capítulos de libros como: Raquel Franklin, “Experiencias de urbanismo: los proyectos urbanos de Hannes Meyer en México (1938-1949)”, *Dearq*, n.º 12, (2013): 28-41, doi: 10.18389/dearq12.2013.05; Franklin, “Of Art and Politics: Hannes Meyer and the Workshop of Popular Graphics”; y Raquel Franklin, “Das Institut für Städtebau und Planung: Hannes Meyers gescheiterte Lehre im Mexiko der 1930er-Jahre”, en *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, editado por Philipp Oswalt (Basel: Birkhauser Architecture, 2019), 383-396. Además, fue cocuraduría, con Werner Möller, de la exposición “Das Co-op Prinzip: Hannes Meyer und die Idee einer kollektiven Gestaltung” (Architekturmuseum München - Pinakothek der Moderne, 2016).

28 Raquel Franklin y Susanne Dussel, “Entre el Zeitgeist y el Genius Loci: de la universidad al regionalismo en la obra de Hannes Meyer” (ponencia presentada en la Jornada académica “Bauhaus y Latinoamérica: el balance de un siglo [1919-2019]”, (Berlín: Freie Universität Berlin, septiembre, 2019).

29 Para otros trabajos destacados de Leidenberger sobre Meyer, véase “Todo aquí es Vulkanisch”. El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949”, en el libro *México a la luz de sus revoluciones* (2014), en el que el autor indaga en los motivos del desencuentro entre el suizo y México, así como sus percepciones del país azteca. En “La Colonia Lomas de Becerra (1942-1943) del arquitecto Hannes Meyer”, capítulo del libro *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México* (2014), el historiador analiza la dimensión social y formal de la arquitectura en aras de comprender el abordaje holístico del encargo por parte de Meyer. Finalmente, “Los orígenes de la educación urbanística en México”, *México Especialidades* 8, n.º 1 (2018), ahonda en los factores que contribuyeron al prematuro cierre del “Poli” y coartaron una mayor incidencia de este proyecto en el desarrollo urbanístico mexicano. Además, Leidenberger también coorganizó junto con Bernd Hüttner el libro *100 Jahre Bauhaus: Vielfalt, Konflikt und Wirkung* (2019), en el que se incluyó la mencionada contribución de Maullen.

urbanos para la vivienda popular, con interés particular en la colonia Lomas de Becerra: una propuesta emblemática que refleja la visión científica que imperó durante la dirección de Meyer en Bauhaus. La no ejecución del proyecto es, además, demostración de la incómoda posición del arquitecto dentro del complejo escenario sociopolítico en México.

Los aportes de Franklin y Leidenberger a nivel documental y argumental han resultado capitales para la construcción de microhistorias en proceso a la fecha de redacción de este texto, que abordan dimensiones particulares de la pareja Bergner-Meyer: la de Viridiana Zavala<sup>30</sup> (en parte relatada en *Bauhaus 100+1*) sigue las huellas de los esposos desde su acción como museógrafos y editores del sello La Estampa Mexicana; entretanto, el proyecto posdoctoral de Sandra Neugärtner<sup>31</sup> examina la contribución de Léna a la socialización del conocimiento y el poder de interpretación desde el diseño gráfico.

Pese al distanciamiento de los Meyer-Bergner de sus antiguos colegas de Bauhaus instalados en Estados Unidos, es muy probable que los unos y los otros hayan coincidido en algún momento en Ciudad de México, dado su contacto con ciertos personajes en común dentro de los círculos intelectuales locales. Recordemos que fueron trece los viajes emprendidos por los Albers desde 1935 a lo largo del territorio mexicano, la mayoría de ellos con breves estadías en la capital, registrados en las exposiciones citadas arriba y en trabajos de autores locales como Joaquín Barrientos<sup>32</sup> y Salvador Macías Corona<sup>33</sup> —ambos centrados en la dimensión arquitectónica en la pintura de Josef—. Menos documentado ha sido el paso de los Albers por Chile, Cuba y Perú, a pesar de contar con un poderoso elemento en común: la realización de versiones cortas del curso preliminar que el artista alemán venía impartiendo y perfeccionando con su paso por Bauhaus, Black Mountain y la Universidad de Yale. De ahí que resulten tan valiosos los registros que Hugo Palmarola (2006) y

---

30 Viridiana Zavala Rivera, "Red Thread. Lena Bergner from the Bauhaus to Mexico", *Salvedge* n.º 89 (2019): 48-51. Viridiana Zavala Rivera, María Montserrat Farías Barba, Marco Santiago Mondragón, "Léna Berner: de la Bauhaus a México", *Bitácora Arquitectura* n.º 34 (2016): 4-15, doi: 10.22201/fa.14058901p.2016.34.58083

31 Sandra Neugärtner, "Die Sozialisierung des Wissens und das Streben nach Deutungsmacht."

32 Joaquín Barrientos, "Josef Albers and the Pre-Columbian Artisan". *Bauhaus Imaginista* 2 (2020), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6263/josef-albers-and-the-pre-columbian-artisan?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=d66d3035f4019bf9f9d7f1fe3f18782b>

33 Salvador Macías Corona, "Josef Albers en México (1935-1976). Aproximaciones a la arquitectura mexicana" (tesis de maestría, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008).

Cristóbal Molina (2018) hacen de la visita del artista a la Universidad Católica de Santiago (UC), en junio de 1954, con motivo de la realización de un curso en “composición pura”. Palmarola revela la resistencia de Albers para referirse a su paso por Bauhaus durante sus días en la capital chilena; su interés por la arquitectura colonial de la región y su papel como referente para la reforma estructural a la que sería sometida la Facultad de Arquitectura de la UC, en la década de 1940. Dentro del mismo marco de acontecimientos, Molina ofrece un relato enfocado en la figura de Alberto Piwonka, arquitecto y docente partícipe de la mencionada reforma, y quien, en el momento de la llegada de los Albers, ya impartía el curso de Composición Pura.

El caso de Piwonka corresponde a un contexto ampliado al que nos referiremos adelante, este es, el del registro de los alumnos —de primera y segunda generación— de Bauhaus en América Latina. Por ahora, es relevante hacer mención del protagonismo que un discípulo directo de Gropius, ya no en Weimar sino en la Universidad de Harvard, tuvo dentro del proceso de asimilación de la pedagogía bauhausiana en Chile: Emilio Duhart, quien proporcionó un romántico relato del paso de su maestro por Bauhaus, en su artículo de *Walter Gropius y el Bauhaus* (1947), uno de los principales justificativos para la reestructuración del programa de estudios en la UC. No fue el único de los alumnos del alemán instalados en Suramérica que promocionó a su mentor: Álvaro Ortega, arquitecto colombiano egresado del máster de Harvard, publicó un artículo biográfico sobre Gropius en la revista local *Proa*<sup>34</sup>, en 1956, en el que lo calificaba como uno de los “más grandes arquitectos contemporáneos”. Un tercer artículo de naturaleza semejante había aparecido dos décadas atrás en la revista porteña *Nuestra Arquitectura*<sup>35</sup>, exhibiendo los trabajos de Gropius en Alemania, comentados por su socio local y compatriota Franz Möller. De hecho, las casas que ambos construyeron en Buenos Aires, así como sus propuestas argentinas no ejecutadas —Ciudad Balnearia y Club Náutico en Chapadmalal; estudio Gropius-Standard de casas económicas (con Carl Fieger)— también fueron inscritas en la misma publicación y en otras revistas especializadas de la época, como *Revista de Arquitectura* y *Canon* (revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires). Si bien Medina ha mapeado todas estas contribuciones, el examen puntual de

34 Álvaro Ortega, “Walter Gropius”, *Revista Proa*, n.º 98 (1965): 20.

35 Franz Möller, “La arquitectura moderna en Alemania”, *Revista Nuestra Arquitectura*, n.º 28 (1931): 173.



la producción del fundador de Bauhaus, tanto en territorio argentino como colombiano, aún constituye una deuda de la historiografía regional<sup>36</sup>. Como caso excepcional de estudio, se cuenta su propuesta para la embajada alemana en Buenos Aires, en colaboración con Amancio Williams (1968), ya en el ocaso de la carrera de Gropius: Medina dedica algunas páginas de su recorrido hispanoamericano para comentar las vicisitudes de este encargo, surgido por iniciativa de Williams; vicisitudes de orden personal, diplomático y urbano, reafirmadas en la tesis de Luis Müller (2018)<sup>37</sup>.

Otro *bauhäusler* con acción intensa en las Américas y contacto específico con Colombia<sup>38</sup> fue el húngaro Marcel Breuer, egresado de Bauhaus y oficial de su taller de ebanistería hasta 1928. Salvo algunos aportes de la autora de estas líneas<sup>39</sup> y de María Astrid Ríos Durán (en su capítulo para esta compilación, consagrado a los muebles bauhausianos de Industrias Metálicas de Palmira), tampoco existen, en nuestro conocimiento, reconstrucciones de sus viajes como conferencista a Ciudad de México y Bogotá, de su contratación como consultor para varios proyectos en esa segunda capital ni de su posible paso por el Valle del Cauca colombiano<sup>40</sup>. Lo que sí abunda es el registro en portales de internet y redes sociales de la participación de Breuer en el proyecto para el Parador Ariston en Mar del Plata (1947-1948), junto a los arquitectos locales Francisco Coire y Eduardo Catalano. Una posible causa de este aparente desinterés por la figura del húngaro en relación con el contexto latinoamericano es su neutralidad (por no decir indiferencia) política y social, con una investigación más centrada en exploraciones técnicas y tipológicas. Sobre

---

36 Se trata de una fábrica en el municipio de Yumbo (Cali), en 1945. El único registro hasta ahora encontrado en la literatura especializada corresponde al hecho en *Arquitectura, industria y ciudad en el Valle del Cauca: tipos y técnicas (1917-1945)* (2003) por Jorge Galindo, quien se concentra en las características formales de la obra, pero no alude a las condiciones del encargo.

37 Luis Müller, "Amancio Williams. La invención como proyecto" (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Rosario, 2018).

38 Además de su amistad con influyentes personajes de la escena arquitectónica bogotana como Jorge Arango, Hernán Vieco y el propio Álvaro Ortega, es sabido que Breuer fue contratado por la oficina de Edificios Nacionales para asesorar un proyecto de renovación urbana en el centro de Bogotá. En el catálogo *Marcel Breuer: Architect and Designer* (1947) se mencionan otras tres propuestas del húngaro para la capital colombiana. Ninguna de ellas llegó a construirse.

39 Ingrid Quintana, "Bauhaus Reverberada: una diáspora difusa en Colombia" (ponencia presentada en la Jornada académica "Bauhaus y Latinoamérica: el balance de un siglo (1919-2019)", Berlín: Freie Universität Berlin, septiembre, 2019); Ingrid Quintana, "Breuer y la Bauhaus Transatlántica: itinerarios de un discípulo", *Revista El Malpensante* (2020).

40 Esta es una conjetura a la que ha llegado Ríos con base en sus conversaciones con Phanor Mondragón, en su artículo "Una Wassily Palmirense. Una historia proyectual de la B3 a propósito de su producción en Industrias Metálicas de Palmira (IMP)". Documento inédito. Bogotá: 2020.

lo técnico, cabe apenas mencionar el ensayo de Ruth Verde Zein (2018) titulado “Breuer e seus afetos, idas e vindas”, en el que la crítica brasileña se interroga sobre la ausencia del arquitecto y diseñador de Bauhaus, principalmente de una etapa madura de su carrera, en los títulos canónicos de la historiografía occidental. Acto seguido, especula sobre la contribución del repertorio estructural de Oscar Niemeyer como posible referencia para la osadía técnica de las arquitecturas de Breuer posteriores a la construcción de la sede de la Unesco en París. En contraste, la revisión de Viviana Mujica (2014) sobre la intervención del húngaro en Venezuela (como miembro del equipo que proyectó el Centro Urbano El Recreo en Caracas, 1955) resulta más rigurosa en términos del método histórico, aun cuando se centra en las estrategias proyectuales y las cualidades urbanas que la operación hubiera aportado a la capital venezolana, si hubiese sido del todo ejecutada.

Por último, como tercer director de Bauhaus y protagonista indiscutible de la arquitectura en el siglo xx, Mies van der Rohe ocupa un lugar inédito en la historiografía latinoamericana reciente, gracias a dos proyectos financiados por un mismo cliente: nos referimos a los edificios para la casa ronera Bacardí, en Santiago de Cuba (no ejecutado, 1957) y Tultitlán (México, 1958). En su reconstrucción sobre el primer caso, Martino Doimo (2017) designa la propuesta cubana como el punto más alto de la prolongada búsqueda de Mies por un “nuevo arte de construir”, fundamentada en una gramática y tectónica de elementos autónomos. Por su parte, Salvador Lizárraga (2013-2014) pone el acento en la indiferencia que la crítica especializada demostró hacia el proyecto cubano y hacia el edificio realizado en México. Esta invisibilidad de los proyectos, explicada en parte por el clima prerrevolucionario en Cuba, repercutió en la construcción histórica local, afirmando en algunos apartados que Mies jamás visitó las ciudades donde José María Bosch preveía construir los nuevos edificios administrativos para su famosa marca. Dicha afirmación resulta insostenible ante las evidencias mostradas por Lizárraga. Además, los pabellones para Bacardí fueron el vehículo para impulsar otras iniciativas, menos visibles en las monografías dedicadas a la producción miesiana.

Instalado en Chicago, el arquitecto de Aquisgrán ejerció una influencia poderosa sobre el sur del continente, aun cuando su presencia física allí fuera tardía: en Ciudad de México recibió homenajes por parte del Colegio de Arquitectos (1958), y en São Paulo se le dedicó un espacio privilegiado de exposición, en el marco de la IV Bienal de Arquitectura (1957), con museografía del propio Mies. Sobre este episodio y sobre su formulación de un tercer proyecto en Latinoamérica —el consulado estadounidense en São Paulo (1957-1962)— versan los trabajos de

Ricardo Macedo (2014) e Ítalo Galeazzi (2005). Este último afirma que el interés generalizado por la construcción e inauguración de Brasilia nubló la atención que hubiera podido levantar una obra del exdirector de Bauhaus en condiciones distintas. De acuerdo con Macedo, la influencia miesiana en el repertorio paulista no estaba plenamente consolidada antes de la visita del maestro a Brasil durante la realización de la bienal y de su formulación para el pabellón consular en plena Avenida Paulista, por lo cual este no resulta decisivo en la configuración de una arquitectura administrativa y corporativa local.

## Los egresados de Bauhaus en la construcción historiográfica regional

La presencia de los maestros de Bauhaus en las Américas fue en ocasiones promovida por sus exalumnos en la escuela alemana, latinoamericanos y europeos, instalados en diferentes países de la región. Ya hemos mencionado a su pupilo por adopción, Alberto Piwonka, formado en la Universidad Católica, pero con gran afinidad hacia los métodos desarrollados por Albers. En Santiago, también hubo lugar para otra aproximación promovida desde Bauhaus, la científica y cooperativista, de la mano de uno de los discípulos directos de Meyer: el húngaro Tibor Weiner, quien, además de estudiar en Dessau, se trasladó con el exdirector a la Unión Soviética para conformar lo que algunos autores denominaron la *Brigada Roja*, aludiendo a la metodología de trabajo promovida por el suizo en Bauhaus y a la constitución de un equipo urbanístico encargado de dar forma a nuevas ciudades surgidas de los planes quinquenales de Iósif Stalin. La atención a sus propuestas y realizaciones en Chile, entre las que se incluye el Mercado de Concepción, resulta menor en comparación a su injerencia como pedagogo en la universidad pública: la acción de Weiner como reformador de la Universidad de Chile, contraparte de la Católica, ha sido traída a la luz por Daniel Talesnik (2016)<sup>41</sup>. Este autor ha elaborado un cuidadoso trabajo de reconstrucción histórica a partir del intercambio epistolar entre Meyer y Weiner, apuntando al menor nivel de arraigo del húngaro con el tercer destino de su migración, Santiago, posterior a su fase soviética.

---

41 Para otros trabajos del autor, véase Daniel Talesnik, "Tibor Weiner y su rol en la reforma: una re-introducción", *Revista de Arquitectura* 12, n.º 14 (2006): 64, doi: 10.5354/0719-5427.2006.28256 Daniel Talesnik, "Moving Away to the Other End of the World", *Bauhaus imaginista* 3 (2019), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4180/moving-away-to-the-other-end-of-the-world>

La figura y pensamiento de Wiener se hallan en las antípodas de un *bauhäusler* exiliado en Perú: Paul Linder, discípulo de Gropius en Weimar. Previamente se aludió a esta conexión entre pupilo y maestro, a propósito de la antología compilada por Medina<sup>42</sup>, cuyos principales antecedentes se encuentran en la pionera tesis de María Cecilia Ludowieg (1984) y en un proyecto expositivo viabilizado por la donación del archivo de Linder a la Universidad Católica de Lima, por parte de su hijo Alfredo Linder (2019)<sup>43</sup>. Medina desmiente el reiterado señalamiento a Gropius como enemigo de la historia arquitectónica por medio de sus afinidades con Linder, quien se apropió del legado material colonial limeño (producto en parte de su contacto con Héctor Velarde y el círculo de la revista *El Arquitecto Peruano*). Así, el *bauhäusler* reforzaba la construcción de una memoria histórica, inaugurada por sus periplos de juventud en España, tras el encargo que le hizo Gropius para levantar obras religiosas del gótico ibérico. De hecho, buena parte de la compilación de Medina comprende textos de Linder derivados de dicho viaje de estudios y de su producción como crítico en la célebre revista peruana. También resulta ilustradora la visita del fundador de Bauhaus al Perú, tanto para dilucidar una “reorientación bauhausiana”<sup>44</sup> de la producción arquitectónica y crítica de Linder, como para afirmar la proximidad de Gropius a la historia en una instancia ulterior de su fase norteamericana<sup>45</sup>.

Un tercer y último egresado de Bauhaus fue referido con antelación en estas líneas: Michael van Beuren, estadounidense de origen holandés y cofundador de Domus (antes llamada Grabe & Van Beuren), junto con Klaus Graben —su colega en Berlín—, tras huir de su natal Nueva York

---

42 Joaquín Medina Warmburg, *Paul Linder: 1897-1968: de Weimar a Lima: antología de arquitectura crítica*. (Madrid: Lampreave, 2019). Entre las numerosas contribuciones para el volumen, se destacan estudios puntuales a obras por parte de Jean Pierre Crousse, Shariff Kahatt, Michelle Llona y Marta Moretti, entre otros, y por ensayos que abordan su periodo formativo y sus relaciones con el gremio peruano de la arquitectura (con destaque del trabajo sobre correspondencia desde Lima elaborado por Javier Atoche Intili). La edición se complementa con semblanzas más personales de alumnos y colegas de Linder, además de escritos del propio arquitecto.

43 Víctor Mejía, *Paul Linder, arquitecto. Modernidad universal sincretismo local* (Catálogo de exposición, Pontificia Universidad Católica del Perú [PUCP], 2019).

44 Joaquín Medina Warmburg, *Paul Linder: 1897-1968: de Weimar a Lima: antología de arquitectura crítica*. (Madrid: Lampreave, 2019), p. 20.

45 *Ibid.*, 20. “En la carta que le envió a Linder para agradecerle su hospitalidad durante su estancia en Lima, [Gropius] se refirió al ‘emocionante colofón’ que había tenido su viaje ya de vuelta en los EE. UU., donde visitó la exposición *Ancient Arts of the Andes* del neoyorkino Museum of Modern Art. En palabras del propio Gropius, la muestra habría hecho que aumentara su ‘curiosidad por los misterios de los pobladores originarios del Perú’, así como su deseo de volver en breve”. Carta de Gropius a Linder, del 29 de marzo de 1954.

hacia México luego de la Gran Depresión. Aun cuando su acción estuviera enmarcada en una búsqueda de la identidad cultural mexicana, Van Beuren perteneció a una cohorte bauhausiana que rechazó tajantemente las consignas socialistas de Meyer y abrazó los ideales miesianos. Por lo tanto, la historia y discurso del diseñador y de su firma comportan tensiones entre la democratización del arte y la posición de privilegio ocupada por Van Beuren, de la misma manera que aconteció con Clara Porset. No es casualidad que ambos hayan resultado vencedores, con sus respectivos socios (el de Clara, el pintor mexicano Xavier Guerrero, quien también fue su pareja) de concursos de mobiliario en el MoMA —correspondientemente el Organic Design for Home Furniture Competition (1940) y el Prize for Low-cost Furniture (1960)—, que hayan puesto sus diseños al servicio de las más altas esferas de la sociedad mexicana y anclado su producción en saberes populares, en diálogo con el desarrollo industrial.

Las trayectorias paralelas de Van Beuren y Porset han sido el centro de la labor curatorial y editorial de Ana Elena Mallet en títulos como *La Bauhaus y el México moderno: el diseño de Van Beuren* (2014); *El diseño de Clara Porset* (2006, coautoría con Salinas y Hernández) y *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico and Venezuela* (2015). Es necesario recalcar que el trabajo de Mallet acerca de Porset tiene antecedentes importantes en México, gracias a la donación del archivo de la diseñadora al Centro de Investigaciones en Diseño Industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): a la publicación de Mallet le preceden las de Oscar Salinas (2001) y Jorge Bermúdez (2005). Mientras que el segundo compila escritos inéditos de la cubana, el primero ofrece un panorama de su formación con los Albers, de su introducción al círculo artístico mexicano, de la mano de su esposo Xavier Guerrero, y de su amistad con Léna Bergner. Salinas anunció las ideas de redención popular que permearon la obra de “Clarita” por cuenta de su contacto con los líderes de la Revolución Cubana (en su patria natal, fue construida la ciudad escolar Camilo Cienfuegos, para el cual diseñó mobiliario infantil) y de su contribución para los interiores de emblemáticas arquitecturas mexicanas, entre ellas el Centro Urbano Presidente Alemán. Se trata de ideas retomadas más adelante en la producción de la propia Mallet, Christina de León (2016), y otros autores.

## Coda

Al conjunto de trabajos mencionados en el apartado anterior tendrían que sumarse otros de menor envergadura, además de audiovisuales e investigaciones en proceso que completan la constelación historiográfica sobre los *bauhäuslers* en Latinoamérica: Pedro Moreira (2005)<sup>46</sup> y Katarina Schembs<sup>47</sup> han reconstruido los pasos del arquitecto Alexander Altberg en Brasil, con base en documentación que lo sitúa como un actor de la transformación del paisaje urbano de Río de Janeiro, no tanto por sus escasas obras arquitectónicas en Ipanema, sino por su labor editorial desde la revista cultural *Base* y por la organización del Salón de Arquitectura Tropical (1933). María Amalia García<sup>48</sup> y Neus Moyano<sup>49</sup> también se sitúan en la capital fluminense para analizar las avasalladoras críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña, tras el paso de este artista suizo por Brasil en 1950, y sus polémicas declaraciones durante la visita, de las que se alimentaron las divisiones entre artistas neoconcretistas y figurativos en el Cono Sur. Para terminar, citemos dos ejemplos, derivados de tesis doctorales: la de Lucio Piccoli<sup>50</sup> examina diferentes momentos de la producción de Grete Stern en Buenos Aires, amparada en el concepto decimonónico del *Einfühlung* (empatía); la de Sonia Loewe<sup>51</sup> aborda el paso de la pintora alemana Margot Loewe por Bauhaus y su exilio en República Dominicana, donde adoptó el nombre de Mounia L. André. Todas las investigaciones anteriores se centran en la actuación de los *bauhäuslers* en los países latinoamericanos en que se

---

46 Pedro Moreira, "Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro", *Arquitextos* n.º 058.00 (2005), <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>

47 Katharina Schembs, "De la Bauhaus a Ipanema. El arquitecto Alexander Altberg" (ponencia presentada en la jornada académica "Bauhaus y Latinoamérica: el balance de un siglo (1919-2019)", Berlín: Freie Universität Berlin, septiembre, 2019).

48 María Amalia García, "Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções do Max Bill em São Paulo em 1951", *Revista USP*, n.º 79 (2008): 196-204. María Amalia García, "Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña", *Concinnitas* 1, n.º 16 (2010): 149-163.

49 Neus Moyano Miranda, "El intercambio artístico entre Brasil y Europa: la HfG Ulm", *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 5, n.º 1 (2018), <https://doi.org/10.1344/regac2018.1.07>

50 Tesis en curso, para una aproximación al tema véase Lucio Piccoli, "Empatía en la inquietante extrañeza de la nueva objetividad: estética, psicoanálisis e historia en la obra fotográfica de Grete Stern" (ponencia presentada en la jornada académica "Bauhaus y Latinoamérica: el balance de un siglo (1919-2019)", (Berlín: Freie Universität Berlin, septiembre, 2019).

51 Sonia Loewe, "Michael y Margot Loewe en el nacimiento de las vanguardias", (tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013), <https://www.tdx.cat/handle/10803/128879#page=1>



instalaron, reconociendo su tránsito por Alemania como una crucial fase formativa pero no sinónimo de dogma universal e inamovible.

El mapa de investigaciones en curso y registros históricos sobre Bauhaus y América Latina crece conforme el espectro de reverberación se amplía, esto es, conforme se revisa la recepción y transformación de saberes por parte de generaciones más recientes; de discípulos de los discípulos. La responsabilidad de los historiadores contemporáneos del arte, la arquitectura y el diseño radica en lanzar un dictamen sobre el vocablo *bauhaus* como categoría apropiada para el estudio de la producción de un nuevo mundo material en Latinoamérica, ya no reducida a un conjunto de gestos plásticos sino a una compleja red de relaciones transcontinentales extendida en el tiempo y temperada por conflictos ideológicos derivados de desafíos socioeconómicos nacionales, expresiones vernáculos locales e intereses individuales.

## REFERENCIAS

- “Bauhaus imaginista”. *Bauhaus imaginista*. <http://www.bauhaus-imaginista.org/>
- Barrientos, Joaquín. “Josef Albers and the Pre-Columbian Artisan”. *Bauhaus imaginista* 2 (2020). <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6263/josef-albers-and-the-pre-columbian-artisan?obbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=d66d3035f4019bf9fd7f1fe3f18782b>
- Bermúdez, Jorge R. *Clara Porset: diseño y cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Bullrich, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Editorial Blume, 1969.
- De León, Christina. “Clara Porset Revolutionary by Design”. *Americas Quarterly* 10, n.º 3 (2016): 124-127.
- De los Reyes Maulen, David. “Bauhaus networks in Latin America” En *100 Jahre Bauhaus Vielfalt, Konflikt und Wirkung*, 117-133. Berlín: Metropol, 2019.
- Doimo, Martino. “Mies van der Rohe: Cuba 1957 - Berlin 1968. The fulfillment of the “new” art of building”. *ZARCH Journal*, n.º 8 (2017): 314-329.
- Duhart, Emilio. “Walter Gropius y el Bauhaus”. *Revista Plinto* n.º 1 (1947)
- Fernández Toca, Antonio. “Héroes y herejes: Juan O’Gorman y Hannes Meyer”. *Casa del Tiempo* n.º 32 (2010): 18-23. [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32\\_iv\\_jun\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num32\\_18\\_23.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32_iv_jun_2010/casa_del_tiempo_eIV_num32_18_23.pdf)
- Fernández Toca, Antonio. *Mito y realidad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2016.
- Franklin, Raquel. “Hannes Meyer in Mexico (1939-1949)”. Tesis de doctorado, Technion-Israel Institute of Technology, 1997.
- . “Introducción”. En *Hannes Meyer: pensamiento*, editado por Louise Noelle, 7-17. Ciudad de México: Conaculta, INBA, 2002.
- Galeazzi, Ítalo. “Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962”. *Arquitextos*, n.º 056.03 (2005). <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.056/511>
- Hernández, Alejandro, Ana Elena Mallet y Óscar Salinas. *El diseño de Clara Porset*. Ciudad de México: Turner, 2006.
- Leidenberger, Georg. “Hannes Meyer’s Bauhaus Book Project in Mexico, 1946-1947”. En *Bauhaus in and out: perspectivas desde España*, editado por Laura Martínez de Guereño y Carolina B. García Estévez, 432-442. Madrid: Lampreave, 2019.
- Lizárraga, Salvador. “Mies en Tultitlán”. *Bitácora Arquitectura*, n.º 26 (2014). <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/57142>
- Ludowieg, María Cecilia. “Paul Linder-Su obra”. Trabajo de investigación, Universidad Nacional de Ingeniería Lima, 1984.
- Macedo, Ricardo. “A influência de Mies van der Rohe na arquitetura paulista: 1950 a 1970”. Disertación de maestría, Universidade São Judas Tadeu, 2014.
- Macías Corona, Salvador. “Josef Albers en México (1935-1976). Aproximaciones a la arquitectura mexicana”. Tesis de maestría, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.
- Mallet, Ana Elena. *La Bauhaus y el México Moderno: el diseño de Van Beuren*. Ciudad de México: Arquine, 2014
- Marcoci Roxana y Hermanson Meister, Sarah. 2015. “From Bauhaus to Buenos Aires”. Catálogo de exposición, The Museum of Modern Art, Nueva York.
- Medina Warmburg, Joaquín. *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona: Reverté, 2018.
- . *Paul Linder 1897-1968: de Weimar a Lima: antología de arquitectura crítica*. Madrid: Lampreave, 2019.
- Mejía, Víctor. *Paul Linder, arquitecto. Modernidad universal sincretismo local*. Catálogo de exposición. Pontificia Universidad Católica del Perú [PUCP], 2019.
- Meyer, Hannes. “Bauhaus Dessau 1927-1930. Experiencias sobre la enseñanza politécnica”. *Edificación* n.º 34 (1940).

Molina Baeza, Cristóbal. 2019. *Alberto Piwonka Ovalle: en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Arq, 2018.

Möller, Franz. "La arquitectura moderna en Alemania". *Revista Nuestra Arquitectura*, n.º 28 (1931): 173.

Moyano Miranda, Neus. "El intercambio artístico entre Brasil y Europa: la HfG Ulm". *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 5, n.º 1 (2018). <https://doi.org/10.1344/regac2018.1.07>

Mujica, Viviana. "Historia y patrimonio: El Centro Urbano El Recreo, un modelo de construcción de la ciudad". En *Memorias de la Trienal de Investigación FAU* 2014, 523-534. Caracas: FAU Universidad Central de Venezuela, 2014.

Müller, Luis. "Amancio Williams. La invención como proyecto". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Rosario, 2018.

Neugärtner, Sandra. "Die Sozialisierung des Wissens und das Streben nach Deutungsmacht. Lena Bergners Transfer der Isotype nach Mexiko". *Bauhaus imaginista*, 3 (2020). <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6856/die-sozialisierung-des-wissens-und-das-streben-nach-deutungsmacht/de>

Ortega, Álvaro. "Walter Gropius". *Revista Proa*, n.º 98 (1965): 20.

Palmarola, Hugo. "Cartografía del curso Preliminar. Josef Albers y Chile". En *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, 148-163. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

Rivadeneira Barbero, Patricia. "El arquitecto Hannes Meyer en México 1939-1949". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/100985>

Salinas, Óscar. *Clara Porset: una vida inquieta, una obra sin igual*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2001.

Schembs, Katharina. 2019. De la Bauhaus a Ipanema. El arquitecto Alexander Altberg. Ponencia presentada en la jornada académica "Bauhaus y Latinoamérica: el balance de un siglo (1919-2019)", en Berlín, Freie Universität Berlin.

Sheppard, Randal. "Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity". *The Americas* 75, n.º 2 (2018): 349-379. doi:10.1017/tam.2017.182

Talesnik, Daniel. "The Itinerant Red Bauhaus, or the Third Emigration". Tesis de doctorado, Columbia University, 2016.

Verde Zein, Ruth. "Breuer e seus afetos, idas e vindas". En *Leituras críticas. Pensamento na América Latina*. São Paulo: Romano Guerra, 2018.

Vivanco, Sandra I. "From Resort to Gallery: Nation Building in Clara Porset's Interior Spaces". *Dearq*, n.º 23 (2018): 45-55. <https://doi.org/10.18389/dearq23.2018.04>





# Tomás Maldonado en Montevideo: una visión crítica sobre la enseñanza del diseño de Bauhaus\*

Virginia Gutiérrez

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587962558.9789587962565.4>

## CAPÍTULO 3

► Arquitecta egresada de la Universidad de los Andes, con Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Cuenta con más de quince años de experiencia en el área proyectual, siete en gestión cultural, ocho años en docencia y cinco como coordinadora de proyectos editoriales. Se desempeñó como gestora cultural, coordinando el “Ciclo de Conferencias de las Artes” de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, y en la actualidad ejerce como cocuradora de la exposición “Bauhaus Reverberada”, y como coordinadora para Colombia de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito. Gracias a su interés por el campo editorial, trabajó en el proyecto de publicaciones de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, y se desempeñó en la coordinación de contenidos y proyectos editoriales en la Facultad de Artes y en la Editorial UN. Ha ejercido como docente en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de los Andes. Actualmente es codirectora, coordinadora editorial y gestora cultural del estudio de diseño Gosto Studio ([www.gostostudio.com](http://www.gostostudio.com)).

*\*Mis agradecimientos a la Fundación Arkhé, ya que sus archivos han sido muy valiosos para el desarrollo de este tema.*

## Introducción

**E**n la época en que los programas de diseño en América Latina se estaban moldeando se entablaron debates que establecieron afinidades y diferencias con los modelos pedagógicos fundamentales de Bauhaus. Analizamos estos debates que hicieron parte de la conferencia que Tomás Maldonado (1922-2018) dictó en 1964 durante su visita a la Facultad de Arquitectura en Montevideo, y que versó sobre sus experiencias reformulando el plan de estudios de la Escuela Superior de Diseño HfG (Hochschule für Gestaltung)<sup>1</sup> en Ulm<sup>2</sup>.

Hablar sobre el modelo de educación de Bauhaus y sus puntos de contacto con la enseñanza del diseño en América Latina no es tarea fácil. Esto se debe en parte a que no existe un modelo único de enseñanza ni en Bauhaus<sup>3</sup>, ni en la región latinoamericana. No obstante, una revisión de la mirada crítica que Maldonado hace sobre estas metodologías de enseñanza nos da pie para ahondar sobre los dos modelos que reinaban en la escuela alemana, ya que fueron esenciales para la configuración de los modelos de enseñanza que se establecieron en América Latina como reverberación de las experiencias alemanas. Los planteamientos de Maldonado se analizan a la luz de los dos modelos adaptados en Bauhaus: una línea expresionista donde se invitaba al estudiante a encontrar su identidad creativa partiendo de las formas esenciales, encarnada en el curso preliminar (*vorkurs*), y una línea de carácter social que aparece como respuesta a la producción industrial, originada en el Werkbund alemán. Gracias a que Maldonado pone en tela de juicio estos dos modelos, podemos adentrarnos en los orígenes de dos posturas que hasta hoy generan controversia en los corredores de las escuelas de diseño.

Al explorar las posturas en el campo del diseño de ambos entornos, encontramos que los debates esenciales sobre pedagogía que se dieron en los orígenes de Bauhaus tuvieron resonancia en importantes espacios

---

1 La Hochschule für Gestaltung (HfG) se conoce en español como Escuela Superior de Proyección, Escuela Superior de Diseño o Escuela de Ulm. También se llama por su abreviación, la HfG como la llamaremos de aquí en adelante.

2 Tomás Maldonado, *Tomás Maldonado. Buenos Aires - Montevideo - 1964* (Montevideo: Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, 1964).

3 Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000). Tras un minucioso análisis de la pedagogía en Bauhaus, Wick afirma que: "Solo los cambios y manifestaciones presentados podrían ser suficientes como argumentación de la tesis de que la pedagogía de la Bauhaus nunca existió como algo cerrado, monolítico e invariable a lo largo de la historia, de la que esta aceptación es efectivamente un mito" (16-17).



de diseño en América Latina<sup>4</sup>. Por lo cual, al explorar estos modelos desde sus fundamentos, podemos reconocer la concomitancia que existe entre sus posturas, y también sus diferencias. Aun así, siendo un tema tan extenso, es necesario abordarlo a partir de un momento crucial que sirva como ejemplo de los debates que se dieron en nuestra región.

Tomando como paradigma las discusiones ahí formuladas podemos comprobar que el modelo educativo de Bauhaus se analizaba de manera crítica, entendiendo que debía ser revisado a la luz de un momento y contexto particular. Así mismo, deja en evidencia que entre la HfG y algunas de las primeras escuelas en proponer un programa para diseñadores en América Latina, había un diálogo que fluía en ambos sentidos<sup>5</sup>, por lo cual, las discusiones que se plantearon en Montevideo fueron replicadas en varias escuelas de diseño latinoamericanas<sup>6</sup>. Si bien estas posturas no ejemplifican la totalidad de los posibles puntos de contacto entre las escuelas latinoamericanas y Bauhaus, sí reflejan una reverberación de los modelos educativos dominantes de la escuela alemana.

## Maldonado visita Uruguay (1964)

Durante las décadas de los sesenta y setenta se configuraron los primeros programas de diseño en América Latina<sup>7</sup> y, para ello, se organizaron conferencias y encuentros con profesores invitados<sup>8</sup>. En estos encuentros

---

4 Esto se observa en publicaciones culturales de la región, por ejemplo, la revista *Nueva Visión* y la revista *Ciclo*, donde se publicaron artículos escritos por maestros y estudiantes de Bauhaus y HfG Ulm.

5 Por ejemplo, Maldonado menciona cómo la reforma de 1952 del plan de estudios de la Facultad de Arquitectura del Uruguay había sido estudiada en Ulm para configurar su primer programa académico.

6 Estas réplicas se dieron tanto de manera directa, o de manera indirecta a través de la HfG o de las escuelas estadounidenses, como lo expone, en este mismo volumen, Ingrid Quintana ("Historiografía latinoamericana de Bauhaus o la descolonización de un relato") y también Silvia Fernández, en *Diseño, HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*, editado por S. Fernández (La Plata: Nodal, 2002).

7 Si bien durante la década de 1950 se dictaron cursos de diseño en centros culturales, instituciones artísticas y escuelas de arte y arquitectura (no en "escuelas de diseño"), no fue sino hasta las décadas de 1960 y 1970, una vez concluida la segunda posguerra, que las economías de los países latinoamericanos reorientaron sus políticas de importación para afianzar el desarrollo de la industria nacional y, por tanto, se generó una demanda de productos, que abrió un nuevo campo para el desarrollo del diseño desde la producción en masa. Esto se dio paralelamente a la llegada de algunos profesores y exalumnos de HfG al continente, con los fundamentos de una escuela que vinculaba el diseño con la industria.

8 Cecilia Ortiz de Taranco, "Uruguay", en *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, editado por Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (São Paulo: Blucher, 2008), 206.

se hace evidente la búsqueda por una independencia disciplinar y de formación especializada, que hasta entonces se limitaba a cursos dictados en centros culturales y escuelas de arte o arquitectura<sup>9</sup>.

Uno de estos momentos coyunturales ocurrió en 1964, cuando el argentino Tomás Maldonado visitó Montevideo para participar en una serie de encuentros en el Instituto de Diseño (IdD)<sup>10</sup> de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, para compartir sus experiencias como director de la HfG<sup>11</sup>. Esta era conocida como sucesora de Bauhaus, y contó con 31 estudiantes latinoamericanos<sup>12</sup> y un director argentino (Maldonado)<sup>13</sup>, por lo cual despertaba un gran interés en los entornos de diseño de la región<sup>14</sup>. Por su parte, el IdD se encontraba reformulando su programa académico, que se había valido de una mirada crítica sobre las prácticas de Bauhaus para su configuración, como lo expresa su director Jorge Galup:

Este punto de vista, revisado y actualizado de la Bauhaus es un aspecto que tiene que interesarnos a todos. Bajo ningún concepto esto quiere decir que es necesario o que fuera imprescindible como método estudiar los planes haciendo recopilación de experiencias extranjeras. Evidentemente existen siempre factores locales, geográficos e históricos que obligan a cada caso de estudio a replantearse el problema y a estudiarlo desde su base<sup>15</sup>.

9 Maldonado, Tomás Maldonado. *Buenos Aires - Montevideo - 1964*.

10 El Instituto de Diseño (IdD) fue creado en 1952 con el nuevo plan de estudios de la Facultad de Arquitectura. Bajo la dirección de Jorge Galup, el programa buscaba un acercamiento entre los talleres y las condiciones reales del "hacer", como el medio sociocultural y económico, físico-biológico, la antropometría y ergonomía, y las tecnologías aplicadas, al seguir una metodología de aproximación bauhausiana.

11 Maldonado se había tomado unas vacaciones de su trabajo en Alemania para ir a su natal Buenos Aires, invitado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), para dictar unas charlas organizadas por el Centro de Investigación de Diseño Industrial del Instituto Nacional de Tecnología Industrial de Argentina. Un año antes, el arquitecto Scarlato, jefe de departamento del instituto, había viajado a Ulm para visitar la HfG y ponerse en contacto con Maldonado. Estas idas y venidas entre Ulm y el Río de la Plata eran comunes en la época de configuración de los programas de diseño, y es un ejemplo de la activa interacción y el interés que había por compartir experiencias entre las escuelas.

12 En la HfG estudiaron: nueve argentinos, diez brasileños, dos colombianos, tres chilenos, cinco mexicanos, un peruano y un venezolano.

13 Maldonado fue rector de la HfG en varias ocasiones: en 1958 por primera vez, junto con Aicher y Gugelot; en 1959 junto con Aicher y Kesting; en 1962 junto con Ohl, Rittel y Vordemberge-Gildewart; y por su cuenta en 1964 y 1965.

14 Fernández (ed.), *Diseño*, HfG Ulm.

15 Este extracto hace parte del discurso inaugural del evento donde Maldonado era invitado.

En la mesa redonda que se llevó a cabo durante la vista de Maldonado, titulada “Ulm y la metodología de enseñanza del diseño industrial y de arquitectura”, se planteó la postura que la HfG sostuvo frente a los dos modelos de enseñanza bauhausianos. Por un lado, su desacuerdo frente a la trascendencia que se le dio al curso preliminar, y por el otro, los esfuerzos realizados por la HfG para lograr un vínculo con la industria. Uno de los primeros problemas que se plantearon fue hasta qué punto iba a ser la continuación de Bauhaus:

A lo primero que nos dedicamos, fue a someter a un análisis crítico esa tradición [...] y al mismo tiempo, saber cómo estas tradiciones, los diferentes matices e intenciones de esas tres etapas podían ser traducidas, reflejadas, continuadas en esta época nuestra, donde habían surgido grandes transformaciones en el dominio científico-tecnológico, donde se habían operado grandes transformaciones en el orden social también [...]<sup>16</sup>.

Maldonado manifiesta que una de las dificultades se presentó al traer a los antiguos maestros de Bauhaus a la HfG para contar sus experiencias, pues estaban empeñados en hablar principalmente del curso básico, algo que no era lo que los fundadores del programa en Ulm esperaban<sup>17</sup>. Para él, el curso preliminar representaba un activismo que buscaba reeducar los sentidos contra los métodos de enseñanza enciclopédicos establecidos entonces en Alemania, y hacía parte del expresionismo que veinte años después no representaba la lucha de su época:

Una enseñanza más objetiva significaba, preponderantemente, tratar de alejarse de ciertos resabios expresionistas de la vieja didáctica de la Bauhaus, un culto a ciertos comportamientos motores, irracionales, con que se expresaba principalmente en el curso básico<sup>18</sup>.

También, rechazaba el hecho de que estos métodos pretendieran reeducar los sentidos en la etapa universitaria, pues para él, estos métodos aplicaban mejor a los niños, y la universidad era el momento para alimentar el conocimiento. Aunque aclara que el curso básico en vez de ser abolido fue reformulado:

---

16 Maldonado, Tomás Maldonado. *Buenos Aires - Montevideo* - 1964, 14.

17 Por ejemplo, para la inauguración de la escuela en 1955 invitaron a Walter Gropius. Luego, invitaron a Albers, Itten, Peterhans y algunos discípulos para dar su testimonio.

18 *Ibid.*

Por eso empezamos, primero, a rechazar esa actitud meramente activista, y luego a volver a dar un papel muy importante al conocimiento; científizar, si fuera posible, ciertos ejercicios del curso básico [...] Al mismo tiempo, dar un rol muy importante a los procedimientos que puedan favorecer la capacidad creadora, pero también, la capacidad de análisis<sup>19</sup>.

Lo que para Maldonado y sus colegas de la HfG suscitaba mayor interés de la quimera bauhausiana era el uso de la técnica como objeto de reflexión cultural que buscó un cambio social mediante el diseño. Sin embargo, consideraba que en América Latina lo que se había popularizado era el curso preliminar:

[...] Les voy a contar el caso de la Argentina [...] Ha sido una experiencia negativa por cuanto se ha seguido en el fondo repitiendo ciertos métodos de un Bauhaus ortodoxo [...] todas estas críticas que yo había presentado con respecto al Bauhaus son también válidas para las experiencias que están haciendo aquí en Latinoamérica; en Chile y Argentina. Es decir, yo creo que hay una tendencia a imaginar que ese curso, llamado de visión, o curso básico, se convierte en una especie de receptáculo de todas las inquietudes de tipo plástico, visual, en una especie de centro donde van a concentrarse todas las cosas que no funcionan en una Facultad<sup>20</sup>.

Por ello, Maldonado presentó a sus colegas uruguayos un modelo derivado de Bauhaus que no había sido tan popular: el que luchó por establecer la unión entre el hacer pedagógico y el hacer científico, y para ello creó una alianza con la industria.

En las memorias de este importante acontecimiento para el diseño en la región quedó plasmada una visión sobre la enseñanza del diseño, en un momento coyuntural para la disciplina en el contexto latinoamericano. Teniendo en cuenta que esta no sería la única visita de Maldonado a América Latina, y las múltiples visitas de otros actores de la HfG<sup>21</sup>, podemos afirmar que estas ideas circularon por Latinoamérica e hicieron parte de los debates que dieron origen a los programas académicos de las escuelas de diseño. Entonces, ¿cuál es el origen de estos dos modelos de enseñanza más allá de Bauhaus?

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>21</sup> Por ejemplo, la influencia ejercida por Gui Bonsiepe, exalumno y profesor de la HfG, principalmente en Argentina, Chile y Brasil. Cabe anotar que al día de hoy sigue aportando sus experiencias escribiendo, publicando y dictando conferencias.

## Origen de dos modelos pedagógicos

Para introducir los dos modelos de enseñanza que fueron centrales en Bauhaus es necesario entender su origen. Ambos modelos se desenvuelven en el alba de la modernidad durante el siglo XIX, cuando se intentaba comprender el papel del arte y recomponer su unidad en la reciente cultura de la producción. Por un lado, estas reformas se manifiestan desde la educación básica de la primera infancia con el propósito de concebir el arte como instrumento de regeneración cultural, y paralelamente, nace un proyecto de reintegración entre el arte y la técnica, necesarios para responder a la producción industrial<sup>22</sup>.

En este entorno, las escuelas de artes y oficios se posicionan como una posible solución a los estragos de la industrialización, y en ellas hubo personajes como John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896) que abogaron por la preservación del artesanado a toda costa para hacer frente a una sociedad industrializada cuya estética, principalmente historicista, no se correspondía con su época<sup>23</sup>.

Morris, inspirado por los textos de Ruskin, veía en el proceso artístico de la artesanía una búsqueda para la creación de objetos para el uso diario, y se centró en este planteamiento para figurar como uno de los representantes más importantes del movimiento de Arts and Crafts en Gran Bretaña<sup>24</sup>. Consideraba necesario que los componentes constructivos y funcionales prevalecieran sobre las estéticas, puesto que para él también se trataba de un tema de reivindicación social.

Este breve recuento pone en contexto el origen de la búsqueda de la nación alemana por tomar protagonismo en la escena de la producción industrial europea a inicios del siglo XX, que hasta el momento estaba liderada por Gran Bretaña. En este sentido, no todos estaban convencidos de que la postura de oposición que generaba este regreso a las artes y oficios abordaba la inminente existencia de la industria, por lo cual nació una nueva fuerza en Alemania que se propuso lograr una síntesis entre arte e industria<sup>25</sup>.

---

22 Wick, *Teaching at the Bauhaus*.

23 Antonio Toca Fernández, *Bauhaus: mito y realidad* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016).

24 Arts and Crafts representa un movimiento internacional que se originó en Gran Bretaña en la década de 1880, reconocido por promover el regreso de las artes y oficios usando como modelo las agremiaciones de la Edad Media.

25 Tomás Maldonado, *Técnica y cultura: El debate alemán entre Bismarck y Weimar* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002).

Entre los promotores de esta idea, se encontraba Herman Muthesius (1861-1927), quien fue enviado a Londres en 1907 por el Gobierno alemán para aprender sobre los problemas de industrialización. A su regreso a Alemania, inspirado por la sobriedad funcional de los interiores domésticos, congregó a doce empresarios de la industria y a doce artistas para conformar el primer Werkbund en un intento por reconciliar el trabajo artesanal con la producción industrial (figura 3.1).

Desde el inicio, el Werkbund resaltó el deber social del diseño, al buscar una nueva expresión formal que respondiera a la cultura de la producción, introduciendo la normalización y las formas abstractas como base de la estética del diseño. Muthesius fomentó la aparición de un lenguaje propio, de formas creadas bajo bases autónomas en el texto de 1907, *La importancia de las artes aplicadas*:

La producción industrial del siglo XIX se alejó de los ideales de simplicidad y pureza, justamente porque los círculos de consumidores no daban ninguna importancia a esos valores. De la lucha de clases por el predominio, se desarrolló la pretensión social<sup>26</sup>.

La idea de crear objetos económicos para el uso diario es un aspecto clave para entender algunas de las posturas pedagógicas que se establecieron en Bauhaus, y la lucha a la cual se enfrentaría: instaurar un nuevo consumidor (figura 3.2). En su artículo “Arte y técnica” (1910), otro integrante del Werkbund, Peter Behrens (1868-1940) hace un llamado a la unidad entre arte y técnica:

[...] la vida pública no presenta los signos de una cultura madura, dado que los dos campos de la técnica y del arte no se tocan, y menos aún se tocan donde especialmente deberían hacerlo, o sea en la construcción de edificios y en los productos de la gran industria<sup>27</sup>.

Esta separación también se daba en el campo de la educación, donde los arquitectos se especializaban en la forma y el contenido estético, mientras que los ingenieros se especializaban en construcción.



**Figura 3.1.**

Afiche de Fritz Helmuth Ehmcke para la exposición Werkbund de Colonia en 1914 en Hohenhof

Wikimedia Commons

<sup>26</sup> Maldonado, *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 102.





**Figura 3.2.**  
Fotografía de la exposición “Original Bauhaus, the Centenary Exhibition” donde se exhibe una página del catálogo de teteras eléctricas AEG, de Peter Behrens (1908)

Exposición Original Bauhaus, the Centenary Exhibition  
Foto de Virginia Gutiérrez.

Así es como Henri van de Velde (1863-1957)<sup>28</sup> entró en este debate, haciendo una crítica a la industria que hasta entonces se caracterizaba por su afán de producir objetos de bajo costo y mala calidad:

[...] hemos luchado encarnizadamente para conquistar al público, para influenciar en sus gustos y para elevar el nivel de sus exigencias con respecto a la ejecución y a los materiales de los productos que la industria le ofrecía. La victoria fue para los artistas<sup>29</sup>.

28 Henri van de Velde fue director de la Escuela de Artes y Oficios en Weimar (Weimar Kunstergewerblicher Institute), que después, en 1919, se convirtió en la Bauhaus fundada por Gropius, publica “Arte e Industria” en 1910.

29 Maldonado, *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, 116.

El fundador de Bauhaus, Walter Gropius, no era ajeno a esta coyuntura. En 1911 asistió, junto con Ludwig Mies van der Rohe y Bruno Taut, a uno de los congresos del Werkbund. Además, su trabajo en el estudio de Behrens lo acercó a estas discusiones, por lo que proyectó la fábrica modelo para la exposición del Werkbund en Colonia. En este sentido, Gropius era consciente de la necesidad de una pedagogía reformadora para solucionar la falta de unidad entre artes, artesanía e industria<sup>30</sup>.

Su afinidad con las posturas del Werkbund lo facultaron como candidato para llevar el liderazgo de la “Bauhaus Estatal de Weimar” en 1919. En el manifiesto fundacional, Gropius se planteó como objetivo acortar la brecha entre el diseño y la industria y, para ello, propuso una educación interdisciplinar con talleres prácticos y teóricos a la vez, destacando el ideal de colaboración entre artesanía e industria para dominar los aspectos técnicos y formales<sup>31</sup>.

En un inicio, organizó un programa académico estructurado por etapas de conocimiento representado en un círculo de anillos concéntricos (figura 3.3). El anillo interior significaba el comienzo de la formación a partir del llamado *vorkurs*, un curso básico obligatorio de sensibilización plástica y visual que duraba seis meses. Luego, los anillos exteriores representaban la enseñanza en talleres donde el estudiante se iba especializando para finalizar con un curso de perfeccionamiento.

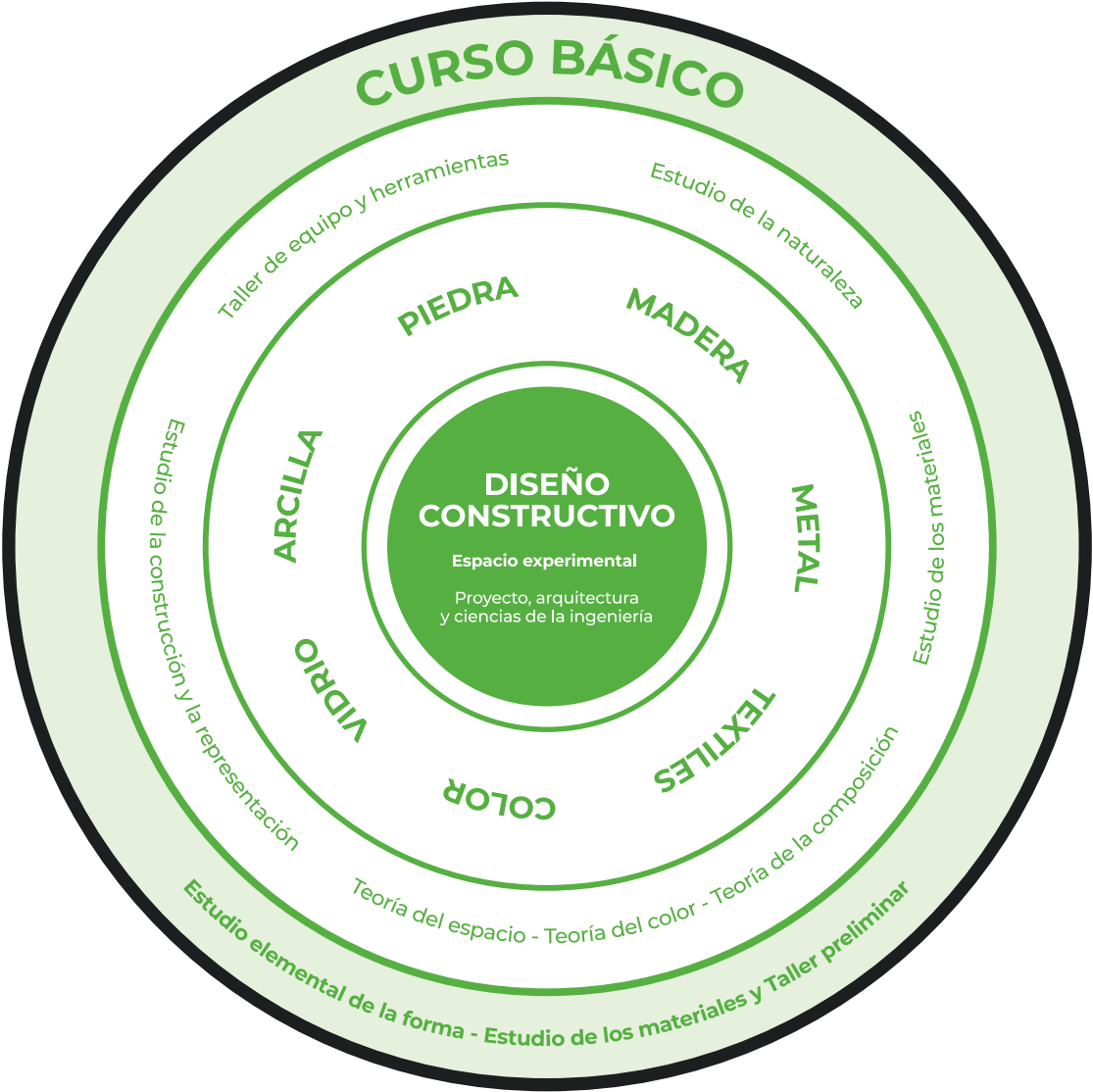
En los talleres se fomentaría el conocimiento de los métodos mecánicos de reproducción industrial que permitiría a los estudiantes producir modelos que luego serían desarrollados por la industria, y el cuerpo docente del taller estaría conformado por un maestro de la forma, un artista cuya función era estimular el pensamiento crítico y creativo, en pareja con un maestro artesano, o de oficio, que se encargaba de enseñar los aspectos más técnicos<sup>32</sup>. Esta organización pone en evidencia la búsqueda por reunir educadores que instruyeran ambas cualidades, expresivas y técnicas (figura 3.4).

---

<sup>30</sup> Gropius, *La teoría y la organización del Bauhaus*.

<sup>31</sup> Walter Gropius, “El manifiesto Bauhaus”, 1919. <https://www.goethe.de/ins/co/es/kul/fok/bau/21394277.html>

<sup>32</sup> Wick, *Teaching at the Bauhaus*.



**Figura 3.3.**  
Diagrama del plan de estudios de Bauhaus, 1922.  
Wikimedia Commons.





## El curso preliminar, un modelo controversial

En la configuración de Bauhaus, Gropius reunió a una selección de artistas de primer orden que venían de ideologías diversas para conformar un cuerpo docente con reconocidos artistas que lideraban las vanguardias modernas. Uno de los elegidos fue el suizo Johannes Itten (1888-1967), quien fue llamado para encargarse del curso preliminar<sup>33</sup>.

Los antecedentes que Itten implementó para el curso preliminar tenían origen en propuestas pedagógicas del siglo XIX, como las de Friedrich Froebel (1782-1852) y Johann Pestalozzi (1746-1847)<sup>34</sup>, cuyos postulados replanteaban la formación en las escuelas primarias. Sus métodos basados

**Figura 3.4.**

Talleres edificio de la Bauhaus en Dessau, Alemania, 2019.

Foto de Virginia Gutiérrez.

<sup>33</sup> Maldonado, *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*.

<sup>34</sup> Lerner, *Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus Vorkurs*.

en los principios de inocencia, esencia y creatividad individual se asemejaban a las exploraciones de algunos artistas modernos ya que fomentaban el pensamiento abstracto, por tanto, iban de la mano con el ideal de Bauhaus de crear un lenguaje visual universal<sup>35</sup>.

Por ejemplo, Froebel, conocido por impulsar la creación de los *Kindergarten* en Alemania, formuló una serie de herramientas de enseñanza diseñadas para acompañar el desarrollo del niño, usando un método que iba desde lo simple hacia lo complejo y que incluía la forma y el espacio como técnica de creación. Mediante el dibujo, promovía destrezas analíticas, a partir de una retícula que permitía reducir la complejidad de los elementos del universo visual a sus formas elementales. Así mismo, Pestalozzi publicó el libro *ABC de la intuición* en 1803, en el que promovía la enseñanza basada en la creación de códigos básicos, proponiendo un nuevo método de “dibujo pedagógico” que se basaba en la idea de crear una gramática de las formas esenciales. Basándose en esta idea, el curso preliminar buscaba un lenguaje abstracto que se obtendría mediante una gramática formal de elementos básicos<sup>36</sup>.

Con estas ideas en mente, Itten propuso un curso preliminar de un semestre en el que los estudiantes debían olvidar las ideas preconcebidas y buscar un desarrollo de su personalidad creativa<sup>37</sup>. Para el maestro suizo la intuición podía tomar protagonismo sobre el intelecto y a la expresión se contrarrestaba con la construcción<sup>38</sup>. Estos antecedentes, muy distintos a los de Gropius, sentaron las bases para un curso preliminar en el que la forma expresiva individual tomaba mayor importancia que la funcionalidad y el trabajo colectivo. No obstante, no hay que pasar por alto el valor de este método, que, al sembrar las bases para un lenguaje abstracto a partir de elementos básicos, habilitó las formas que dieron pie a la normalización y economía en aras de la producción en serie (figura 3.5).

---

35 Michel Soëtard. *Johan Heinrich Pestalozzi (1746-1827)*. Texto publicado originalmente en *Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada*, vol. xxiv, n.º 1-2 (1994): 299-313. París: Oficina Internacional de Educación.

36 Nan Catherine, O'Sullivan, *Weaving Words and Drawing Lines: The Bauhaus Masters Endeavours to Establish a Universal Visual Language within Foundation Education* (Victoria: University of Wellington, 2012).

37 Blocon, *El Vorkurs de la Bauhaus. Dirección de Johannes Itten (1921-1923)*.

38 Wick, *Teaching at the Bauhaus*.



**Figura 3.5.**

Fotografía de la exposición "Original Bauhaus, the Centenary Exhibition" en Berlín, donde se exhiben algunos dibujos realizados en el *vorkurs* o curso preliminar

Exposición Original Bauhaus, the Centenary Exhibition

Foto de Virginia Gutiérrez.

## Dos modelos enfrentados

Si bien las intenciones de Gropius se concentraban en alcanzar una metodología de enseñanza que condujera a un modelo más sincronizado con la realidad social y la economía<sup>39</sup>, en la praxis esto no se llevó a cabo con tanta vehemencia en el periodo inicial de Bauhaus. En parte, porque en esta etapa inicial no se dio una verdadera sincronía con la industria pues los productos diseñados eran difíciles y costosos de reproducir<sup>40</sup>. También, porque el curso preliminar tomó demasiado protagonismo, mientras que el taller de arquitectura no se terminaba de consolidar.

En 1922 la revista *Stijl Magazine* publicó un artículo escrito por el artista Vilmos Huszar (1884-1960), inspirado por las denuncias del constructivista Theo van Doesburg (1883-1931), en el que condena a Bauhaus por su falta de productividad. Así mismo, Van Doesburg afirmó que las propuestas pedagógicas impulsadas por Itten desviaban la idea de la escuela de unir arte e industria. En esta coyuntura, Itten dejó Bauhaus en 1923, entregando el liderazgo en el curso preliminar al húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946)<sup>41</sup>.

El nuevo director del curso preliminar traía consigo ideas constructivistas, que promovían una enseñanza basada en la máquina como catalizador social para crear la estética del futuro, con la particularidad de que también promovía el conocimiento perceptivo de los materiales a partir de una exploración más expresiva<sup>42</sup>. Bajo su modelo pedagógico varios estudiantes de Bauhaus diseñaron objetos exitosos para la industria y su experimentación con materiales buscaban una comprensión sobre su naturaleza y utilidad para la construcción.

En 1928 se dio una importante coyuntura para la escuela hacia un nuevo rumbo, donde imperaría la línea de pensamiento derivada del Werkbund. Con la salida de Gropius de la dirección, el arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954) entró como reemplazo, tomando como prioridad el modelo pedagógico que le permitía abordar los problemas estructurales de la sociedad, a partir del trabajo colaborativo entre

---

39 Walter Gropius, *Scope of Total Architecture* (Londres: Collier Books, 1962).

40 En el programa "Diseño, arquitectura, Bauhaus" organizado por el Ministerio Federal de Relaciones Exteriores en el marco del aniversario de Bauhaus (Berlín 2019), tuvimos un encuentro con el profesor Philipp Oswalt (experto en arquitectura y Bauhaus), y en su charla "Marke Bauhaus" profundizó sobre este tema.

41 Toca Fernández, *Bauhaus: mito y realidad*.

42 László Moholy Nagy, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus* (Buenos Aires: Infinito, 2018).



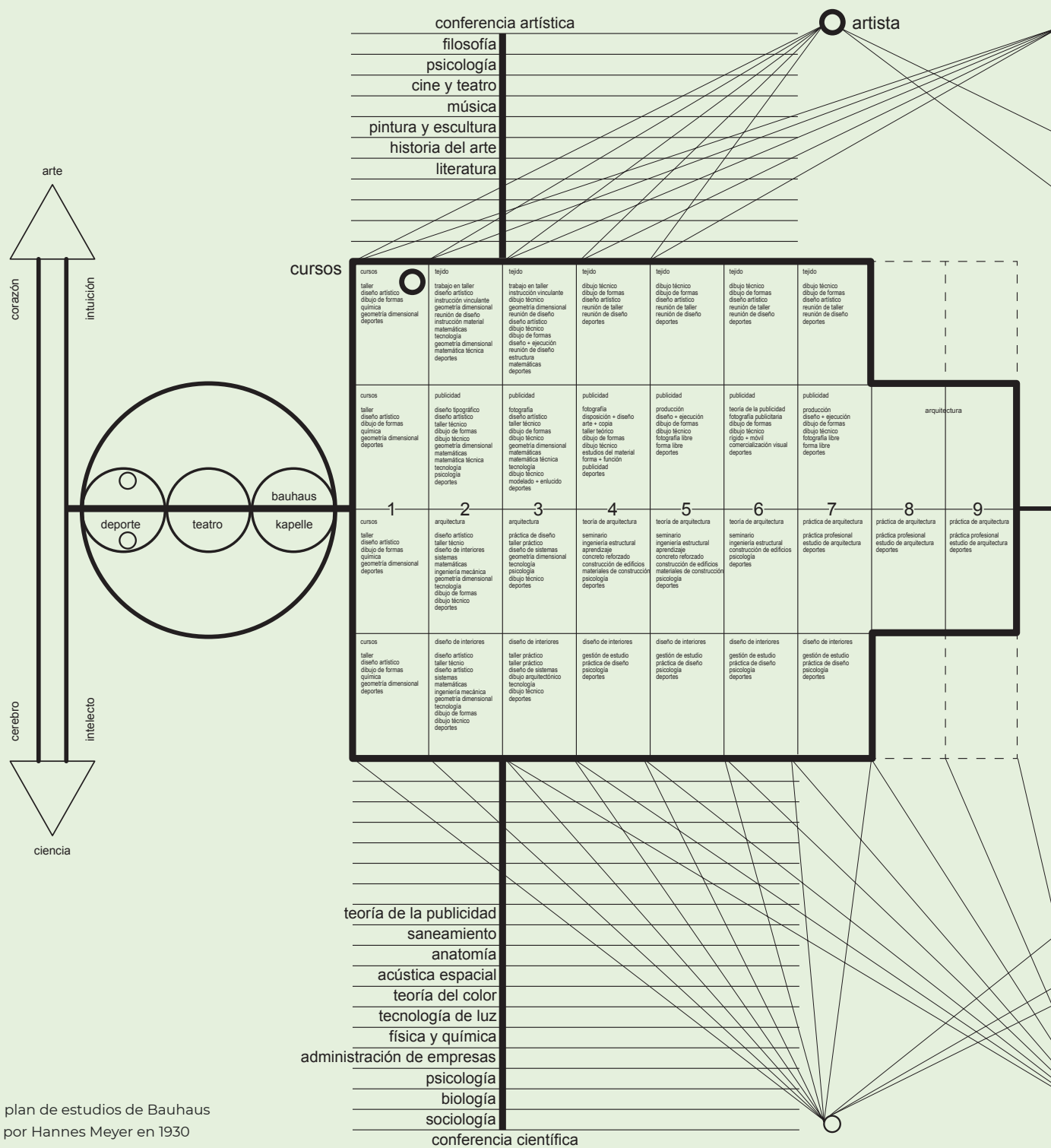
diseñadores e industriales<sup>43</sup>. En este mismo año, Moholy-Nagy salió de la escuela alegando que se le daba más importancia al producto que al ser humano, y fue reemplazado por el artista alemán Josep Albers (1888-1976)<sup>44</sup> como director del curso preliminar (figura 3.6).

**Figura 3.6.**

Línea del tiempo Bauhaus: sedes, directores de la escuela y directores del curso preliminar  
Virginia Gutiérrez.

43 Bernardo Ynzenga, *Hannes Meyer, proyecto, conceptos y trayectoria* (Buenos Aires: Diseño, 2017).

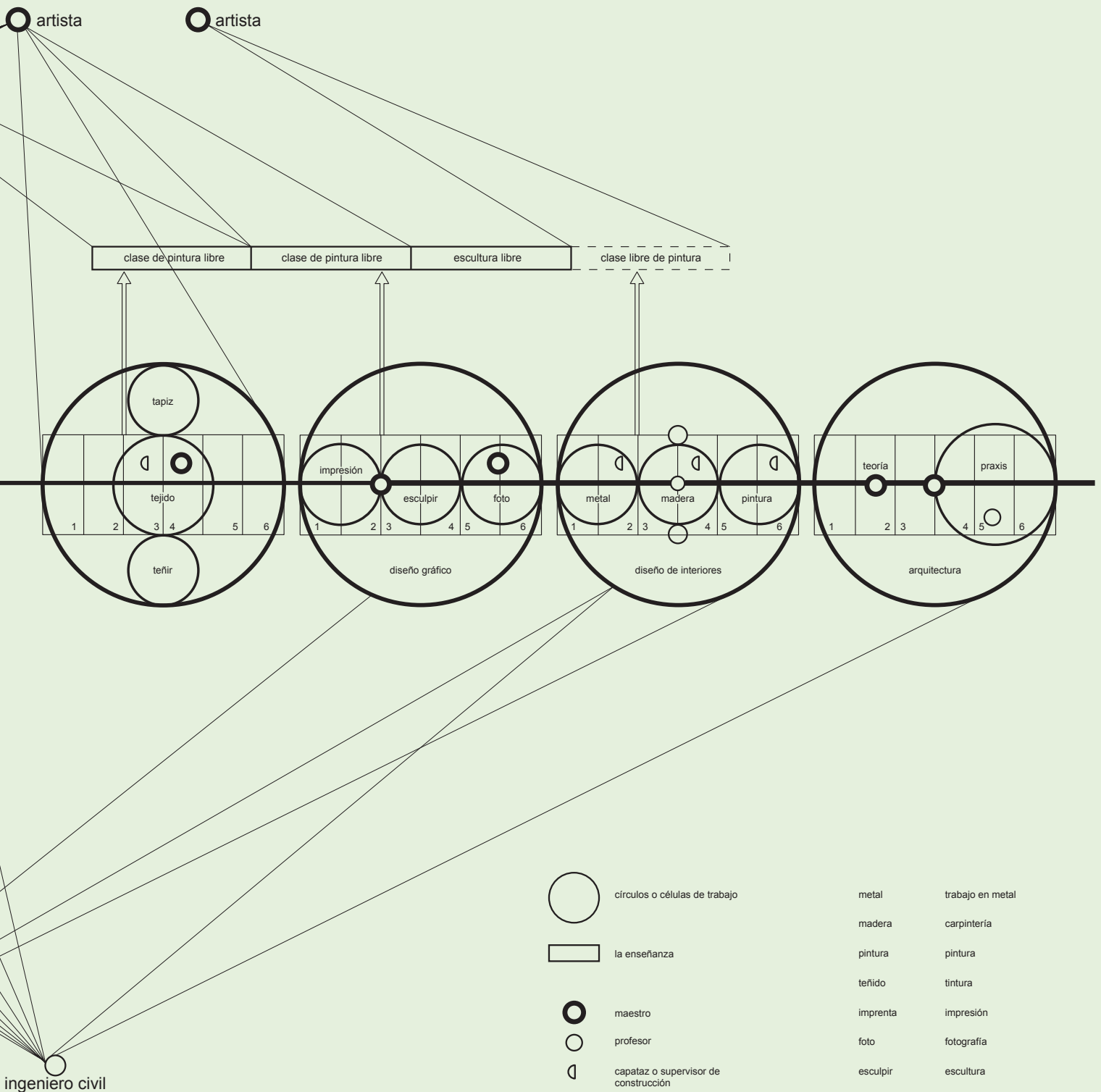
44 Albers ingresó como estudiante a Bauhaus en 1920, iniciándose en el curso preliminar impartido por Itten.



**Figura 3.7.**  
Diagrama del plan de estudios de Bauhaus  
representado por Hannes Meyer en 1930

Wikimedia Commons  
Ilustración y traducción: Sofía Gómez.







Gropius designó a Meyer como director de Bauhaus precisamente para que reorientara los ideales de la escuela hacia su meta inicial de unión entre arte y técnica; sin embargo, la postura de Meyer era mucho más radical y restaba valor al artesanado y la estética en general. En su artículo titulado “El nuevo mundo”, publicado en 1926, manifiesta:

“Construir no es un proceso estético, sino un proceso técnico, y la composición artística se contradice con la función práctica de una casa”. Propone una economía comunitaria que se logrará gracias a la estandarización: “La transformación radical de nuestra actitud hacia la reconstrucción de nuestro mundo implica el cambio de nuestros medios expresivos”<sup>45</sup>.

En los ojos de Meyer, Bauhaus tenía una orientación esteticista dedicada a cambiar las formas y no a la verdadera transformación social, por lo cual, por medio de una serie de modificaciones en el programa de la escuela, pretendía cambiar esto (figura 3.7). En el nuevo programa, el eje principal era la arquitectura y estaba soportado por las materias científicas y artísticas que avanzaban hacia la obra o construcción, de esta manera, la arquitectura dejaba de ser arte para ser construcción y pasaba de individual a colectiva<sup>46</sup>.

Por su parte Albers, en sintonía con el nuevo director, intentó dar al curso preliminar una vuelta de ejercicios expresionistas, a unos más objetivos, como por ejemplo hacer énfasis en el uso utilitario de los materiales. Si bien estaba en sincronía con los objetivos de Meyer, el curso preliminar mantuvo su espíritu original al experimentar con los materiales y buscar una gramática a partir de las formas esenciales<sup>47</sup>.

---

45 Maldonado, *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, 253.

46 Gui Bonsiepe, en una conferencia a la que asistí en la Universidad de La Plata, Argentina, en el 2019, expuso cómo estos temas derivados del programa propuesto por Hannes Meyer pasan a ser coyunturales en las ideas pedagógicas de la HfG.

47 Wick, *Teaching at the Bauhaus*.



Bajo la dirección de Meyer, Bauhaus se empezó a politizar y fue entonces cuando apareció Mies para calmar los ánimos asumiendo la dirección de la escuela en 1930 hasta su cierre en 1933, año en que la escuela cerró definitivamente (figura 3.8)<sup>48</sup>.

**Figura 3.8.**

Fotografía en el Bauhaus-Museum de Weimar, Alemania, donde se exhibe una línea del tiempo dedicada a Hannes Meyer

Exposición Original Bauhaus, the Centenary Exhibition

Foto de Virginia Gutiérrez.

48 Como director de Bauhaus, a Mies van der Rohe no le interesó despertar la creatividad de los estudiantes ni el aspecto social del diseño, sus métodos pedagógicos rompieron abruptamente con los métodos iniciales, sesgando la libertad creativa y dirigiéndola hacia un lenguaje visual moderno de acuerdo con su visión desde la arquitectura. Estas visiones no hacen parte de los métodos estudiados en este texto.

## Maldonado en la HfG

Tras el cierre de Bauhaus, las rutas de su reverberación hacia la región latinoamericana se dieron principalmente en dos polos: en primer lugar, por medio de los maestros y estudiantes que emigran hacia América, y que viajaron a lo largo del continente<sup>49</sup>; en segundo lugar, gracias a la influencia ejercida desde la HfG en Ulm, donde sostuvieron diálogos de idas y vueltas<sup>50</sup>.

Señalaré de manera muy breve que, gracias a la influencia ejercida por Gropius desde Harvard, Albers desde Black Mountain College y Yale y Moholy-Nagy en Nueva Bauhaus en Chicago<sup>51</sup>, el curso preliminar se hizo muy popular, primero en Estados Unidos, y luego en toda América<sup>52</sup>. También, Hannes Meyer ejerció sus influencias desde México, aunque su propuesta socialista no tuvo tanta acogida en el ámbito académico de ese país<sup>53</sup>.

Por su parte, la HfG se propuso establecerse como una escuela internacional, en la que su alumnado y cuerpo docente provenían de varios países, muchos de ellos de América Latina<sup>54</sup>. Por esta razón, se convirtió en un punto central de idas y vueltas entre Latinoamérica y Europa, y por supuesto, con Bauhaus. El primer director de la escuela y rector entre 1954 y 1957, Max Bill, perteneció a una de las últimas cohortes de estudiantes en Dessau, por lo que se consideraba discípulo de Josef Albers<sup>55</sup>, quien influyó

---

49 O'Sullivan, *Weaving Words and Drawing Lines: The Bauhaus Masters Endeavours to Establish a Universal Visual Language within Foundation Education*.

50 Silvia Fernández, "The Origins of Design Education in Latin America: From the HfG in Ulm to Globalization", en *Design Issues*, 22, n.º 1 (2006): 3-19.

51 En 1963 Moholy Nagy escribe el libro *La nueva visión y reseña de un artista*, en el que manifestó su interés por la continuación del curso preliminar básico en el Instituto de Diseño en Chicago, afirmando que: "el propósito de este curso es desarrollar la espontaneidad e inventiva del estudiante, darle un panorama universal y plena conciencia de su capacidad creadora".

52 Las propuestas pedagógicas que estos maestros de Bauhaus sembraron en Estados Unidos tuvieron un importante impacto para la enseñanza del diseño en América Latina, y sus redes se extendieron gracias a sus viajes y también a sus estudiantes. Es un tema que se puede apreciar en el trabajo minucioso de Ingrid Quintana titulado "Historiografía latinoamericana de Bauhaus o la descolonización de un relato", en este libro.

53 Si bien las propuestas de Meyer en México no fueron tan populares como para impactar significativamente en el ámbito académico, sus encuentros con distintas personalidades del ámbito cultural y sus propuestas en el campo arquitectónico son temas que vale la pena abordar y ya han sido estudiados, sin embargo, es un tema extenso que no tiene cabida en este texto.

54 Fernández (ed.), *Diseño, HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*.

55 Thomas, Ernst-Peters y Bill, *Max Bill: The Early Years an Interview*.

en la manera como Bill implementó el *Grundlehre* o curso preliminar. A diferencia de Bauhaus, Bill implementó un modelo pedagógico en el que los estudios no culminaban en arquitectura, sino que las diferentes disciplinas se complementaban entre sí<sup>56</sup> (figura 3.9). Gracias a Bill, los exdirectores del curso preliminar de Bauhaus, Josef Albers y Johannes Itten visitaron la escuela como profesores invitados<sup>57</sup>. Sin embargo, no todos los profesores eran simpatizantes de este modelo, y con la llegada de Maldonado a Ulm en 1954 (al igual que pasó en Bauhaus con la llegada de Meyer), se reformuló el programa de la escuela y se puso en cuestión el curso preliminar, del cual no era partidario:

A pesar de esta tendencia tecnicista, el curso preliminar que instituyó Max Bill a imitación de la antigua Bauhaus no desaparece del currículo, sino que es asumido por Tomás Maldonado, junto a la asignatura de semiótica<sup>58</sup>.

En la conferencia dictada por Maldonado en 1958 en la Exposición Mundial de Bruselas titulada “Nuevos desarrollos en la industria y en la formación de diseñadores de productos”, afirmaba que veinticinco años después del cierre de Bauhaus sus categorías no podían seguir siendo aplicadas en otra escuela. Para ello proponía distanciarse, en primer lugar, de la fase expresionista de la fundación de Bauhaus, lo que implicaba el rechazo a la prioridad del factor estético:

El factor estético constituye meramente un factor entre muchos con los que el diseñador puede operar, pero no es el primero ni el predominante. Junto a él también está el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el factor simbólico. El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista.

Esta idea se recalca en el texto *Diseño industrial y sociedad*<sup>59</sup> en el que escribe:

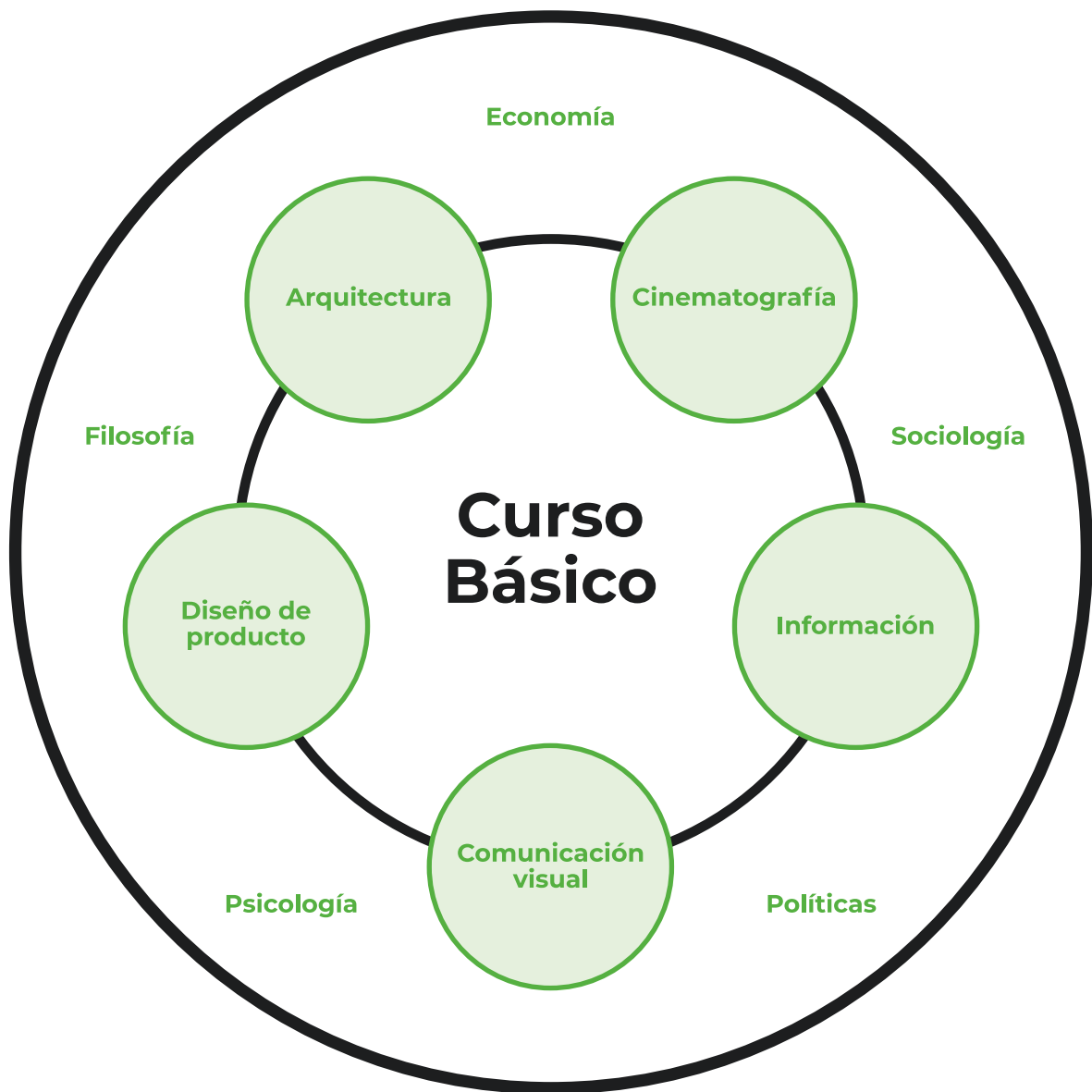
---

56 Côme, *De La Hochschule für Gestaltung De Ulm Al Institut De l'Environnement De París: Revoluciones en la enseñanza de la arquitectura y el diseño durante los años 1960*.

57 Mario H. Gradowczyk, *Tomás Maldonado, un moderno en acción* (Buenos Aires: Eduntref, 2008).

58 Neus Moyano, “Industria y diseño. Ideología de la Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968” (tesis doctoral), Tarragona: Unitat pre-departamental d'Arquitectura, Universitat Rovira i Virgili, 2016.

59 Este artículo de Maldonado se publicó en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Cea 2, octubre-noviembre de 1949.



**Figura 3.9.**

Diagrama plan de estudios de la Escuela Superior de Diseño HfG en Ulm

Virginia Gutiérrez.



Pero hemos de hacer notar que el diseño industrial, si bien aparece como vinculado claramente con la vasta problemática del desarrollo artístico contemporáneo, no se puede afirmar que dependa de esta problemática; [...] este equívoco persistente, que se complace en establecer jerarquías en la creación de las formas arriba, en lo alto, las formas “artísticas”; abajo, las formas “técnicas”, este “fetichismo de lo artístico”, ha de ser superado por todos aquellos que aspiren a captar el significado último de una nueva visión de nuestra cultura.

Aun así, Maldonado dirigió el curso preliminar entre 1955 y 1956, consciente de que las premisas que Itten formuló para el curso eran debates válidos en los inicios del siglo XX, cuando Alemania estaba reformando su enseñanza, no obstante, esas ideas ya no reflejaban las necesidades de su época. Por ello, en vez de eliminarlo, reintrodujo una percepción basada en el conocimiento científico, como era la teoría de la *gestalt* y la semiótica, dejando de lado los resultados basados en la intuición. De esta manera, el curso preliminar pasaría a reafirmar los objetivos de la escuela<sup>60</sup>.

De acuerdo con Maldonado, el diseño industrial aparece como la posibilidad para resolver la separación entre el arte y la vida, recalcando que este debe “suscitar interacciones más funcionales”. En varias ocasiones manifiesta su interés por marcar la separación con el componente esteticista, que relacionaba con el curso preliminar bauhausiano, hacia “un diseño funcional donde todas las formas creadas por el hombre tienen igual dignidad”<sup>61</sup>. Como en el discurso dictado en Montevideo en 1964, Maldonado dejó claro por qué modelo pedagógico se inclinaba, y cuáles son las propuestas que le interesaba retomar de Bauhaus. Su interés estaba puesto sobre el enfoque de Hannes Meyer, aplicando así varios de sus cometidos: reforzar el papel de las ciencias en la enseñanza, poner en acción un modelo de escuela que trabaja bajo encargos reales, fomentar el trabajo en equipo e insertar los proyectos en el contexto social<sup>62</sup>.

---

60 Gradowczyk, Tomás Maldonado, *un moderno en acción*.

61 Tomás Maldonado, “El diseño y la vida social”, en *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, 2 (1949): 7-8.

62 Estos puntos fueron expuestos por Gui Bonsiepe en una conferencia a la que asistí en la Universidad de La Plata, Argentina, en el 2019.

## ¿Qué nos dejó Bauhaus?

En algunos casos particulares, entre continuar una tradición y superarla, entre coincidir con el pasado y volverse en contra de él, puede no haber una diferencia muy clara. La “Escuela Superior de Diseño” es, precisamente, un buen ejemplo. En un sentido, continúa la tradición espiritual “Bauhaus”; en otro, la supera. La continúa en la medida que intenta prolongar una actitud con respecto una actitud con respecto al trabajo creador que, hace treinta y cinco años, el manifiesto inaugural de “Bauhaus” formuló por primera vez; la supera en la medida en que esa misma actitud debe afrontar ahora circunstancias radicalmente diferentes a las de entonces<sup>63</sup>.

Los planteamientos de Maldonado en Uruguay nos dan pie para ahondar en dos modelos pedagógicos que resonaron desde Bauhaus, hasta América Latina: por un lado, metodologías que promovieron el pensamiento abstracto y la creación de un lenguaje universal basándose en formas esenciales y, por el otro, volver a poner al hombre en el centro utilizando la técnica como objeto de reflexión, y, sobre todo, la convicción de que el diseño debería conservar a toda costa sus intenciones de cambio social.

Entonces, según las ideas expuestas por Maldonado ¿cuáles serían las semejanzas y diferencias que existen en los dos modelos pedagógicos y su propuesta para la HfG que expuso en América Latina?

Primero, hizo una crítica al curso preliminar poniendo en cuestión el hecho de que las ideas de entonces ya no respondían a las necesidades de su época, por ejemplo, el lenguaje universal moderno que pretendía crear a partir de formas esenciales, para los años cincuenta ya se había normalizado como parte de la estética. Sumado a lo anterior, argumentó que los cambios que requería la pedagogía en Europa a inicios del siglo xx ya no eran válidos, aunque en su momento fueron muy importantes. Por tanto, al plantearse una serie de ejercicios libres que no tenían un objetivo final (pues el fin era ser creativos), desviaría las intenciones de la HfG de producir proyectos concretos, por lo cual le dio un giro a este modelo. De esta manera, el curso preliminar de la HfG desarrollaba ejercicios planteados sobre problemáticas existentes bajo una fundamentación científica.

---

63 Nueva Visión: Revista de Cultura Visual, 7, 1955, en *Revistas de Arte Latinoamericano*, <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/168>

Por el contrario, el modelo pedagógico cuyos esfuerzos se enfocaron en la unión entre arte y técnica, entendida por Maldonado como la unión entre diseño e industria, fue la esencia de la enseñanza en la HfG<sup>64</sup>. Si bien las condiciones eran muy distintas a las de Bauhaus, la naturaleza de estos fundamentos mantenía su vigencia, en parte porque esta unión no se había materializado plenamente en ese entonces, y en la segunda mitad del siglo XX las posibilidades estaban latentes con la llegada de las nuevas tecnologías y el crecimiento de la industria.

No podemos desconocer la importancia que tienen las experiencias docentes en Bauhaus para la enseñanza del diseño en América Latina. Si bien los vínculos no siempre llegaron de manera directa, sino más bien como una reverberación lejana, las propuestas pedagógicas de la región se moldearon a partir de una reflexión crítica de la enseñanza del diseño basándose en modelos preexistentes, y Bauhaus no fue la excepción. La importancia de esta escuela radica en el hecho de que introdujo un método para la enseñanza del diseño que dio pie a la configuración de las carreras que hoy conocemos, dejando discusiones abiertas que hoy día mantienen su relevancia.



---

64 Fernández (ed.), *Diseño, HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*.

## REFERENCIAS

Bill, Max Gomringer, Eugenio Maldonado, Tomás Dorner, Alexander González Casanova y Pablo Ferrari Hardoy, J. *Nueva Visión: Revista de Cultura Visual*, n.º 7 (1955): 18-52. <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/168>

Blocona Redondo, Lucía. "El Vorkurs de la Bauhaus: Dirección de Johannes Itten (1921-1923)". *Pastiche* 9, (2004): 84-89.

CICLO. Arte, literatura, pensamiento modernos/Comité directivo: Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière, Elías Piterbarg. Buenos Aires: s. n., 1948. [n.º 1 (noviembre/diciembre 1948), n.º 2 (marzo/abril 1949)].

Côme, Tony, Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz. "De la Hochschule für Gestaltung de Ulm al Institut de l'Environnement de París: revoluciones en la enseñanza de la arquitectura y el diseño durante los años 1960". *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* 31, n.º 2 (2018). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-2.hgui>

Dorner, Alexander, Olga Gueft, J. M. Barthagaray, Tomás Maldonado, Stuart Preston, Kiesler, Xanti Schawinsky, Gillo Dorfles, Amancio Williams y Vordemberge Gildewart. *Nueva Visión: Revista de Cultura Visual*, n.º 5 (1954): 1-52. <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/166>

"El Manifiesto Bauhaus". *Goethe Institut*. <https://www.goethe.de/ins/co/es/kul/fok/bau/21394277.html>

Fernández, Silvia. "The Origins of Design Education in Latin America: From the HfG in Ulm to Globalization". *Design Issues* 22, n.º 1 (2006): 3-19.

Fernández, Silvia y Giu Bonsiepe. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008.

Fernández, Silvia, Javier de Ponti, Alejandra Gaudio, Heiner Jacob y Valentina Mangioni. *Diseño, HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata: Nodal, 2002.

Gradowczyk, Mario. *Tomás Maldonado, un moderno en acción*. Buenos Aires: Eduntref, 2008.

Gropius, Walter. *Scope of Total Architecture*. Londres: Collier Books, 1962.

—. "La teoría y la organización del Bauhaus Gropius".

*Revista de Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos*, n.º 307 (1946): 289-290, n.º 308 (1946): 326-329, n.º 309 (1946): 367-371, n.º 312 (1946): 492-496.

Lerner, Fern. "Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus Vorkurs Vision". *Studies in Art Education* 46, n.º 3 (2005): 211-226.

Maldonado, Tomás. "El diseño y la vida social." *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, n.º 2 (1949): 7-8.

—. *Tomás Maldonado. Buenos Aires - Montevideo - 1964*. Montevideo: Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, 1964.

—. *Técnica y cultura: El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002.

Moholy Nagy, László. *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.

—. *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*. Buenos Aires: Infinito, 2018.

Moyano, Neus. "Industria y diseño. Ideología de la Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968". Tesis de doctorado, Universitat Rovira i Virgili, 2016.

O'Sullivan, Nan Catherine. *Weaving Words and Drawing Lines: The Bauhaus Masters Endeavours to Establish a Universal Visual Language within Foundation Education*. Victoria: University of Wellington, 2012.

Soëttard, Michel. "Johan Heinrich Pestalozzi (1746-1827)". *Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada*, n.º 1-2 (1994): 299-313.

Thomas, Angela. "Max Bill: The Early Years an Interview". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n.º 19 (1993): 99-119. doi:10.2307/1504107

Toca Fernández, Antonio. *Bauhaus: mito y realidad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.

Wick, Rainer K. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Ynzenga, Bernardo. *Hannes Meyer, proyecto, conceptos y trayectoria*. Buenos Aires: Diseño, 2017.





Exposición Bauhaus Reverberada Bogotá. Foto de Alejandro Barragán.



2

# Miradas locales

**Viridiana Zavala**

**Carolina Obregón Tarazona**

**Ana Elena Mallet**

**Claudia Cendales Paredes**

**María Astrid Ríos Durán**

**Lucio Piccoli**

**Joaquín Medina Warmburg**

# El arte de pensar en la cabeza de otros: las exposiciones realizadas por Léna Bergner y Hannes Meyer en México

**Viridiana Zavala**



Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la tesis *La Bauhaus en el Taller de Gráfica Popular y el CAPFCE. Obras, gestión cultural y exposiciones de Hannes Meyer y Léna Bergner*. Actualmente es jefa de documentación y archivo cultural de Nouvel Studio en México. Desarrolla investigaciones en el campo del diseño encaminadas a la teoría social de los objetos y estudios puntuales sobre las ideas teóricas de Léna Meyer Bergner. Es parte del proyecto Reino Objeto y docente en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la UNAM. Ha sido docente en la Escuela de Arquitectura y Diseño de América Latina y el Caribe en Panamá y ha realizado estancias de investigación en la Universidad Técnica de Múnich (2019), Universidad de Chicago (2018) y Museo de Arte Moderno en Nueva York (2015). En el 2018 participó en *Bauhaus imaginista* para las celebraciones del centenario de la escuela en Alemania. Escribe con regularidad para la *Revista Nexos* y es una investigadora activa que ha participado en diversos libros, coloquios y congresos internacionales. Sus textos pueden encontrarse en diferentes publicaciones alemanas, inglesas y mexicanas. Entre el 2015 y el 2017 fue parte del equipo curatorial del Museo Jumex.

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.5>

**E**n los últimos años se han conocido nuevos aspectos de la vida y obra de Hannes Meyer y cada vez se suma más información en torno al segundo director de Bauhaus. Su trayectoria como arquitecto en México durante una década no es desconocida; sin embargo, al poner énfasis en sus proyectos arquitectónicos “no realizados” se ha mantenido una especie de velo sobre otros aspectos de su carrera, como la gestión y el montaje de exposiciones. Una faceta que trabajó de manera estrecha con Léna Meyer Bergner, diseñadora egresada de Bauhaus de la que poco se ha escrito e investigado hasta ahora, quien durante su vida en el continente americano se convirtió en una especialista en organizar exposiciones.

La labor museográfica estuvo presente en la estancia de los Meyer en México desde el principio. Incluso en 1938 durante su primera visita al país el arquitecto escribió una carta dirigida al secretario de Educación, Gonzalo Vázquez Vela, para plantear la posibilidad de trabajar en la Secretaría de Educación Pública (SEP), dentro del Instituto Politécnico Nacional e intentar acordar también un trabajo para la diseñadora. En esa misma carta, el arquitecto propuso montar una exposición de carácter ambulante que él y Léna habían preparado; aunque dicha exposición estaba destinada, en principio, a ser presentada en Estados Unidos, Hannes ofrecía organizarla antes en México<sup>1</sup>. La muestra versaría —según sus palabras— sobre el trabajo realizado desde Bauhaus y su paso por Moscú, donde se resaltaba la experiencia politécnica de ambos. Pudo ser que el ofrecimiento de una exposición validando su ardua actividad fuera una carta de presentación profesional, tal y como fue la exposición en Moscú sobre Bauhaus<sup>2</sup>.

---

1 “Mi esposa y yo hemos preparado una exhibición ambulante cuyas 350 piezas, en números redondos, exponen nuestras actividades politécnicas hasta la fecha, en los terrenos del urbanismo, de arquitectura, de pedagogía arquitectónica, así como de textiles para interiores, alfombras y pedagogía textil. Esta exposición, originalmente destinada a los Estados Unidos, podría ser exhibida en México durante el próximo invierno, antes de pasar a los museos norteamericanos. Seguramente contribuirá a la intensificación de la vida politécnica y representaría valioso complemento de las conferencias que recientemente pronuncié en la Academia de San Carlos, una sobre ‘La Formación del Arquitecto’ y la otra sobre ‘Experiencias de un Urbanista’, comentadas tan intensamente que ahora se están publicando, junto con las ilustraciones correspondientes, como número especial de la revista *Arquitectura y Decoración*”. Carta de Hannes Meyer a Gonzalo Vázquez Vela, 17-10-1938. DAM (Deutsches Architekturmuseum), 164-003-013.

2 Agradezco el tiempo de asesoría de Raquel Franklin con quien he conversado y reflexionado sobre este tema. Respecto a aquella exposición realizada en 1931, Bernardo Ynzenga describe que Alexey Mordinov, director de WASI (Facultad de Arquitectura de Moscú), fue uno de los principales apoyos de Meyer en la URSS. Mordinov ayudó a organizar la exposición “Bauhaus Dessau 1928-1939”, en el Museo Estatal de Arte Occidental de Moscú. La exposición promovida por Meyer tenía como objetivo dar a conocer las ideas y los modos de producción que este impulsó durante su dirección en Bauhaus, era una presentación de su labor. Bernardo Ynzenga, “Funcionalismo y política: una interpretación”, en *Hannes Meyer. Proyectos, conceptos y trayectoria* (Buenos Aires: Diseño, 2017), 96.

Este antecedente muestra lo importante que fue la organización y gestión de exposiciones para Hannes y Léna. Para ellos era una actividad que le daba visibilidad a su labor profesional y social, y una forma de permanecer activos en la lucha prosoviética y antifascista, durante su estancia en México. En ese periodo tuvieron diversas insatisfacciones y dificultades, incluso económicas, pero volver a Europa durante la guerra no era una opción viable así que debieron aprender a sobrellevarlo. Su trabajo en exposiciones fue amplio durante su vida en el país, entre 1942 y 1946 realizaron aproximadamente 18 muestras sobre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en distintas sedes<sup>3</sup>, además de la exposición del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) en 1945 (figura 4.1). A la par de estas muestras, se mantuvieron activos artísticamente dentro de la embajada soviética desde que fue reinstaurada en junio de 1943<sup>4</sup>, entre los trabajos realizados hubo tapices y un mural<sup>5</sup>. Fueron acciones de propaganda para la agitación política que resultaron satisfactorias para ambos; en cambio, su situación profesional se convirtió cada vez más en un terreno pantanoso.

La mayoría de esas exposiciones fueron realizadas como parte del Comité de Ayuda a Rusia en Guerra<sup>6</sup> y se enmarcaron en un proceso sociopolítico determinado que inició en 1941: una campaña nacional para producir simpatía por la URSS tras la invasión nazi-fascista en el territorio ruso el 22 de junio de ese año. Es importante recordar que las relaciones diplomáticas entre México y la Unión Soviética se interrumpieron en 1930 y continuaron así incluso durante el gobierno cardenista. Sin embargo, ambos países compartieron visiones políticas, por ejemplo: durante la Guerra Civil Española acogieron exiliados españoles y se pronunciaron contra

---

3 Hannes Meyer habla en distintas ocasiones de las exposiciones sobre diferentes temas de la URSS que organizaron él y Léna. Carta de Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgentaler, s. f. DAM, 164-002-011; Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947, DAM, 164-103-017.

4 México tenía más de una década sin contar con una embajada de la URSS en el territorio. Hasta el 22 de junio de 1943 oficialmente se nombró embajador de la Unión Soviética a Konstantín Alexándrovich Umanski. Las actividades de colectivos mexicanos prosoviéticos ayudaron a reanudar el organismo diplomático, y entre esos trabajos se encontraron varias de las exposiciones organizadas por los Meyer. Tras esas labores de apoyo, la pareja continuó trabajando con la embajada rusa.

5 La tesis doctoral titulada "La Bauhaus en el Taller de Gráfica Popular y el CAPFCE. Obras, exposiciones y gestión cultural de Hannes Meyer y Léna Bergner" aborda las exposiciones realizadas por la pareja durante su estancia en el país e incluso las exhibiciones montadas sobre el TGP a su regreso a Europa, así como su trabajo con la embajada de la URSS en México.

6 A excepción de la realizada para el CAPFCE.





**Figura. 4.1.**

Exposición CAPFCE 1945, Palacio de Bellas Artes, México.

Fondo Enrique Yáñez y Fuentes, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM.

el franquismo; durante la expropiación petrolera (1938)<sup>7</sup> México recibió el apoyo de la URSS al enfrentarse a los señalamientos de los gobiernos estadounidense y británico<sup>8</sup>. Además, con la avanzada del fascismo y la amenaza que esto representaba para América Latina, Lázaro Cárdenas decidió auspiciar el Congreso Internacional contra la Guerra y el Fascismo en 1938, en el Palacio de Bellas Artes<sup>9</sup>. Ambas naciones compartieron un mismo objetivo: la lucha antifascista, pese a no tener embajadas oficiales en sus respectivos territorios en ese momento.

Como se mencionó, hasta 1941 con la entrada del ejército de Hitler al territorio soviético, los individuos y colectivos mexicanos que coincidían con las políticas e ideologías de la URSS comenzaron a organizarse entre sí para apoyar la causa soviética; además, los militantes del Partido Comunista Mexicano y los seguidores de Vicente Lombardo Toledano<sup>10</sup> abandonaron la postura de neutralidad<sup>11</sup>. Este no era un fenómeno exclusivo de México, en el resto de América Latina la solidaridad con los objetivos y la lucha de los soviéticos también creció, así como la simpatía por el Ejército Rojo<sup>12</sup>. Para el Estado mexicano, la invasión a la URSS el 22 de junio de 1941 significó una violación de los derechos de los pueblos; para ese momento, Manuel Ávila Camacho era presidente y el fascismo significaba para su gobierno una amenaza a la sobrevivencia del Estado mexicano nacido de la Revolución<sup>13</sup>. Al día siguiente, el 23 de junio de 1941, México fue el único

---

7 Daniel Luna explica que las reformas sociales cardenistas, incluida la expropiación petrolera, polarizaron a los mexicanos y además produjeron conflictos diplomáticos de talla internacional. La oposición en el país lo calificó de prosoviético, comunista, ateo y anárquico, de tal forma que varios colectivos de tendencia conservadora organizaron el grupo paramilitar Camisas Doradas y la Confederación de la Clase Media para producir propaganda anticardenista y anticomunista. Daniel Luna, "Comunistas", en *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, coordinado por Susana Sosenski y Gabriela Pulido, (México: Fondo de Cultura Económica, versión Kindle, 2020), posición 5773.

8 Adolfo Mejía González, "México y la URSS, unidos contra el nazi-fascismo", en *México y la Unión Soviética en defensa de la paz* (Ciudad de México: Agencia de Prensa Nóvosti, 1986), 40.

9 Mejía, "México y la URSS...", 42-43.

10 Vicente Lombardo Toledano fue un importante sindicalista y político mexicano, militante del Partido Comunista Mexicano, fundador de la Universidad Obrera Mexicana y en 1948 fundó el Partido Popular que en 1960 se convertiría en el Partido Popular Socialista. Lombardo Toledano fue cercano a Hannes Meyer y a Léna Bergner y, uno de los apoyos principales de los Meyer en México desde la primera visita del arquitecto en 1938.

11 Luna, "Comunistas", posición 5795.

12 Aleksandr Ivanovich Sizonenko, "El mundo diplomático de la era de Umanski", en *Por caminos intransitados: los primeros diplomáticos y científicos soviéticos en América Latina* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1991), 138.

13 Mejía, "México y la URSS...", 45.

país latinoamericano en presentar su inconformidad de forma oficial ante la invasión nazi<sup>14</sup>. Unas semanas después, el 8 de julio de 1941, nació la Sociedad de Amigos de la URSS (SAURSS) durante una reunión organizada por líderes sindicales y populares en el Palacio de Bellas Artes. La SAURSS tenía como objetivo ser un contrapeso a la propaganda y la prensa reaccionarias, al tiempo que reunía firmas de destacadas figuras del campo sindical, político, cultural y científico, para pedir al Gobierno la reanudación de las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética<sup>15</sup>.

Durante 1941, el Estado mexicano se encargó de generar dos grandes campañas: una para enmendar la imagen de Estados Unidos y los sentimientos antiestadounidenses (finalmente el país vecino era parte de los aliados), y otra a favor de la URSS y contra el eje. El Gobierno se dedicó a “moldear la opinión pública de acuerdo con las necesidades que imponía el desarrollo del conflicto”<sup>16</sup>: los acuerdos comerciales con Estados Unidos y las victorias de los aliados, además de difundir el “credo de la lucha de clases”<sup>17</sup>. Para ese momento, las fuerzas “políticas, sindicales, campesinas, estudiantiles, juveniles y femeninas más vastas y representativas”<sup>18</sup> se reunieron para apoyar la declaración oficial de guerra contra las potencias del eje (22 de mayo de 1942), que fue consecuencia directa de los atentados alemanes contra dos embarcaciones mexicanas<sup>19</sup>.

Casi un año después de su fundación, la SAURSS realizó una Convención Nacional el 22 de junio de 1942, que fue abierta y se llevó a cabo en el Teatro del Sindicato de Electricistas. Allí se destacaron los objetivos de la sociedad como

difundir la verdad de los aspectos sociales, económicos, políticos y culturales de la Unión Soviética [...] promover la más amplia ayuda material o moral, para el pueblo y gobierno de la Unión Soviética, con motivo de la lucha contra

14 Sizonenko, “El mundo diplomático de la era de Umanski”, 138.

15 Mejía, “México y la URSS...”, 48.

16 Luna, “Comunistas”, posición 5773.

17 Luna, “Comunistas”, posición 5773.

18 Mejía, “México y la URSS...”, 46.

19 Como es conocido, el 14 de mayo de 1942 un submarino alemán hundió un barco mexicano que transportaba petróleo para Estados Unidos, y el 19 de mayo repitieron la misma acción contra un segundo barco carguero. Estos hechos y la invasión del ejército de Hitler en la URSS provocaron que personajes de izquierda, particularmente de la CTM, como Vicente Lombardo Toledano y Fidel Velázquez exigieran medidas enérgicas contra el eje. Roberta Lajous, “La unidad nacional frente al conflicto internacional”, en *Historia mínima de las relaciones exteriores de México (1821-2000)* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012), s. p.

el nazi-fascismo; invitar a las centrales obreras a participar en una poderosa campaña nacional en apoyo a la URSS [...] <sup>20</sup>.

Durante esta convención se encomendó a la SAURSS gestionar la creación del Comité de Ayuda a la Unión Soviética, cuyo objetivo principal fue reunir ayuda material, y se acordó redoblar esfuerzos para que el Gobierno mexicano restaurara las relaciones diplomáticas de manera oficial con la URSS. Uno de los resultados de dicha asamblea fue la fundación del Comité Mexicano de Ayuda a Rusia en la Guerra <sup>21</sup>, y de las actividades planteadas por aquel comité emanaron las exposiciones organizadas por Léna Meyer Bergner, la primera realizada en 1942. A la par de las acciones en el territorio mexicano, a finales de 1942 en Washington comenzaron las negociaciones para restablecer oficialmente las relaciones diplomáticas entre México y la URSS; Roberta Lajous menciona que por medio del Gobierno estadounidense se llevaron a cabo dichas conversaciones <sup>22</sup>.

La campaña prosoviética y sus actividades fueron indispensables ante una creciente simpatía por los grupos reaccionarios, ya que una parte de la opinión pública mostró su afinidad por el eje y su oposición a la participación de México en la guerra del lado de los aliados <sup>23</sup>. Es factible que este ambiente de constante tensión entre simpatizantes y detractores de la URSS afectara a los Meyer-Bergner en distintos aspectos. Las circunstancias por las que pasaron entre 1940 y 1941 son un ejemplo de la necesidad que existió por generar campañas en pro de la Unión Soviética y el Gobierno estalinista, así como de sus simpatizantes de diferentes nacionalidades europeas dentro del territorio latinoamericano. Los conflictos dentro de la izquierda mexicana y además la propaganda reaccionaria hicieron urgente —desde la perspectiva de quienes comulgaban con la ideología de la URSS— un combate moral y material en apoyo a las causas soviéticas.

Durante este periodo la situación profesional y política de la pareja se tornó difícil. Él comenzó a tener problemas dentro del Instituto de Urbanismo y Planeación; Sussane Dussel apunta que este hecho estuvo ligado a “las intensas polémicas internas dentro de la izquierda en México, en

---

20 Mejía, “México y la URSS...”, 48.

21 Mejía, “México y la URSS...”, 49.

22 Lajous, “La unidad nacional frente al conflicto internacional”, s. p.

23 Lajous, “La unidad nacional frente al conflicto internacional”, s. p.

las que sin duda alguna Meyer estaba involucrado”<sup>24</sup>. Estos conflictos fueron cada vez más agudos en el contexto de la política de unidad nacional de Ávila Camacho, el avance del fascismo, la Segunda Guerra Mundial y sobre todo el asesinato de Trotsky<sup>25</sup>. Además, es cierto que no solo la situación política fue un obstáculo para el arquitecto, desde su perspectiva los directivos del Instituto Politécnico Nacional eran corruptos y sentía que la burocracia en la que se escudaban era interminable<sup>26</sup>. Pareciera que los mecanismos institucionales mexicanos nunca terminaron de encontrar cabida en la ética de Hannes<sup>27</sup>. Aunque sus conflictos no fueron exclusivos de las redes políticas y profesionales mexicanas, a finales de 1942 también tuvo roces con otros exiliados extranjeros<sup>28</sup>. Para Léna tampoco fue sencillo; como es sabido, nunca pudo ocupar el cargo de profesora en el campo

---

24 Susanne C. Dussel Peters, “La arquitectura de Hannes Meyer y Max Cetto”, en *México el exilio bien temperado*, editado por Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero Vasconcelos (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1995), 264.

25 “En tanto estalinista él también fue hecho responsable por la muerte de Trotsky y considerado como agente secreto soviético en la cacería de espías que se desató en el mundo de los exiliados en México”. Dussel, “La arquitectura de Hannes Meyer...”, 264-265.

26 Carta de Hannes Meyer a sus tíos Lise y Karl, 21-3-1947, DAM 164-105-025.

27 De hecho, antes de volver a Europa, Hannes Meyer expresó su profundo descontento por México. Pese a tener grandes amigos y encontrar puntos de escape para sus objetivos políticos y sociales, él y Léna nunca pudieron sentirse plenamente a gusto en el país o identificados con varios círculos profesionales. El arquitecto le escribió a Mario Montagnano: “Tengo después de toda la experiencia de estos últimos años el vivo deseo de salir de este ambiente pútrido, de cooperar con una organización sana y de trabajar como profesor en mi oficio, desarrollar una actividad educativa. Quiero sobre todo dedicarme a mi profesión y no quedarme en la sombra, como en México [...]”. Cuando el arquitecto hablaba de “cooperar con una organización sana” también dejaba cabida a pensar si se refiere al ámbito político y no solo al institucional. Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, sin fecha. DAM, 164-104-013. En otra carta escribe con preocupación: “Como puede imaginarse, ni Léna ni yo tenemos muchas ganas de quedarnos con esta clase de trabajos, mientras tendríamos oportunidad de participar en un trabajo más constructivo allá, donde el Mundo se transforma. En la actualidad aquí cada uno de nosotros tiene que cuidarse muy bien en cuanto a la moral profesional y la otra. Por todos lados se está desarrollando la crisis y esta vida dentro de la inflación del peso mexicano está llena de tentaciones. Nosotros tenemos un gobierno de multimillonarios y este influye en todas las ramas sociales. Nunca hemos visto el “corrupcionismo” en tan [sic] progreso y en todas las formas posibles. ¿Qué hacer?”. Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, 14-04-1949, DAM, 164-104-013.

28 Tal vez el caso más documentado, y que ha sido expuesto varias veces en las investigaciones de Raquel Franklin, es el que se suscitó entre el arquitecto y Paul Merker, Alexander Abusch (Freies Deutschland) y Bruno Frei (Alemania Libre); dicho conflicto nació de la inconformidad de Hannes al observar su firma no autorizada en el manifiesto “Homenaje de los escritores antifascistas de habla alemana a la URSS”, donde aparecía como escritor y alemán. Para él era inconcebible que lo inmiscuyeran en temas que desde su punto de vista concernían únicamente a los ciudadanos alemanes. Carta de Hannes Meyer a Paul Merker, Alexander Abusch y Bruno Frei, 6-11-1942. DAM, 164-105-047.



textil dentro del Instituto Politécnico Nacional (IPN)<sup>29</sup>. A pesar de esto la diseñadora continuó activa en sus producciones artísticas y textiles, ya fuera escribiendo el manual que había surgido de su fallida colaboración con el Departamento de Asuntos Indígenas o produciendo trabajos textiles de manera individual y experimentando con nuevas técnicas. La participación del arquitecto y la diseñadora en el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra representó una oportunidad para unirse a las actividades públicas de agitación política:

Durante estos años de la Segunda Guerra Mundial [...] Las autoridades mexicanas les permitían realizar labores de propaganda comunista a los exiliados europeos antifascistas; incluso participaron en algunas de ellas.

Una de las actividades cotidianas de este colectivo internacional [Comité de Ayuda a Rusia en Guerra] fue la organización de actos de memoria soviética, y la participación o asistencia en los organizados por los militantes mexicanos<sup>30</sup>.

De tal forma, es posible que la relación con líderes de la izquierda mexicana cercanos a la URSS, como Vicente Lombardo Toledano y Antonio Castro Leal<sup>31</sup>, fuera el vínculo directo entre los Meyer-Bergner, la SAURSS y el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra. Aunque las exposiciones prosoviéticas y antifascistas fueron producto del material reunido por Hannes y Léna, él le atribuye a la diseñadora la organización artística y técnica de estas<sup>32</sup>. Una de las primeras exposiciones de este conjunto se realizó en 1942 fue itinerante y se trató del antinazismo<sup>33</sup>. Existe el registro de otra muestra

---

29 Además, después de 1941 a Léna Meyer-Bergner se le negó de manera consecutiva el permiso para trabajar en México de forma "oficial o legal". Podría ser que por esta razón ella nunca obtuvo un empleo institucional como Hannes, el cese de su permiso laboral remunerado pudo deberse a los conflictos políticos que envolvían a la pareja o también pudo ser un tema de género ligado a la época. En la cartilla de Servicio de Migración se estipuló que "Prorrogada a la portadora su estancia en el país con su hija Liselotte Meyer, menor de edad, como *inmigrantes* y con prohibición de dedicarse a cualquier actividad remunerada o lucrativa por dos años del 1 de junio de 1941 al primero de junio del entrante 1943 [...]", y de igual manera durante los siguientes años hasta 1945, en Cartilla de Servicio de Migración, 164-001-002, DAM.

30 Luna, "Comunistas", posición 5806.

31 Antonio Castro Leal dirigía el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, como él "varios políticos profesionales e intelectuales comprometidos, quienes mantenían relaciones estrechas con los hombres del sistema" fueron la imagen de las organizaciones pro-Rusia. Luna, "Comunistas", posición 5808.

32 Carta de Hannes Meyer a Rudi Meyer, 06-1945. DAM, 164-105-028.

33 Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947. DAM, 164-103-017.

organizada por Léna en el mismo año<sup>34</sup>. A partir de esta documentación se pueden conocer los mecanismos visuales utilizados por la pareja desde el inicio de su labor museográfica en el país. Aprovecharon su conocimiento sobre la cultura soviética y las experiencias que tuvieron durante su estancia en la URSS, lo que se hace presente en el tipo de material que usaron, desde imágenes de textiles y telas hasta fotos de la vida intelectual y militar soviética. La mayoría de las exposiciones eran itinerantes, motivo por el cual gran parte de los objetos que se presentaban eran fotografías sobre marialuisas o paspartús, de forma que su transporte fuera sencillo y se pudiera preservar mejor el estado de las imágenes. Hannes Meyer describió los dispositivos museográficos: cada exposición contaba con aproximadamente cincuenta o setenta tableros, que a su vez contenían entre seiscientas y setecientas fotografías, dibujos y decoración, entre otros.<sup>35</sup> Este tipo de montaje era adaptable a distintas sedes.

Otra de las muestras, que se llevó a cabo en la Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo en 1943<sup>36</sup>, es quizá la más documentada. La feria se realizó en la Plaza de la República y sobre la Avenida El Ejido (actualmente Avenida de La República), con una gran asistencia diaria de personas de distintas clases sociales<sup>37</sup>, por lo que se puede deducir que la exposición organizada por Léna tuvo bastante visibilidad. De ser así, la pequeña muestra cumplía con el objetivo de dirigir la campaña prosoviética a las masas. El stand asignado se encontraba dentro del espacio público a un costado del Monumento a la Revolución por donde el tránsito de las personas era constante; los mecanismos museográficos eran similares a los utilizados durante las exposiciones de 1942. En lo alto del puesto asignado al apoyo a la Unión Soviética se colocaron de un lado la bandera de México y del otro la bandera de la URSS con la hoz, el martillo y la estrella. Detrás de un par de cortinas corridizas de tela, en los muros laterales

34 Sin título, fotografía blanco y negro, 1942. DAM,164-619-001.

35 Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947. DAM, 164-103-017.

36 La Feria del Libro y Exposición Nacional de periodismo fue convocada por el Departamento del Distrito Federal y la Dirección de Acción Social, surgieron como parte de la iniciativa del librero y bibliotecario Francisco Gamoneda y en colaboración con el funcionario Carlos A. Madrazo. Freja Ininna Cervantes Becerril, "Los orígenes de las ferias del libro en México en el siglo xx", *División de Ciencias Sociales y Humanidades*, UAM-Iztapalapa, 6-7.  
[http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos\\_rpi/dea\\_29791\\_981\\_573\\_4\\_1\\_Los%20ori%CC%81genes%20de%20las%20ferias%20del%20libro%20en%20Me%CC%81xico%20en%20el%20siglo%20XX-2.pdf](http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_29791_981_573_4_1_Los%20ori%CC%81genes%20de%20las%20ferias%20del%20libro%20en%20Me%CC%81xico%20en%20el%20siglo%20XX-2.pdf).

37 Juan Vicens, "Las bibliotecas populares del Departamento del Distrito Federal", en *Homenaje a don Francisco Gamoneda* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1946). Como se cita en Cervantes "Los orígenes de las ferias del libro en México...", 7.

se colocaron dos murales, ambos con retratos y frases; en uno de ellos se podía leer: “El pueblo ruso ha sido siempre un cultivador incansable de la ciencia, la cultura y el arte”, líneas que le atribuyeron a Dmitri Dmítrievich Schostakóvich, un importante compositor y músico soviético<sup>38</sup>. Era una presentación dinámica, ya que antes de entrar se podían observar varios letreros; en uno se leía “Comité de Ayuda a Rusia en Guerra” en letras grandes, otro tenía forma de flecha con la leyenda: “envía una postal a un [...] soviético”<sup>39</sup>; esto parece indicar que se invitaba a la participación de los asistentes, y aunque fue pequeña tuvo propósitos de gran alcance, pocas exposiciones de esa época permitían la interacción directa del público. Cerca de la entrada colocaron una especie de ruleta con distintas fotografías de militares e intelectuales soviéticos, este instrumento simple se podía girar para observar más de cerca las imágenes con sus respectivos títulos, y al fondo se veían más retratos y una mesa con imágenes y libros. En algunas fotografías sobre la muestra se puede observar un flujo constante de niños y adultos, así como su interacción con los objetos dentro del stand. Para este momento, Léna era ya una especialista en exposiciones<sup>40</sup> que respondían a la dinámica de la agitación política<sup>41</sup>. El material utilizado era de franca accesibilidad para cualquier clase social, principalmente para una compuesta por obreros y campesinos que vivían en la ciudad o en espacios cercanos a esta. Sobre estos mecanismos museográficos existe otro registro fotográfico, aunque sin fecha, por lo que puede pertenecer a cualquiera de las muestras prosoviéticas; en las fotos se observan láminas enumeradas con imágenes del Ejército Rojo y algunos mapas, que

---

38 El registro de esta exposición fue realizado por Josephine Vollner, una publicista nacida en Georgia en 1904, naturalizada mexicana en 1952. Al reverso de las fotografías se encuentra un sello con su nombre y la indicación del lugar y año con pluma. Josephine Vollner, *Sin título*, 1943, fotografía en blanco y negro. Serie de 7 fotografías. DAM, 164-619-001.

39 El registro fotográfico de la exposición carece de mucha calidad en los detalles y hay una palabra en la frase que no se alcanza a distinguir totalmente, pero al parecer es *ciudadano*.

40 Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947. DAM, 164-103-017.

41 Léna Meyer Bergner conocía muy bien la labor de la propaganda soviética y no es extraño que durante su estancia en México las exposiciones llevaran esta carga de agitación política. Durante su trabajo en una fábrica textil en Moscú aprendió a hacer uso de estos mecanismos, además tenía conocimiento de toda la variedad de medios de propaganda: “Era la época del primer plan quinquenal, cuando se usaban todos los medios para presentar continuamente a la vista de los hombres las tareas, que había de cumplir en aquellos 5 años. De nada sirvió que yo alegara que ya existían suficientes medios propagandísticos como el teatro, el cine, la literatura, etc. Todo eso no bastaba. Al fin tuve que comprender que en ciertas circunstancias también la tela puede ser utilizada como medio propagandístico”, Léna Meyer Bergner, *Knüpfen and Weben. Ein Berufsbild*, s. p.

deben ser anteriores a 1943<sup>42</sup>. En una de las láminas se observa a un hombre mexicano ataviado con sombrero y cananas, emblemático de la Revolución mexicana y del movimiento zapatista, y acompañando esta imagen se lee la frase: “El restablecimiento de relaciones con la URSS”<sup>43</sup>. También podemos observar el despliegue del conocimiento de la cultura rusa, donde el discurso visual es acompañado por caricaturas, distintas portadas de libros y de la revista *Sovietland*. El trabajo expositivo de Léna fue lo que Walter Benjamin denominó propaganda: llamamientos a concentraciones populares, recolección de fondos, acciones de convencimiento a la organización, contribuciones de los mismos espectadores activos inmersos en las actividades, entre otros, en este caso específico en pro de la URSS. Las exposiciones no solo mostraban los efectos de la guerra en el pueblo ruso, tenían la pretensión de generar conciencia de clase en las masas que visitaban las ferias y hacerlos partícipes de la lucha comunista originada en la Unión Soviética. Los mecanismos propagandísticos empleados estaban acompañados de la venta de libros que enaltecían las acciones del Gobierno soviético, la riqueza del pueblo ruso y las hazañas del Ejército Rojo, además presentaban las situaciones terribles causadas por el nazismo y el fascismo. La campaña del Comité de Ayuda a Rusia en Guerra fue sin duda exitosa y, en conjunto con las acciones de otras organizaciones políticas, obreras, campesinas, nacionales y extranjeras, la SAURSS logró una de las metas principales: instaurar la embajada de la URSS en el país.

El 22 de junio de 1943 Konstantín Alexándrovich Umanski fue nombrado oficialmente embajador de la Unión Soviética en una ceremonia en Palacio Nacional<sup>44</sup>. En ese contexto, otra exposición realizada por el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra se presentó en el Palacio de Bellas Artes en agosto de 1943<sup>45</sup>, probablemente también organizada por Léna y Hannes<sup>46</sup>. Durante la inauguración de la muestra, Umanski señaló que “contribuiría a una mejor comprensión por parte del pueblo mexicano

---

42 Ambas imágenes se encuentran ubicadas en la misma carpeta junto con el registro de otras exposiciones de 1942 y 1943. DAM, 164-619-001.

43 Este material responde a las necesidades establecidas por el Comité antes del restablecimiento de las relaciones diplomáticas con la URSS en 1943.

44 César Martínez Álvarez, “Interés nacional y equilibrio de poder en las relaciones entre Rusia y México de 1890 a 2010”, en *Revista Mexicana de Política Exterior*, n.º 91 (noviembre 2010-febrero 2011): 118. <https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n91/04martinez.pdf>

45 Sizonenco, “El mundo diplomático de la era de Umanski”, 143.

46 Hannes hablaba en ocasiones del trabajo que él y Léna realizaron al organizar y seleccionar fotografías para distintos usos de la campaña prosoviética en diferentes momentos, por lo tanto, parece plausible que esta exhibición también haya sido realizada por ellos.

amigo de que esta guerra es nuestra guerra por el honor y la libertad de la patria y por la causa común de la Naciones Unidas”; sin embargo, hizo hincapié en que esa presentación no podía mostrar totalmente lo que la guerra significaba para el pueblo soviético:

quien haya estado en la guerra rusa en el transcurso de los últimos meses —dijo Umanski— comprende muy bien lo que significan para nosotros las palabras “guerra”, “destrucción”, “víctimas”, “frente”, “muertos”, palabras que han adquirido en mi país un significado causante de tanta pena<sup>47</sup>.

Esta crítica breve pero puntual al trabajo realizado por el comité nos muestra otra cara de la moneda poco observada en el trabajo de colectivos integrados por mexicanos y exiliados extranjeros<sup>48</sup>, como el caso de los Meyer. Para los refugiados, México significó “un remanso, un feliz puerto de abrigo”<sup>49</sup>. Muchos de ellos habían sido perseguidos por regímenes totalitarios a causa de defender ideologías y valores comunistas, o la lucha de clases y las causas proletarias<sup>50</sup>. A pesar de su continua lucha política habían salido de Europa antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial o muy al inicio de los conflictos, por lo que eran espectadores a la distancia, además durante los conflictos bélicos la comunicación con sus compañeros en el otro continente no era tan fluida. Seguramente varios, entre ellos Hannes y Léna, tuvieron que hacer uso de objetos, fotografías, experiencias soviéticas y demás elementos que obtuvieron antes de partir hacia América y de las pocas (aunque valiosas) imágenes e información que les enviaban desde Europa.

---

47 Sizonenco, “El mundo diplomático de la era de Umanski”, 144.

48 Para 1943 ya existía una gran diversidad de organizaciones antifascistas y procomunistas que según Guadalupe Zárate sí representaban un peligro para los conservadores en México. Entre esta vasta lista destacan algunas como: Acción Democrática Internacional, Asociación Checoslovaca Mexicana, Agrupación de Checoslovacos, Grupo Norteamericano Edna Freedman, Hungría Libre, Liga Cultural Israelita, Legión de la Victoria, Yugoslavia Libre, Comité Noruego de México, Sociedad de Israelitas, Comité Central Israelita, Alianza Internacional Giuseppe Garibaidi, Grupo Esperantista Antifascista, Francia Combatiente, Alianza Francesa, Delegación del Comité Nacional Francés de México, Unión Democrática Centroamericana, Alemania Libre, Francia Libre, Asociación Pro Refugiados Políticos de Habla Alemana en México, Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, Liga de Acción Política, Ateneo Salmerón, Amics de Catalunya, Hogar de la Juventud y Unión General de Estudiantes Hispanos. Delia Salazar Anaya, “Extranjeros”, en *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, coordinado por Susana Sosenski y Gabriela Pulido, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020), posición 5216.

49 Salazar, “Extranjeros”, posición 5207.

50 Salazar, “Extranjeros”, posición 5207.



Los Meyer trabajaron con una fototeca de aproximadamente cinco mil fotografías de la cultura rusa y alrededor dos mil imágenes mexicanas, que utilizaron para sus diferentes trabajos dentro del Comité<sup>51</sup>. A la par de las exposiciones, durante 1943 participaron en la realización de libros en distintos niveles, labores que fueron desde la selección de ilustraciones hasta la edición. Destacan el *Libro negro del terror nazi en Europa*, patrocinado por el gobierno de Ávila Camacho; *El Ejército Rojo y Muerte al invasor. Crónicas de guerra, 1940-1943* de Ilya Ehrenburg<sup>52</sup>. El *Libro negro del terror nazi en Europa* fue planeado desde 1942 y publicado en 1943<sup>53</sup> por la editorial El Libro Libre<sup>54</sup>, un trabajo de corte documental<sup>55</sup> con fotografías y 32 grabados seleccionados por Hannes Meyer<sup>56</sup>. Este fue el proyecto más ambicioso de la editorial en el que colaboraron “los autores que mejor encarnaban la lucha contra el Tercer Reich y su ideal totalitario, como Thomas y Heinrich Mann, o Lion Feuchtwanger [...] incluyó además de los exiliados alemanes, al escritor Antonio Castro Leal”<sup>57</sup>. Es importante señalar que el arquitecto propuso en 1942 la creación de la editorial La Estampa Mexicana dentro del Taller de Gráfica Popular, iniciativa que Raquel Franklin considera estuvo inspirada en la experiencia del arquitecto al colaborar con El Libro Libre<sup>58</sup>.

51 Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller-Dambeck, 5-5-1947. DAM, 164-103-017.

52 El libro se imprimió en tinta negra y roja, su elaboración y redacción estuvieron a cargo del colectivo La Lucha de la Juventud. Ilya Ehrenburg, *Muerte al invasor. Crónicas de guerra, 1940-1943*, (Ciudad de México: La Lucha de la Juventud, 1943).

53 Michael Nungesser, “El papel de Alemania en la labor del TGP”, en *Encuentros gráficos 1938-1948. Artistas Europeos en el Taller de Gráfica Popular*, coordinado por Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero Vasconcelos. (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999), 43.

54 Mario Ojeda Revah explica que a partir de 1941: “la Ciudad de México se convertiría en sede de varias editoriales en lenguas extranjeras, pertenecientes a los distintos exilios, que siguieron irradiando sin restricciones las grandes obras de sus respectivas culturas”, entre ellas la editorial El Libro Libre que emanaba de la Asociación Alemania Libre. Mario Ojeda Revah, “Freies Deutschland y el exilio alemán en México”, en *Interacción de los exilios en América Latina y el Caribe* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 17. [https://www.researchgate.net/publication/299951652\\_Freies\\_Deutschland\\_y\\_el\\_exilio\\_aleman\\_en\\_Mexico](https://www.researchgate.net/publication/299951652_Freies_Deutschland_y_el_exilio_aleman_en_Mexico).

55 Nungesser, “El papel de Alemania en la labor del TGP”, 43.

56 “Otros colaboradores destacados del proyecto fueron Paul Merke, André Simone, el dramaturgo y poeta, Bruno Frank, Leo Katz, militante comunista, padre del historiador Friedrich Katz y Bruno Frei”. Ojeda, “Freies Deutschland y el exilio alemán en México”, 19.

57 Ojeda, “Freies Deutschland y el exilio alemán en México”, 17.

58 Raquel Franklin, “Of Art and Politics. Hannes Meyer and the Workshop of Popular Graphics”, en *Bauhaus imaginista: Online Journal*, edition 2: Learning From (2018): s. p. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=-03b253b3ab498e1ff8a0dd7e2b57966d>.

En la publicación de la autoría de Ilya Ehrenburg se incluyeron grabados de Leopoldo Méndez y fotografías soviéticas seleccionadas por Hannes Meyer<sup>59</sup>. Tanto exposiciones como mítines, libros y álbumes entre 1941 y 1945 describían “las atrocidades nazis cometidas contra la población, exigieron castigo para los criminales de guerra alemanes y demandaron el apoyo a los gobiernos aliados de los pueblos agredidos”<sup>60</sup>, y eran parte de las acciones propagandísticas:

La intención principal de estos libros era generar en el lector un sentimiento de compasión y solidaridad hacia los pobladores soviéticos, de admiración hacia Joseph Stalin [...] y de adherencia a los símbolos comunistas<sup>61</sup>.

Respecto a estos objetivos, Daniel Luna señala que los libros respetaron la versión soviética oficial de la guerra, con loas al Ejército Rojo, y definieron a la Unión Soviética como la “patria del socialismo y de los trabajadores”; estos discursos se seguían al pie de la letra durante las campañas de la SAURSS y otros colectivos.

El álbum *El Ejército Rojo* contenía cien fotografías y tenía un valor, en aquella época, de un peso mexicano. Fue editado por el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra e impreso en abril de 1943 en los talleres de Ediciones Populares Nuevo Mundo; la redacción estuvo encomendada a Luis Enrique Délano, Wenceslao Roces y José Iturriaga, mientras que la selección y composición gráfica estuvo a cargo de Hannes Meyer<sup>62</sup>. Los recursos obtenidos de su venta estarían destinados al fondo de ayuda médica para el Ejército Rojo y el pueblo ruso; es factible que el álbum se encontrara a la venta durante la exposición del comité organizada de abril a mayo de 1943, en la Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo en la Plaza de la República. Esta publicación conmemoraba los veinticinco años del origen del Ejército Rojo (1918), pero el objetivo principal era generar en el lector una idea prediseñada de lo que simbolizaba el ejército soviético y resaltar la importancia que —según el comité y sus integrantes— tenía para la humanidad.

---

59 Hannes Meyer mencionó su participación en un libro de Ilya Ehrenburg, al comparar esta información con la contenida en los datos de publicación de *Muerte al invasor. Crónicas de guerra, 1940-1943* se observa el nombre del arquitecto como el encargado de seleccionar las imágenes. Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller-Dambeck, 5-5-1947. DAM, 164-103-017.

60 Luna, “Comunistas”, posición 5818.

61 Luna, “Comunistas”, posición 5830.

62 *El Ejército Rojo* (Ciudad de México: Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, 1943). DAM, 164-803-015.

Todo el tiempo intentaron marcar las diferencias entre las milicias de la Alemania nazi y las soviéticas<sup>63</sup>.

Este discurso propagandístico, que a partir de diferenciaciones y juicios contra un enemigo común pretendía acercar a las masas una realidad específica y única, estuvo acompañado de otro de carácter visual que potencializaba cada una de las palabras. *El Ejército Rojo* contenía retratos de militares con auras heroicas, también imágenes acerca de los avances tecnológicos y la maquinaria militar de la época (sobre todo aviones y afiches relacionados con los submarinos), la lucha en campo abierto e incluso fotografías de cadáveres. Un aspecto que consideraron importante resaltar fue el trabajo de los cuerpos especiales en terrenos difíciles, bajo las condiciones de un invierno terrible. Dedicaron un apartado a explicar las implicaciones de la cultura dentro del ejército, que decía: “Aparte de las ciencias específicamente militares, el soldado soviético comparte lo mejor de la cultura de su pueblo. La historia, la política, la literatura y el arte tienen atención preferente en los programas de las academias militares soviéticas”<sup>64</sup>. La acción de remarcar la importancia que la cultura, el arte y la ciencia tenían para la URSS era constante, dentro de las exposiciones también fue un tema muy usado, un mecanismo para continuar la labor de presentar al enemigo nazi con un perfil bestial y de peligro para la civilización.

La colaboración en publicaciones y exposiciones dentro del Comité de Ayuda a Rusia en Guerra no fueron las únicas actividades que Hannes y Léna realizaron en relación con la Unión Soviética desde su trinchera en México. Desde el verano de 1943 con Umanski como embajador de la URSS, ambos pudieron realizar otras actividades propagandísticas dentro del edificio de la embajada rusa. Hannes desarrolló junto con Léna estas labores a la par de su carrera como arquitecto y urbanista en la Secretaría del Trabajo (1942-1943), con el proyecto de Lomas de Berra y, más adelante, en la planeación de hospitales y clínicas del Instituto Mexicano del Seguro Social (1944-1945) y su contribución en la coordinación y difusión de la fototeca del CAPFCE (1945-1947)<sup>65</sup>; también participaron dentro del Taller de Gráfica Popular desde 1942. Sin embargo, los proyectos gubernamentales, aunque pudieran haberles dado cierto campo de acción a sus posturas ideológicas, no lograron satisfacer sus necesidades políticas. Puede ser que por eso su trabajo con el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra y el TGP significaran mucho hacia el final de su estancia

---

63 *El Ejército Rojo* (Ciudad de México: Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, 1943). DAM, 164-803-015.

64 *El Ejército Rojo* (Ciudad de México: Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, 1943). DAM, 164-803-015.

65 Hannes Meyer, *Notas biográficas*. DAM, 164-105-009.

en México, tanto como para hablar en variadas ocasiones con amigos y colegas sobre estas actividades; fue en estos campos donde pudo dar rienda suelta a sus convicciones sin temor a las repercusiones. Por ejemplo, entre 1944 y 1945 realizaron en la embajada soviética un mural para el salón principal<sup>66</sup>, donde se podía apreciar la Plaza Roja rodeada de fuegos artificiales<sup>67</sup>. En una carta a Ernst y Sasha Morgentaler, Hannes también mencionaba haber realizado importantes pedidos de pintura para la embajada como la decoración de la sala de cine con temas folclóricos de 16 repúblicas soviéticas distintas<sup>68</sup> además de una imagen de 120 × 180 cm pintada por Léna en seda con técnicas de acuarela seca para la chimenea en la sala de recepción<sup>69</sup>. El trabajo prosoviético le permitió a la diseñadora realizar textiles y producir dos gobelinos: uno de 250 × 180 cm para el salón de fumadores<sup>70</sup> y otro pequeño de 110 × 90 cm<sup>71</sup>.

Como se ha mencionado, su participación en las exposiciones los mantuvo activos no solo en lo político sino en lo artístico, y ciertamente Léna había logrado una gran habilidad para la producción de muestras. Mientras continuaban trabajando con el Comité de Ayuda a Rusia en Guerra y Hannes tenía trabajos dentro de las instituciones gubernamentales, se les presentó otra oportunidad en el campo de las exposiciones, un tanto distinta a las elaboradas hasta entonces. El CAPFCE les encomendó la realización de una muestra para presentar los trabajos y planes del organismo entre 1944 y 1946, la cual fue realizada en el Palacio de Bellas Artes en 1945; es evidente que para esta tuvieron mucho mejor presupuesto que en las encomendadas por la SAURSS. Se contó con bastante material visual y objetos (muebles, maquetas, artefactos, entre otros) y, de alguna manera, se observa cierta continuidad con el trabajo que

---

66 Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947, DAM, 164-103-017.

67 Stiftung Bauhaus Dessau, Acervo Léna Bergner, I 19111 D.

68 Es importante señalar que el uso de los motivos folclóricos fue utilizado por la Unión Soviética como parte de un giro en el discurso visual de los dispositivos propagandísticos, incluso en el área textil. Al respecto, Léna recordaba: “Cuando, terminado felizmente el primer plan quinquenal se dieron a conocer las consignas para el segundo plan con su vigoroso desarrollo en la industria ligera, los artistas comenzaron a reflexionar. Se dieron cuenta que era absurdo abusar de los tejidos como medio propagandístico [...] había que dar a los tejidos la expresión de la alegría de vivir que después de los penosos y agotadores años del primer plan quinquenal surgía vivamente por todo el país”, Léna Meyer Bergner, *Knüpfen and Weben. Ein Berufsbild*, s. p.

69 Carta de Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgentaler, s. f. DAM, 164-102-011.

70 Carta de Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgentaler, s. f. DAM, 164-102-011.

71 Carta de Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgentaler, s. f. DAM, 164-102-011; Carta de Hannes Meyer a Margarete Keller Dambeck, 5-5-1947, DAM, 164-103-017.

habían realizado dentro de las producciones sobre la URSS. Después de la victoria del Ejército Rojo en 1945, Léna y Hannes organizaron otras presentaciones sobre la Unión Soviética y la sede fue nuevamente el Palacio de Bellas Artes<sup>72</sup>. Una de ellas fue titulada “Die Künste in der URSS” que contenía lo que el arquitecto describió como 75 hojas con unas 650 ampliaciones de fotografías<sup>73</sup>. Otra sobre temas rusos fue la que la diseñadora produjo para el Pabellón Soviético de la Feria de Libro de 1946; para esta pintó una estructura circular<sup>74</sup> de ocho piezas de “15 m de diámetro con un friso de  $8 \times 6,2 \text{ cm} / 1,22 = 49,32 \text{ m}$  de largo”<sup>75</sup>. La temática volvió a ser una interpretación del folclor de las 16 repúblicas soviéticas<sup>76</sup>, similares a las que habían realizado antes para la sala de cine de la embajada<sup>77</sup>. Esta fue la última colaboración en términos museográficos que tuvo con su “Aliado grandote” —como lo llamaba Hannes— y para la cual realizó algunos paisajes<sup>78</sup>.

Como ya se dijo, en 1945, el arquitecto organizó otra muestra en el Palacio de Bellas Artes, que aquella vez trató sobre la labor del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas<sup>79</sup>. A principios de agosto de 1944 algunos arquitectos mexicanos le comisionaron a su homólogo suizo la realización de la exposición sobre el trabajo del CAPFCE, la única condición que le pusieron fue que debía inaugurarse el 21 de agosto de ese mismo año<sup>80</sup>, es decir, se le dio un tiempo de organización y trabajo de únicamente catorce días, según señaló el mismo Meyer. De ser cierto el corto plazo en que se preparó la muestra, eso

---

72 En correspondencia con Ernst y Sasha Morgenthaler mencionan que en ese preciso momento se encontraban dos de sus exposiciones en el Palacio de Bellas Artes. La carta no tiene fecha, pero en ella Hannes Meyer habló sobre su trabajo para el Banco Internacional y el Banco Nacional de México (1946), además mencionó la edad de su hija (diez años), al comparar la edad con su fecha de nacimiento (4-8-1936) se puede advertir el año en que la carta fue escrita.

73 Carta de Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgenthaler, s. f. DAM, 164-102-011.

74 Carta de Hannes Meyer a Fritz Kuhr, 24-08-1947. DAM, 164-103-018.

75 Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, 15-04-1946. DAM, 164-104-013.

76 Carta de Hannes Meyer a Hans Berger, 27-05-1946. DAM, 164-102-003.

77 Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, 15-04-1946. DAM, 164-104-013.

78 Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, s. f. DAM, 164-104-013.

79 Es interesante el hecho de que su colaboración con este organismo gubernamental se ha mencionado casi siempre como “coordinador” sin abundar más y sin que exista aún un trabajo profundo sobre la exposición en concreto. Hasta ahora la única investigadora que ha mencionado más datos sobre la exhibición es Raquel Franklin, quien recientemente abordó de manera breve esta exhibición. Cfr. Franklin, “Of Art and Politics. Hannes Meyer...”, s. p.

80 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM 164-101-001.



demonstraría la gran capacidad de investigación, gestión y talento museográfico que tanto Léna como Hannes habían adquirido. Para él aquel montaje fue un trabajo “bomberazo” y, aun así, desde su punto de vista estuvo bien remunerado, tanto como para animarlo a pensar en dejar el trabajo que en ese momento tenía como arquitecto en el Instituto Mexicano del Seguro Social<sup>81</sup>.

La invitación a colaborar con el CAPFCE pudo ser una oportunidad para adentrarse en la labor arquitectónica en temas de amplio interés: la construcción vinculada al paisaje y el uso de materiales locales. Raquel Franklin señala que después de los proyectos de corte funcionalista y de arquitectura internacional, e incluso los ideales cosmopolitas sobre los que escribió en *El Nuevo Mundo*, Hannes Meyer dio un giro hacia el regionalismo durante su estancia en la URSS, particularmente en el proyecto urbanístico para la capital del estado autónomo judío Birobidjan, donde fue “notorio el cambio de orientación hacia el regionalismo, enfatizando el uso de madera y sistemas constructivos tradicionales”<sup>82</sup>. Después de su salida de la Unión Soviética, “el proyecto más significativo del cambio en su orientación arquitectónica”<sup>83</sup> fue la escuela infantil en Mümliswil, un pequeño poblado suizo. A partir de estas evidencias en su perfil intelectual podemos inferir que el trabajo que el CAPFCE emprendió tuvo un interés particular para Meyer.

El arquitecto se involucró con el CAPFCE en la etapa temprana del organismo, que fue parte de las reformas educativas promovidas por Ávila Camacho<sup>84</sup>, con la creación del comité, la visión higienista permeó en el campo de la educación y fue integrada en las formas de concebir los edificios y los proyectos se regían por los mandatos constitucionales sobre salud e higiene<sup>85</sup>. El propósito fue crear una red de espacios habitables para la educación y reproducirla a escala nacional con recursos

---

81 Además, es posible que Hannes viera en el CAPFCE realmente una oportunidad para impulsar su carrera como arquitecto y editor. En correspondencia con Kate B. Adams mencionó: “The Federal School Committee will be probably send me away and give me opportunities for publications”. Carta de Hannes Meyer a Kate B. Adams, 07-10-1945. DAM, 164-901-001.

82 Raquel Franklin, “Introducción”, en *Hannes Meyer. Pensamiento*, editora Louise Noelle Gras Gas (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002), x.

83 Franklin, “Introducción”, xi.

84 El 10 de febrero de 1944 se aprobó el programa para la construcción de edificios escolares. Cfr. Manuel Gual Vidal y Gustavo Viniegra, “Al lector” en *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946* (Ciudad de México: 1947), 6.

85 Alberto Falcón Ayala, *Las escuelas de la Ciudad de México a través de sus planos, 1893-1963* (Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, 2003), 6.

públicos y privados<sup>86</sup>. Este programa había sido precedido por el Plan de Hospitales creado en 1941, en el que Meyer también había colaborado y obtenido conocimientos sobre la arquitectura hospitalaria. La construcción de aquellos conjuntos educativos estaría avalada por comités científicos que se encargarían de apoyar en la proyección de las aulas a partir de datos geográficos y climáticos, así como de las características particulares de la población estudiantil y de los maestros que las habitarían en cada región<sup>87</sup>. Todo ese conjunto de ideas y fundamentos pudo ser lo que llamara la atención de Meyer, además de la participación de Enrique Yáñez y José Luis Cuevas en el CAPFCE, quienes habían apoyado la carrera del arquitecto desde su llegada al país.

La exposición tenía como objetivo presentar un balance del primer año de actividad del organismo al público:

algunos aspectos de la planeación escolar y construcciones [...] provocar la crítica de los pedagogos a dicha obra con vistas a mejorarlas y, también, enseñar a la cooperación privada la utilización de sus aportaciones económicas y fomentar con ello la ayuda de la opinión pública nacional<sup>88</sup>.

La meta, una vez más, era de índole propagandística, en esa ocasión, por parte del Gobierno mexicano. A diferencia de los mecanismos utilizados en las exposiciones prosoviéticas, los incluidos en la muestra de 1945 parecían más sofisticados. Al contrario de los estands donde se habían montado las exposiciones de la SAURSS, esta vez el escenario eran los vestíbulos del Palacio de Bellas Artes y su explanada exterior.

Hannes Meyer se encargó de organizar las secciones en las que serían agrupados los estados de forma definitiva<sup>89</sup>. En el primer vestíbulo del lado derecho además del mapa de la República mexicana se encontraban los estados de Baja California Norte, Sonora, Sinaloa y Nayarit, también Michoacán, Estado de México, San Luis Potosí, Morelos, Veracruz y Nuevo León, así como Coahuila y Chihuahua. Desde un principio se puede

86 Falcón Ayala, *Las escuelas de la Ciudad de México...*, 6.

87 José Villagrán García, "El Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas y su obra", en *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946* (Ciudad de México: 1947), 8.

88 "Exposición del CAPFCE", en *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946* (Ciudad de México: 1947), 412.

89 En el registro fotográfico de la exposición se detalla al reverso de una de las imágenes que Hannes Meyer tuvo la decisión definitiva del montaje espacial de la información. Sin título, fotografía en blanco y negro, 1945, DAM, 164-620-001.

advertir que la manera de seleccionar los estados tenía que ver con la clasificación por regiones y climas; por ejemplo, se podían encontrar juntos a estados del norte del país como Baja California Norte y Sonora, que comparten a grandes rasgos un clima árido y semihúmedo, o a Sinaloa y Nayarit, que comparten climas similares al tener costas sobre el Pacífico.

En el centro del primer vestíbulo el arquitecto ubicó un quiosco de literatura, (figura 4.2). Al entrar al recinto el visitante podía leer: “¿Ha cumplido Ud. con la ley de 21 de agosto de 1944? ¿Está Ud. enseñando a leer y a escribir a un analfabeto? Si no lo ha hecho aún, sírvase usted pasar a esta sección, en donde se le proporcionarán las explicaciones necesarias [...]”<sup>90</sup>. Como se puede intuir, al igual que en las campañas prosoviéticas, la interacción dinámica del visitante una vez más partía de una invitación activa. En el ala izquierda se podía encontrar información de Tabasco, Puebla, Oaxaca y Colima, a un costado se ubicaban las mamparas de Campeche y Chiapas. Al fondo se encontraba la denominada Aula Urbana Tipo a escala real, (figura 4.3), sobre la cual Hannes Meyer recordaba: “construimos un salón de clases de escuela urbana en tamaño natural con muebles, techos, ventanas de hierro real [con el fin de implementar una ventilación cruzada], etc.”<sup>91</sup>. En el espacio representado también se incluyeron las lámparas de tubo led que serían utilizadas para una iluminación artificial uniforme de los salones de clases y un pizarrón, además de sillas diseñadas y aprobadas por el CAPFCE. Estas se reprodujeron a partir de un modelo para los alumnos y fueron diseñadas con base en características higienistas, las cuales dependiendo del grado escolar tendrían tres tallas antropométricas y podían acomodarse de diferentes formas para diversas actividades de los estudiantes. El mobiliario estaba constituido por mesas binarias de 50 × 100 cm con dos sillas individuales cada una<sup>92</sup> y los visitantes podían interactuar dentro del aula e incluso hacer uso de los muebles. En este escenario, además, se colocó una puerta con características específicas. A un lado podían observarse las mamparas de los estados de Colima, Oaxaca, Puebla y Tabasco.

---

90 Sin título, fotografía en blanco y negro, 1945, Fondo Enrique Yáñez y Fuentes, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM.

91 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM, 164-101-001.

92 Enrique Yáñez, “Programa General para las Escuelas Primarias”, en *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946* (Ciudad de México: 1947), 19.

**Figura 4.2.**

Exposición CAPFCE 1945, Palacio de Bellas Artes, México.

Fondo Enrique Yáñez y Fuentes,  
Archivo de Arquitectos Mexicanos,  
Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Figura 4.3.**

Exposición CAPFCE 1945, Palacio de Bellas Artes, México.

Fondo Enrique Yáñez y Fuentes,  
Archivo de Arquitectos Mexicanos,  
Facultad de Arquitectura, UNAM.





**Figura. 4.4.**

Exposición CAPFCE 1945, Palacio de Bellas Artes, México.

Fondo Enrique Yáñez y Fuentes,  
Archivo de Arquitectos Mexicanos,  
Facultad de Arquitectura, UNAM.

Los accesos al segundo vestíbulo eran por la escalera central y las laterales al fondo de cada ala, de tal manera que el recorrido del público estaba de alguna forma dirigida desde las decisiones espaciales de la museografía creada por el arquitecto. En las escaleras se colocaron banderines con el título “Programa Federal de Construcción de Escuelas. Primera Exposición Anual. SEP”, del lado derecho se podía obtener información sobre los proyectos de José Luis Cuevas, Vladimir Kaspé y Mario Pani y, sobre la planificación de los jardines de niños. Para este último objetivo no solo se utilizaba una maqueta, sino que también se mostraron trabajos elaborados por los infantes. Allí, de espaldas a la entrada del recinto, se erigió una mampara monumental de  $4,88 \times 4,88 \text{ m}^{93}$  con el plano de las escuelas primarias existentes en la capital del país acompañado de ampliaciones fotográficas, y entre los paneles se colocó la maqueta de la Escuela Secundaria Albert Einstein de Kaspé y la de la Escuela Nacional de Maestros de Pani (figura 4.4).

93 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM, 164-101-001.



En el extremo izquierdo, de espaldas a la entrada, se veía otra mampara de gran escala con un mapa de las escuelas actuales y futuras del distrito federal, elaborado a partir de las investigaciones de José Luis Cuevas y, los trabajos de edificaciones escolares de José Villagrán García y Enrique Yáñez estaban presentes en este lado, donde los visitantes podían observar tres maquetas de grandes dimensiones, una pertenecía a la Escuela Normal Superior, un conjunto formado por esta como núcleo, dos secundarias anexas (una para hombres y otra para mujeres) y un auditorio para las tres escuelas<sup>94</sup>. En medio de este vestíbulo se ubicaba un módulo de información sobre los programas de alfabetización. Cabe señalar que en el primer piso del Palacio de Bellas Artes se estaba llevando a cabo una muestra sobre la Campaña de Alfabetización.

En un breve espacio fue presentado el estado de Aguascalientes, y cabe destacar que se acondicionó un área denominada como “Cine”, donde probablemente se presentaron algunas proyecciones. La exposición visibilizaba el trabajo que se realizaba en los talleres de las escuelas secundarias, como por ejemplo el de ajuste mecánico. Al parecer, Hannes Meyer no perdió la oportunidad de resaltar la labor politécnica del Gobierno mexicano que después del sexenio cardenista fue retomada por el gobierno de Ávila Camacho.

Como se mencionó, la arquitectura regionalista y el uso de materiales endémicos eran de interés para Meyer desde su estancia en la URSS, por lo que no dejó pasar la oportunidad de construir el Aula Rural Tipo en la explanada del Palacio de Bellas Artes. El arquitecto recordaba que: “14 agricultores de la Huasteca en el estado de Veracruz vinieron con 3 camiones llenos de palmeras, esteras y otros materiales de construcción locales”<sup>95</sup>, las paredes fueron levantadas con cañas de bambú y cubiertas de lodo y paja, dejando espacios libres que actuaban como ventanas con el objetivo de producir una ventilación cruzada, al igual que en el Aula Urbana Tipo, pero con distinto mecanismo, dando una iluminación abundante. El techo estaba constituido de palma y la instalación eléctrica era protegida por tubos de bambú. El ingenio de los arquitectos y diseñadores mexicanos pudo resultar estimulante para él, un ejemplo de esta poderosa creatividad fue el hecho de que emplearan un restirador de lodo y paja para montar el pizarrón que, a su vez, tenía en la parte inferior un bambú cortado de forma longitudinal para guardar los gises. El aula exhibida en el exterior fue sin duda un gran acierto.

94 José Luis Cuevas, “Normal Superior”, en *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946* (Ciudad de México: 1947), 373.

95 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM, 164-101-001.

De forma general, para las mamparas colocadas en el interior del palacio se utilizaron paneles de celotex, fotomontajes, gráficas, planos, mapas, estadísticas, perspectivas y fotografías, entre otros, además de bases y marcos de madera que sirvieron como soportes; también se usaron telas como parte de los materiales. Los paneles no solo fueron ajustados a la estructura de los arcos, columnas y muros del edificio, sino que también se realizaron estructuras triangulares de doble vista. Una curiosidad fue la introducción de diferentes plantas en macetas cubiertas de papel que se extendían a lo largo del recinto. En algunas de las columnas se colocaron luces direccionadas y en distintas partes se podían observar banderines de color verde, blanco y rojo con las siglas de la Secretaría de Educación Pública.

Léna y dos asistentes hicieron un mapa estadístico de la República de  $7,88 \times 4,88 \text{ m}$ <sup>96</sup>, que cautivó al público (figura 4.5). Además, las gráficas, estadísticas y mapas fueron elaborados por ella, quien retomó la información trabajada por los comités científicos del CAPFCE, ya que la clave del desarrollo del programa estuvo en la planeación a partir de investigaciones sistemáticas mediante compilaciones de estadísticas y cartas geográficas del país con el apoyo del Departamento de Estadística Nacional y el Instituto de Geografía<sup>97</sup>. El trabajo del CAPFCE representó una planificación integral basada en el conocimiento de climas, geología y topografías regionales vinculadas a las necesidades sociales específicas de cada estado y municipio<sup>98</sup>; esta información fue representada por la diseñadora en imágenes de distintos tamaños, desde pequeñas hasta monumentales. Para la información de cada estado, en los diseños incluyó “el método vienés de estadísticas de imágenes” o isotipo, creado por el economista austriaco Otto Neurant y desarrollado durante el periodo de entreguerras como apoyo visual para la comunicación de conocimiento por medio de elementos de abstracción gráfica<sup>99</sup>. Esta labor no era nueva para Léna, como menciona Sandra Neugärtner: había tenido sus primeros contactos con el diseño gráfico durante sus años de estudiante en Bauhaus, donde experimentó en el taller de publicidad y asistió a los cursos de Joost Schmidt, Friedrich Köhn y Karl Fieger; así aprendió sobre la producción de *scripts*, geometría

96 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM, 164-101-001.

97 Villagrán, “El Comité Administrador del Programa [...]”, 8.

98 Villagrán, “El Comité Administrador del Programa [...]”, 8.

99 Sandra Neugärtner, “Die Sozialisierung des Wissens und das Streben nach Deutungsmacht. Léna Bergners transfer der Isotype nach Mexiko” en *Bauhaus imaginista: Online Journal*, Edition 3: Moving Away, 2020, s. p. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6856/die-sozialisierung-des-wissens-und-das-streben-nach-deutungsmacht>



**Figura. 4.5.**  
Exposición CAPFCE 1945, Palacio de Bellas Artes, México.  
Fondo Enrique Yáñez y Fuentes,  
Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM.

descriptiva y dibujo técnico<sup>100</sup>. Además, hacia 1945 ya contaba con la experiencia de colaborar en el Taller de Gráfica Popular, específicamente en las producciones de la Estampa Mexicana desde 1942 cuando Hannes Meyer propuso la creación de la editorial en el colectivo mexicano. De tal manera, su bagaje en el campo del gráfico bajo una línea social y propagandística era una especialidad más de la artista alemana. Es relevante señalar que a partir de la investigación de Neugärtner podemos notar la importancia que tuvo para Léna la representación de la igualdad de género en las estadísticas, donde alternó figuras femeninas y masculinas para comunicar la información de las escuelas construidas y las futuras<sup>101</sup>, sin duda, un objetivo revolucionario para la época en México.

La afluencia de visitantes fue grande, en las imágenes de registro se pueden observar estudiantes y adultos de distintas clases sociales. Y puesto que no solo se utilizaron los dos vestíbulos en el interior del Palacio de Bellas Artes, sino también la explanada, es factible que fuera una muestra llamativa y exitosa en cuanto a la convocatoria de masas, al igual que las exposiciones realizadas antes por Hannes y Léna, quienes supieron aprovechar muy bien los espacios públicos en términos propagandísticos y llegar a una gran cantidad de público. Sobre este trabajo expositivo en

100 Neugärtner, "Die Sozialisierung des Wissens...", s. p.

101 Neugärtner, "Die Sozialisierung des Wissens...", s. p.

particular él expresaría airoosamente: “La semana pasada, el presidente de la República también asistió a esta exposición y me convertí en una especie de arquitecto de propaganda para el comité escolar”<sup>102</sup>. Pese a la ardua labor para organizar la exposición en un tiempo maratónico y la intención del arquitecto suizo por llevar la versión itinerante a otros estados del país, como Monterrey<sup>103</sup>, parece que su actividad en el CAPFCE no tuvo el rumbo que él habría querido y en 1947 decidió renunciar a su papel como coordinador de la fototeca, un trabajo que pese a ser retribuido no podía continuar por —según el mismo Meyer— cuestiones profesionales<sup>104</sup>, las cuales estaban ligadas seguramente a su descontento moral con el trabajo y el ambiente laboral dentro de las instituciones mexicanas. Fue así como el arquitecto se desligó profesionalmente del comité, no sin antes comprometerse con la publicación de la memoria que contenía el trabajo realizado por el programa entre 1944 y 1946, la cual fue concluida posteriormente.

Pese a los tropiezos que ambos tuvieron en sus carreras mientras vivieron en México, las exposiciones y todas las actividades propagandísticas mantuvieron muy activa a Léna, profesional y artísticamente, y aunque no se puede dudar que, el posicionamiento político de Hannes también fuera algo satisfactorio, es un hecho que el arquitecto llevaba años esperando una gran oportunidad en el campo del urbanismo y la arquitectura<sup>105</sup>, sin tener mucho éxito para concretar proyectos en México, lo que resultó a la larga muy frustrante para él. Como se ha mencionado en distintas ocasiones, no pudieron nunca renunciar a sus convicciones ideológicas; el trabajo museográfico y de organización de exposiciones quizá no fue la actividad que mayor preponderancia tuvo en sus metas profesionales, pero sin duda fue una que los mantuvo animados en medio de tantos obstáculos que los llevaban a un deterioro inaudito de su economía personal. El trabajo expositivo de los Meyer en México estuvo lleno de un sinnúmero de innovaciones museográficas nunca vistas en el país en aquellos tiempos y de una riqueza sin igual. Poder expresar mediante la agitación política sus concepciones ideológicas era un factor que los motivaba moralmente ante la imposibilidad de volver a Europa hasta su partida en 1949.



102 Carta de Hannes Meyer a Paul Artaria, 02-10-1945. DAM, 164-101-001.

103 Carta de Hannes Meyer a Kay B. Adams, 18-11-1945. DAM, 164-901-001.

104 Documento de Hannes Meyer dirigido a Gustavo Viniegra, 30-08-1947, DAM, 164-003-022.

105 Hannes Meyer le escribe a su amigo: “Tengo ganas de dedicarme más y más a mi oficio [...]”. Carta de Hannes Meyer a Mario Montagnano, 1946. DAM, 164-104-013.

## REFERENCIAS

- Cervantes Becerril, Freja Inninna. “Los orígenes de las ferias del libro en México en el siglo XX”. *División de Ciencias Sociales y Humanidades* (2019), [http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos\\_rpi/dea\\_29791\\_981\\_573\\_4\\_1\\_Los%20ori%C3%81genes%20de%20las%20ferias%20del%20libro%20en%20Me%C3%81xico%20en%20el%20siglo%20XX-2.pdf](http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_29791_981_573_4_1_Los%20ori%C3%81genes%20de%20las%20ferias%20del%20libro%20en%20Me%C3%81xico%20en%20el%20siglo%20XX-2.pdf).
- Cuevas, José Luis. “Normal Superior”. En *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946*. Ciudad de México: Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), 1947.
- Dussel Peters, Susanne. “La arquitectura de Hannes Meyer y Max Cetto”. En *México el exilio bien temperado*, editado por Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero Vasconcelos. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1995.
- Ehrenburg, Ilya. *Muerte al invasor. Crónicas de guerra, 1940-1943*. Ciudad de México: La Lucha de la Juventud, 1943.
- Falcón Ayala, Alberto. *Las escuelas de la Ciudad de México a través de sus planos, 1893-1963*. Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, 2003.
- Franklin, Raquel. “Introducción”, en *Hannes Meyer. Pensamiento*, editora Louise Noelle Gras Gas, VII-XVII. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- Franklin, Raquel. “Of Art and Politics. Hannes Meyer and the Workshop of Popular Graphics”. *Bauhaus imaginista: Online Journal*, Edition 2, Learning From (2018), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics?obbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=03b253b3ab498e1ff8aodd7e2b57966d>.
- Gual Vidal, Manuel y Gustavo Viniegra. “Al lector”. En *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946*. Ciudad de México: 1947.
- Lajous, Roberta. “La unidad nacional frente al conflicto internacional”. En *Historia mínima de las relaciones exteriores de México (1821-2000)*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2012.
- Luna, Daniel. “Comunistas”. *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, coordinado por Susana Sosenski y Gabriela Pulido. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, versión Kindle, 2020.
- Martínez Álvarez, César. “Interés nacional y equilibrio de poder en las relaciones entre Rusia y México de 1890 a 2010”. *Revista Mexicana de Política Exterior*, n.º 91 (2011), <https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n91/o4martinez.pdf>.
- Mejía González, Adolfo. “México y la URSS, unidos contra el nazi-fascismo”. En *México y la Unión Soviética en defensa de la paz*. Ciudad de México: Agencia de Prensa Nóvosti, 1986.
- Neugärtner, Sandra. “Die Sozialisierung des Wissens und das Streben nach Deutungsmacht. Léna Bergners transfer der Isotype nach Mexiko”. *Bauhaus imaginista: Online Journal*, Edition 3: Moving Away (2020), <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6856/die-sozialisierung-des-wissens-und-das-streben-nach-deutungsmacht>.
- Nungesser, Michael. “El papel de Alemania en la labor del TGP”. En *Encuentros gráficos 1938-1948. Artistas Europeos en el Taller de Gráfica Popular*, coordinado por Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero Vasconcelos. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999.
- Ojeda Revah, Mario. “Freies Deutschland y el exilio alemán en México”. En *Interacción de los exilios en América Latina y el Caribe*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Salazar Anaya, Delia. “Extranjeros”. En *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, coordinado por Susana Sosenski y Gabriela Pulido. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Sizonenko, Aleksandr Ivanovich. “El mundo diplomático de la era de Umanski”. En *Por caminos intransitados: los primeros diplomáticos y científicos soviéticos en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1991.
- Vicens, Juan. “Las bibliotecas populares del Departamento del Distrito Federal”. En *Homenaje a don Francisco Gamoneda*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1946.



Villagrán García, José. “El Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas y su obra”. En *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946*. Ciudad de México: Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), 1947.

Yáñez, Enrique. “Programa General para las Escuelas Primarias”. En *Memoria de la primera planeación, proyección y construcciones escolares de la República Mexicana. 1944-1945-1946*. Ciudad de México: Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), 1947.

Ynzenga, Bernardo. “Funcionalismo y política: una interpretación”. En *Hannes Meyer. Proyectos, conceptos y trayectoria*. Buenos Aires: Diseño, 2017.

## ACERVOS CONSULTADOS

Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM. Fondo Enrique Yáñez y Fuentes.

Deutsches Architekturmuseum. Acervo Hannes Meyer.

Stiftung Bauhaus Dessau. Acervo Léna Bergner.

Exposición Prosoviética en la Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo. Ciudad de México, 1943.

Deutsches Architekturmuseum Frankfurt.







# El legado de Anni Albers desde sus mentores latinoamericanos

**Carolina Obregón Tarazona**

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.6>

## CAPÍTULO 5



Diseñadora de moda de la Escuela de Diseño Parsons y egresada de la Maestría en Moda y Sostenibilidad de la Universidad Aalto en Helsinki. Antes de comenzar su carrera académica, trabajó en la industria de la moda durante más de quince años. En el 2014 diseñó, desarrolló e implementó el primer programa de pregrado en Moda con un eje de sostenibilidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá. Fue profesora en la Universidad de los Andes en el Departamento de Diseño donde su docencia e investigación se centraron en biodiseño, biomoda, moda sostenible y textiles, con un enfoque en economía circular y pensamiento sistémico. Bajo su dirección, sus estudiantes ganaron el concurso Biodesign Challenge en Nueva York en tres ocasiones: en el 2018 con Wooco, la lana vegana; en el 2019 con PseudoFreeze, un sistema de refrigeración a base de proteínas, y en el 2020 con Linneo, bionutricosmético a base de hongos. Trabaja como consultora para la plataforma de soluciones ambientales ubuntuoo.com y es parte del profesorado en Parsons School of Strategic Design and Management en Nueva York. Además, participa y es socia en los *startups* E.dye y NanoFreeze.

Desde que Anni Albers, maestra y precursora en el arte y diseño textil, encontró a Latinoamérica, su marco de expresión se volcó hacia un contexto disímil. No solamente reverbera la innovación de culturas ancestrales latinoamericanas en su creación, también su valor destella en el arte textil de la región con ejemplos tomados de Mesoamérica y la región andina. Allí se produce la simbiosis entre geografías inesperadas que se manifiestan en su interpretación del tejido en la forma en que su obra se entrelaza con la disciplina textil bajo la escuela alemana Bauhaus. Las reverberaciones de Bauhaus en Latinoamérica se encuentran en el ecosistema del *craft* y el diseño textil de una forma contundente y sinérgica. En esa misma vía, la precisión analítica de Albers en cada movimiento al tejer es considerada la conciencia del diseño contemporáneo textil<sup>1</sup>.

En 1922, Annelise Elsa Frieda Fleischmann entró a Bauhaus por su interés rebelde en las artes visuales que la lleva a buscar la nueva “modernidad” en la escuela. En calidad de diseñadora textil, tejedora, escritora y *printmaker*, otorgó al textil una nueva definición como pieza de arte en su rol funcional o pictórico<sup>2</sup>. En efecto, el manifiesto de Walter Gropius afirmaba una nueva era en la arquitectura, la pintura y la escultura, cuya noción de libertad no incluía la igualdad de género. Así, se permitían mujeres únicamente en los talleres textiles, imposibilidad que, sin embargo, se convirtió en una oportunidad para Annelise, mejor conocida como Anni.

Conoció a Josef Albers en 1922 y contrajeron matrimonio tres años después, consolidando una de las parejas artísticas más reconocidas de la escuela Bauhaus y del siglo xx. Desde que encontró el medio para expresar su rebeldía en el textil, Anni se sumergió en él por completo, aplicando una diversidad de materiales inicialmente ajenos a la disciplina, abstrayendo con una mirada universal y vinculando la experimentación material y artística durante el periodo comprendido entre 1925 y 1949, lo que la llevó a definirse como una artista abstracta irreverente<sup>3</sup>. En su expresión textil experimentó con hilos metálicos y crin de caballo, sin dejar de tejer con hilado tradicional, bajo líneas rectas y colores sólidos en diferentes medios como papel y tapiz<sup>4</sup>.

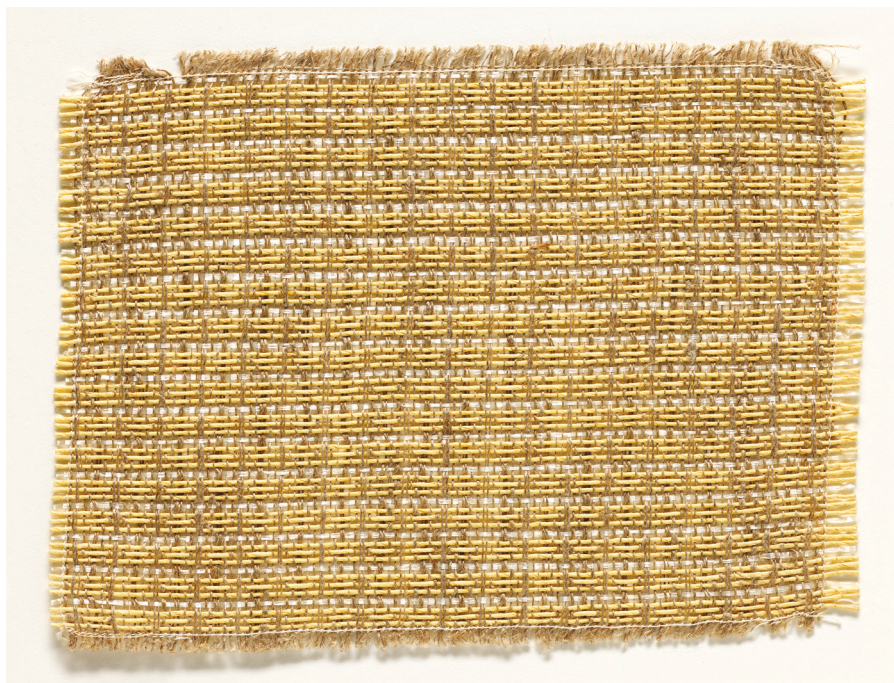
---

1 Volante promocional del libro *On Weaving* de Anni Albers, *Anni Albers papers*, 1924-1969, ca. 1965. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/anni-albers-papers-5625>

2 “Josef & Anni Albers Biographies”, The Josef & Anni Albers Foundation, <https://albersfoundation.org/artists/biographies/>

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*



**Figura 5.1.**

Anni Albers, muestra tapiz de colgadura. 1928, yute, papel amarillo enrollado, celofán, tejido de canasta, 15,9 × 11,5 cm. Museos de Arte Harvard/Museo Busch-Reisinger, donado por Anni Albers

© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York (acceso el 30 de agosto del 2020).

**Figura 5.2.**

Anni Albers, tapiz de colgadura. 1926, seda tejida de dos capas, 178,8 × 117,8 cm. Museos de Arte Harvard/Museo Busch-Reisinger, Fondo Asociado.

© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York (acceso el 30 de agosto del 2020).





La idea de ritmo y fluidez, así como de descubrir la musicalidad de cada pieza tejida, llevó a Albers a estudiar incansablemente técnicas ancestrales latinoamericanas. Estudiando en Weimar, en Bauhaus, descubrió la versatilidad en las fibras para tejido y continuó su búsqueda en las culturas antiguas mesoamericanas y de la región andina, lo cual se convirtió en la pasión de toda su vida.

Arqueólogos alemanes de principios del siglo XX habían hecho exploraciones en las Américas y los artefactos encontrados se expusieron en galerías, así como en colecciones privadas<sup>5</sup>. En retrospectiva y siendo todavía una adolescente, Albers visitó la galería Herwarth Walden's Der Sturm en Berlín, que presentaba una serie de exposiciones de arte primitivo. La riqueza y perfección en cada estructura hilada condujo a Albers al encuentro con la idea, no solamente de inspiración, sino también de estudio de las culturas mexicanas y peruanas. Así, el destello y la reverberación de Latinoamérica hacia el diseño textil encuentra en Albers a su más ferviente y afamada representante.

Para ella, los artesanos peruanos eran avanzados en el arte textil comparados con sus contrapartes europeas y americanas. Albers estudió tejidos andinos de Bolivia y Perú, de diversas épocas y de culturas tales como wari, tiwanaku, pachacámac (500-900 d. C.), chimú, chancay (900-1400 d. C.) e inca (1438-1534 d. C.)<sup>6</sup>. Durante sus estudios en Bauhaus llegó a conocer a estas culturas ancestrales, expandiendo su conocimiento por medio de las visitas hechas a Centro y Suramérica.

En 1938 escribió *Tejiendo en el Bauhaus*, donde habló sobre el significado de la escuela en el mundo del diseño, centrándose particularmente en su disciplina de los textiles<sup>7</sup>. El vanguardismo de sus propuestas pedagógicas y el hecho de que no respondían únicamente a consideraciones de tipo pragmático sino expresivo, les costó al principio entenderlo a sus estudiantes. Albers explicaba su filosofía docente de la siguiente manera

sin la carga de cualquier consideración de aplicación práctica, este juego desinhibido con los materiales dio como resultado objetos asombrosos, sorprendentes

5 Virginia Gardner, Reviewed Work(s): Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain by Virginia Gardner Troy. *Woman's Art Journal* (otoño, 2004-invierno 2005). <https://www.jstor.org/stable/3566520>

6 "Andean Weaving and the Appropriation of the Ancient Past in Modern Fiber Art", *Bauhaus Imaginista*, <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/824/andean-weaving-and-the-appropriation-of-the-ancient-past-in-modern-fiber-art>

7 Anni Albers, *Weaving at the Bauhaus* (Estados Unidos: The Josef & Anni Albers Foundation), <https://albersfoundation.org/artists/selected-writings/anni-albers/#tab1>

por su novedad de concepción en lo que respecta al uso del color y los elementos de composición, objetos de belleza a menudo bastante salvaje<sup>8</sup>.

Después, cuando miraron hacia atrás y encontraron la huella que dejó la escuela en las artes, la arquitectura y el diseño, se dieron cuenta de que habían creado una nueva estética. Para ella una de las particularidades representativas de Bauhaus fue el uso de los materiales sin predisposición. En principio, se jugaba con el material de una manera intuitiva e infantil, se sentía como algo nuevo, un movimiento estaba comenzando. El centro del movimiento era el material y no la experticia y la técnica. Se definió como un acto de valor y humildad al dejar que la estructura del material fuera el determinante de la pieza<sup>9</sup>. Más adelante, las posibilidades de experimentación eran ilimitadas y conducían a estados de uso y práctica, desde la libertad del trabajo hasta la creación de estructuras que inducían a construir metodologías para el tejido y procesos de teñidos<sup>10</sup>.

Indudablemente, el material en su morfología y esencia son los grandes conductores para Albers, postulado que se convirtió en una de las definiciones más importantes para los modernistas. En 1937, escribió *Trabajo con el material*, donde describió las cualidades prácticas y espirituales del material, las posibilidades de innovación y su poder de especulación, la libertad en el hacer sobre el material que abre la imaginación y las posibilidades de producción:

La civilización parece en general alejar a los hombres de los materiales, es decir, de los materiales en su forma original. Porque el proceso de dar forma a estos está tan dividido en pasos separados que una persona rara vez está involucrada en todo el proceso de fabricación, a menudo conoce solo el producto terminado. Pero si queremos sacar de los materiales el sentido de la franqueza, la aventura de estar cerca del material de la que está hecho el mundo, tenemos que volver al material mismo, a su estado original, y desde allí participar en sus etapas de cambio<sup>11</sup>.

---

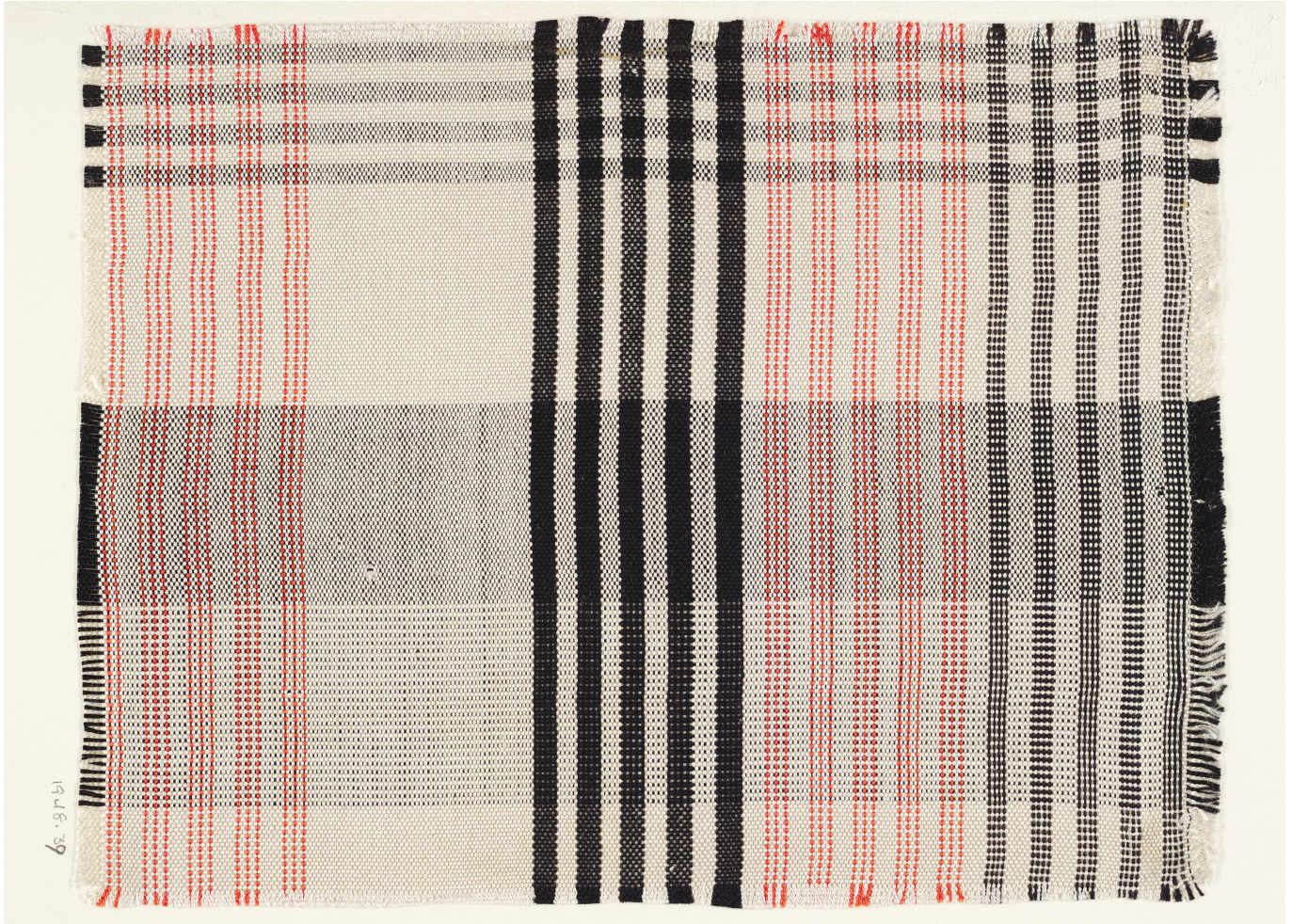
<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Anni Albers, *Work with Material* (Estados Unidos: The Josef & Anni Albers Foundation), <https://albersfoundation.org/artists/selected-writings/anni-albers/>





**Figura 5.3.**

Anni Albers, Sin título. 1948, seda, tejido básico, 26,2 × 20,3 cm. Museos de Arte Harvard/Museo Busch-Reisinger, donado por Anni Albers

© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York (acceso el 30 de agosto del 2020).

Los Albers comenzaron su vida en Estados Unidos como educadores en Black Mountain College en Carolina del Norte. Viajaron a Centro y Suramérica cerca de quince veces. Allí se encontraron con un mundo maravilloso que exalta todos los sentidos, lo cual desembocó en el trabajo artístico de los dos. Josef Albers decía que en México el arte estaba en todas partes, adentrándose en el país, conociendo la cultura y personajes de la época. El aprendizaje recolectado por Anni Albers durante los viajes se ve reflejado en su práctica. Una infinidad de piezas obtenidas, fueron objeto de estudio. Así, por ejemplo, minuciosamente deshilaba puntada a puntada para entender la construcción y composición del telar, su técnica, el porqué del uso de la fibra y la intención abstracta detrás. Empezó a coleccionar una biblioteca inmensa de prácticas ancestrales de estas culturas mesoamericanas y de la región andina.

Se puede decir que Anni Albers abrió la discusión hacia ver el tejido de culturas ancestrales de Mesoamérica y la región andina con el mismo vigor y definición artística que el diseño textil europeo. Fuera del criterio colonizador, identificó a los grandes maestros y guías de su práctica, los artesanos provenientes de México y Perú, por nombrar algunos.

Walter Gropius, en el manifiesto de Bauhaus (1919), plasmó la importancia del artesano en el contexto modernista:

Arquitectos, pintores, escultores: ¡debemos volver a la artesanía! Pues no existe el tal “arte profesional”. No existe una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. Por gracia divina y en raros momentos de inspiración que superan a su voluntad, el arte florece inconscientemente del trabajo de sus manos, pero una base en artesanía es fundamental para cada artista. Allí reside la fuente original del diseño creativo<sup>12</sup>.

La importancia de Albers consiste en *destejer* el diseño textil de Europa, descolonizando y ahondando en un mundo considerado primitivo y ajeno. Bajo el lente de Bauhaus, Albers hizo partícipes, dentro de toda su vida artística, a sus mentores peruanos, dedicándoles su libro *Sobre el tejido*, “a mis educadores, los tejedores de la antigua Perú”<sup>13</sup>. Denominó a los artesanos precolombinos peruanos como únicos y maravillosos, maestros en su práctica. Albers recolectó un sinnúmero de telares antiguos, los cuales le ayudaron a descubrir sus secretos, examinó cada puntada, cada tejido, cada

12 Walter Gropius, *Bauhaus Manifest* (Weimar: 1919), edición en PDF, <http://files8.webydo.com/94/9495476/UploadedFiles/22DEFF7B-4F9F-3F4D-1D27-AD6241D02157.pdf>

13 Anni Albers, *On Weaving* (Londres: Studio Vista Publishers, 1974), edición en PDF.



color. Deconstruyó las piezas para entender el componente y los secretos detrás de cada puntada.

Para indagar sobre la influencia de las culturas ancestrales de México y Perú se debe incluir el escrito de Albers, *Construyendo textiles*, de 1946<sup>14</sup>. En este texto definió al tejedor y artesano peruano como uno de los contribuyentes más importantes y relevantes en la historia del textil. Redefinió al textil en un momento en el que la máquina se ha tomado el proceso y este se encontraba en las manos de muchos indistintamente y sin significado, en los que se promovía la cantidad sobre la calidad, la durabilidad del material no era un asunto importante y el placer del tejido pasaba a un segundo plano<sup>15</sup>. Parte del proceso del diseño en el tejido se debe mirar desde el hacer y no desde el análisis de lo hecho, afirma Albers.

Las obras de arte, en mi opinión, son las antiguas piezas peruanas, conservadas por un clima árido y excavadas después de cientos e incluso miles de años. Los hay, grandes o pequeños, del periodo de Tiahuanaco, por ejemplo, tapices en el sentido pictórico y técnico, que muestran las deidades de su Panteón; u obras de otras épocas, llenas de la vida de su mundo. También están las invenciones muy inteligentes y a menudo intrincadas de líneas o formas entrelazadas. Sus personajes, animales, plantas, formas escalonadas, zigzags, lo que sea que muestren, están todos concebidos dentro del idioma del tejedor. Donde se quieren contornos claros, los hilos se colocan en posición para hacer esto, a veces de formas sorprendentes e ingeniosas que varían en inventiva, de una pieza a otra [...]. De una fantasía infinita dentro del mundo de los hilos, que transmite fortalezas o misterio de la alegría o la realidad de su entorno, infinitamente variada en presentación y construcción, aunque ligados a un código de conceptos básicos, estos textiles establecen un estándar de logro insuperable<sup>16</sup>.

Una de las obras más importantes y relevantes en su proceso creativo, que articula la organicidad de la pieza con el uso de la trama, es *Monte Albán*, que realizó después de su visita a Oaxaca, México. El desarrollo es de urdimbre y a mano, lo cual invitaba a la audiencia a imaginarse el contexto en que estaba inspirado, por sus colores tierra y la fluidez de las formas. Albers llevó el tejido a una composición geométrica que creaba límites con



**Figura 5.4.**

Anni Albers, *Muestra de material para pared blanco y negro*. 1948, celofán y lino en capas complejas y fibras sintéticas, tejido de urdimbre alternativo, 15,8 × 10,8 cm. Museos de Arte Harvard / Museo Busch-Reisinger, donado por Anni Albers

© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York (acceso el 30 de agosto del 2020).

<sup>14</sup> Anni Albers, *Anni Albers: Selected Writings on Design* (Middletown: Wesleyan University Press, 2000), edición en PDF, 29-33.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Anni Albers, *On Weaving* (Londres: Studio Vista Publishers, 1974), 69, edición en PDF.





**Figura 5.5.**

Anni Albers, *Monte Albán*. 1936, seda, lino y lana, 146 × 112 cm. Museos de Arte Harvard/ Museo Busch-Reisinger, donado por el señor y la señora Richard G. Leahy

© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York (acceso el 30 de agosto del 2020).

un borde visible, inusual en su trabajo<sup>17</sup>. En su recorrido por México aprendió a usar el telar de cintura, adicionó morfologías en el tejido como piezas intermedias, líneas, puntos, zigzags y procesos de tejidos ancestrales<sup>18</sup>. El tejido material y su interpretación táctil fueron parte central de su proceso, lo cual no es solamente asociado al aprendizaje en Bauhaus, también al proceso creativo de las culturas ancestrales.

Anni Albers y Bauhaus dejaron una huella sonora y perceptible en el marco del diseño textil en la Latinoamérica contemporánea. Esta diáspora de arte textil, donde se cruzan sinergias entre la funcionalidad del material tejido y una progresión artística en el telar, se puede llamar hoy *obra de arte*. A mediados del siglo XX se desarrolló el interés por la funcionalidad en el diseño y la influencia europea irrumpió en Colombia por Alvar Aalto y Eero Saarinen, modernistas que no solamente son representantes en la arquitectura, sino del interiorismo y los objetos de decoración<sup>19</sup>. Siguiendo este impulso se encuentran precursoras en arte textil como Marlene Hoffman, Stella Bernal y Olga Amaral. Esta última alude a Anni Albers y se empapa de tradiciones precolombinas en el tejido de regiones particulares en Colombia como Boyacá y Tolima. Su proceso y su desarrollo artístico se pueden ver en paralelo con la práctica de Albers. Su uso de materiales disímiles al arte textil y trabajo orgánico en el que se muestra una creación singular, así como la presentación de piezas de arte textil como obras de arte, son representativas de una época de innovación creativa y textil.

He aquí la lección de Albers para la tradición sobre el contexto latinoamericano: enaltecer al artesano y la artesanía de la región mesoamericana y andina como artistas inigualables. Aquel espíritu formativo que la guio desde su entrada a la escuela de Bauhaus, lo preservó con los viajes a Centro y Suramérica, que hicieron parte de sus herramientas de enseñanza y escritura. Lo hecho a mano, la destreza en el tejido, el valor de los materiales y cómo estos son parte esencial de la creatividad artística, definen la artesanía. El legado que deja Albers al resaltar la importancia que se le debe dar a la artesanía, implica un debate que no ha dado tregua entre el arte y la artesanía en el contexto del tejido. Albers nos invita a continuar la discusión, o tal vez a finalizarla, bajo el lente bauhausiano, en donde la artesanía y el oficio del hacer, el conocimiento ancestral y su valor tácito e implícito, proponen reivindicar la artesanía en el imaginario latinoamericano.

<sup>17</sup> Christina Glover, "Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text" (tesis de maestría, Florida State University), 27-39.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> María Guerrero, "Origen del arte textil colombiano contemporáneo", *Historia Crítica* 9 (1994): 10.

## REFERENCIAS

---

- Albers, Anni. *Anni Albers: Selected Writings on Design*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. Edición en PDF.
- . *Weaving at the Bauhaus*. Estados Unidos: The Josef & Anni Albers Foundation. <https://albersfoundation.org/artists/selected-writings/anni-albers/#tab1>
- . *On Weaving*. Londres: Studio Vista Publishers, 1974. Edición en PDF.
- Auther, Elissa. "Andean Weaving and the Appropriation of the Ancient Past in Modern Fiber Art". *Bauhaus imaginista*. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/824/andean-weaving-and-the-appropriation-of-the-ancient-past-in-modern-fiber-art>
- Gardner, Virginia. "Reviewed Work(s): Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain by Virginia Gardner Troy". *Woman's Art Journal* (otoño, 2004-invierno 2005). <https://www.jstor.org/stable/3566520>
- Glover, Christina. "Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text". Tesis de maestría, Florida State University, 2012.
- Gropius, Walter. "Bauhaus Manifest". Weimar, 1919. Edición en PDF. <http://files8.webydo.com/94/9495476/UploadedFiles/22DEFF7B-4F9F-3F4D-1D27-AD6241Do2157.pdf>
- Guerrero, María. "Origen del arte textil colombiano contemporáneo". *Historia Crítica* 9 (1994): 10, 82-93.
- Josef & Anni Albers Biographies. The Josef & Anni Albers Foundation, 2020. <https://albersfoundation.org/artists/biographies/>
- Volante promocional del libro *On Weaving* de Anni Albers, *Anni Albers papers*, 1924-1969, ca. 1965. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/anni-albers-papers-5625>
-

# Cuna y utopía: Clara Porset y el diseño en Cuba

Ana Elena Mallet

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982553.9789587982565.7>

## CAPÍTULO 6

- ▶ Curadora especializada en diseño moderno y contemporáneo. Es profesora distinguida a nivel nacional en la Escuela de Arquitectura Arte y Diseño del Tecnológico de Monterrey (México). Desde abril del 2021 es miembro del Comité de Adquisiciones del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el 2021 realizó un proyecto de investigación para el Museo M+ en Hong Kong con miras a integrar piezas mexicanas a su amplia colección de diseño. En febrero del 2020 curó la exposición “Clara Porset. Diseño y pensamiento” para el Museo Jumex en la Ciudad de México. Fue parte del comité asesor de la Bienal de Diseño de Londres en el 2016 y el 2018. Es asesora curatorial de las exposiciones “In a Cloud, In a Wall in a Chair. Six Modernists in Mexico at Midcentury”, para el Instituto de Arte de Chicago (2019) y “Found in Translation. Design in California and Mexico, 1915-1985”, en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en septiembre del 2017. Cocuró con Lowery Simsel proyecto “US Mexico Border. Place, Imagination and Possibility” en The Craft and Folk Art Museum (Cafam) en Los Ángeles (2017-2018) que se expuso en el 2019 en La Maison de Folie Wazemmes, en Lille (Francia). Fue cocuradora de “Moderno: Design for Living. Design in Brazil, Mexico and Venezuela, 1945-1970” en Americas Society en Nueva York (febrero-junio del 2015). Antes, ocupó cargos como curadora en el Museo Soumaya (1996-1999) y el Museo de Arte Carrillo Gil (1999-2001), como subdirectora de Programación en el Museo Rufino Tamayo (2001-2002) y como curadora en jefe en el Museo del Objeto (2010-2011).

**S**i bien Clara Porset nació en Cuba (Matanzas, 1895-Ciudad de México, 1981), fue en México donde pasó la mayor parte de la vida adulta y, además de haberse naturalizado mexicana, fue en ese país donde desarrolló y consolidó su práctica. Sin embargo, Cuba —la cual dejó en 1936— estuvo siempre cerca, no solo en la memoria y en el corazón, sino en el pensamiento y las ideas. También hubo siempre cubanos —exiliados y viajeros— cercanos a ella y su círculo social y profesional (figura 6.1).

En este texto busco establecer una cronología de la relación de Porset con Cuba; explorar sus ideas sobre el diseño cubano y lo que desde su perspectiva debía ser el programa en esta materia para su patria; así como revisar la relación física, emocional y conceptual con la nación de su procedencia y abordar el posterior regreso para colaborar con las ideas de la revolución.

Por mandato de la diseñadora, el Archivo Clara Porset se encuentra en el Centro de Investigaciones en Diseño Industrial (CIDI), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)<sup>1</sup>. Contiene más de mil planos y cientos de fotografías de su vida y obra. Y si bien hay un inventario de los papeles e imágenes del archivo, no existe aún una catalogación minuciosa de los materiales. Solo algunos planos y fotografías están identificados y pueden atribuirse con certeza a una obra, un cliente o momento específicos. Asimismo, es poca la correspondencia en el acervo que pueda ayudar a establecer las relaciones laborales y personales de Porset.

En el 2005 el Museo Franz Mayer, en la Ciudad de México, en colaboración con el CIDI<sup>2</sup>, planteó por vez primera una exposición sobre la vida y la obra de Clara. A partir de entonces, el trabajo de una de las diseñadoras más distinguidas de México<sup>3</sup> comenzó a diseminarse mediante seminarios, artículos, publicaciones y exposiciones colectivas internacionales en las que se destacaba su aportación al diseño nacional.

Durante más de quince años he investigado el trabajo de Clara Porset y ha sido el cotejo con archivos de escritores, arquitectos, críticos y artistas cercanos a ella, así como el intercambio de información con otros investigadores lo que me ha permitido verificar la información esbozada en su archivo y determinar con mayor certeza eventos y nombres<sup>4</sup>.



**Figura 6.1.**

Retrato de Clara Porset con butaque, ca. 1950

Archivo Clara Porset. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

1 Clara Porset decidió que, a su muerte, ocurrida en 1981, su archivo y biblioteca fueran a dicho centro para la administración y continuación de su legado.

2 La exposición y el libro editado con motivo de esta fueron el primer esfuerzo en ese camino: Óscar Salinas, Ana Elena Mallet y Alejandro Hernández Gálvez, *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset* (Ciudad de México: Turner; UNAM; Museo Franz Mayer, 2006).

3 Porset se naturalizó mexicana.

4 Quiero agradecer en especial a Jorge Vadillo, director del Archivo Clara Porset, su apoyo y acompañamiento a lo largo de más de una década de investigación.

A pesar de que todavía hoy el acceso a archivos históricos en Cuba es una tarea ardua y, debo confesar, pendiente para mí, he logrado reconstruir los distintos momentos de Porset en Cuba gracias a múltiples fuentes. La información vertida en este capítulo corresponde principalmente a materiales del Archivo Clara Porset, pero también a otras fuentes como referencias registradas en la investigación de Óscar Salinas Flores sobre la diseñadora y el cruce de la información de varios archivos, el cual resulta en un primer acercamiento a la relación de Porset con su patria en distintos momentos, y que permite entender su salida de Cuba como un exilio obligado. Este desplazamiento se convirtió en un viaje de oportunidades y dio como resultado la construcción de un proyecto de diseño basado en la herencia patrimonial, la historia y la tradición y el cual, más tarde, ella trasladó a la tierra que la vio nacer.

## Juventud en la isla

Clara Porset nació en el seno de una familia acaudalada. Su madre, Clara del Rosario Dumas y Franco, era originaria de Cienfuegos, provincia de Santa Clara, y su padre, Adolfo Porset, fue gobernador civil de Matanzas durante los últimos años del periodo español.

Gracias a su desahogada posición familiar, Porset estudió en el extranjero. Durante su adolescencia, entre 1911 y 1914, cursó estudios en Nueva York, en la Academia Manhattanville, Colegio del Sagrado Corazón, una escuela liberal para señoritas donde coincidieron notables mujeres de Estados Unidos. Más tarde, hacia 1925, estudió arte, arquitectura y diseño en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia y en la Escuela de Decoración Interior de Nueva York. Entre 1927 y 1929 retomó los estudios de arquitectura y diseño: primero en la Universidad de la Sorbona en París y, después, en el taller del destacado arquitecto Henri Rapin (París 1873-1939)<sup>5</sup>.

Regresó a Cuba en 1929 y se involucró con distintos grupos de artistas e intelectuales opuestos al régimen político del presidente Gerardo Machado (Camajuaní, 1869-Miami Beach, 1939). Mediante Conrado Walter Massaguer (Matanzas, 1889-La Habana, 1965), escritor y fundador de la revista *Social*, en la que Porset colaboró activamente entre 1931 y 1933, la diseñadora se acercó al grupo Minorista, un conglomerado

---

5 Henri Rapin fue un arquitecto, ilustrador y decorador activo durante el renacimiento de las artes decorativas francesas. Fue parte del equipo organizador de la Exposición de Artes Decorativas de 1925.



de artistas e intelectuales que enarbolaba el antiimperialismo y apostaba por las causas sociales y la creación de una cultura nacional.

*Social*, fundada en 1916, además de un instrumento editorial del grupo Minorista, fue un paramento de una generación con ideales democráticos en busca de nuevos caminos políticos y sociales en la isla. En sus inicios, la revista publicaba en esencia artículos sobre las actividades sociales de la élite cubana; pero al poco tiempo la línea editorial se amplió hasta convertirse en un referente cultural que daba voz a un buen número de mujeres que producía poesía, ilustraciones, arte y pensamiento. En 1918, el historiador y escritor Emilio Roig de Leuchsenring se integró a la revista como director literario y atrajo a sus páginas voces como las de Alejo Carpentier, Alfonso Reyes, Horacio Quiroga, Juan Marinello, Manuel Machado y Miguel Ángel Asturias, entre otros.

Tanto Massaguer como Roig fueron miembros originales del grupo Minorista que, con su manifiesto, dado a conocer el 6 de mayo de 1927, pavimentaron el camino a la revolución. Este pequeño grupo, formado por artistas, narradores, músicos y profesionales de las ciencias sociales, se ocupó de impulsar la vanguardia en Cuba mediante la difusión de diversos géneros artísticos y literarios, al tiempo que postulaban, desde el antiimperialismo, la defensa de la cultura nacional, la preocupación por las clases trabajadora y campesina y su oposición a las dictaduras. En junio de 1919, Massaguer dedicó el número de *Social* a las mujeres creadoras, sentando las bases para que la revista se convirtiera en una plataforma para un grupo de intelectuales y artistas cubanas que buscaban marcar la diferencia. Entre las creadoras publicadas estaban la poeta y pedagoga Dulce María Borrero, la poeta Emilia Bernal, la editora Raquel Catalá y la escritora Aurelia Castillo, entre otras. *Social* se convirtió en un medio para visibilizar a las mujeres artistas y también para ser leído por un público femenino que apenas encontraba lugar en una sociedad conservadora.

La revista era una publicación realmente novedosa, con diseño gráfico moderno en el que predominaban la ilustración y la fotografía. El contenido desafiaba al conservadurismo de la sociedad cubana de ese momento y abría las puertas a lo mejor de la poesía, la literatura y el ensayo.

Porset publicó 34 textos en *Social*, su pluma y capacidad de persuasión la convirtieron en árbitro de la teoría y la reflexión sobre el diseño y la arquitectura en Cuba<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Los títulos y las referencias respectivas de los artículos de Clara Porset publicados en *Social* se encuentran en la bibliografía de este texto.

## La construcción de un pensamiento

Durante sus años en Cuba, además de asistir a eventos de la élite, como exposiciones de arte y desfiles de moda, Porset frecuentaba el Lyceum de La Habana, espacio fundamental —y fundacional— para la cultura en la isla.

Establecido en 1928 por Berta Arocena de Martínez Márquez y Renée Méndez Capote, el Lyceum era un centro cultural para mujeres en donde se fomentaba la cultura, el pensamiento y las artes. Según el modelo de un centro homónimo de Madrid, creado en 1926<sup>7</sup>, el Lyceum de La Habana fomentaba el intercambio de ideas y la formación social e intelectual de las cubanas de clase social media y alta mediante cursos, conferencias, conciertos, programas culturales, exposiciones y una amplia biblioteca. Esta institución impulsaba la colectividad, el trabajo colegiado y la división de este y valores como la tolerancia, la moderación y la mesura. Al tiempo, reunía a mujeres para formar pensamiento crítico y apoyar el surgimiento de una nueva sociedad cubana, consciente, culta e informada.

Fue posiblemente en ese centro cultural donde Porset consiguió asociarse con la élite de la cultura cubana y abrir camino a convicciones sociales que la llevarían a abandonar el país; mismas que una vez en México le serían útiles para desarrollar su muy personal proyecto de diseño<sup>8</sup>.

## Lydia Cabrera y los antecedentes del diseño en Cuba

Durante la segunda década del siglo XX surgió en Cuba un interesante fenómeno de revaloración del diseño local, liderado por la artista y escritora Lydia Cabrera (La Habana, 1899-Miami, Florida, 1991) que Porset debió conocer de cerca, y el cual, más adelante —aunado al proyecto posrevolucionario en

---

7 Para más detalles sobre el Lyceum, véase Rosario Rexach, "El Lyceum de La Habana como institución cultural", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II (Berlín: International Association of Hispanists, 1989), 679-690. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct1713>; Whigman Montoya Deler, *El Lyceum y Lawn Tennis Club. Su huella en la cultura cubana* (La Habana: Unos y Otros Ediciones, 2017). <https://cienciasculturales.com/lyceum-lawn-tennis-club-huella-la-cultura-cubana/>

8 Para profundizar en las ideas políticas de Porset, así como en su trayectoria y relaciones personales asociadas con sus creencias políticas véase Randal Sheppard. "Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: *The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity*", *The Americas* 75, n.º 2 (abril 2018): 349-379, <https://doi.org/10.1017/tam.2017.182>. Agradezco a Sheppard el invaluable apoyo brindado a mi investigación sobre Clara Porset.

México—, le serviría como referencia para estructurar su discurso de diseño anclado en lo nacional. Cabrera, en sociedad con la promotora artística Alicia Longoria, comenzó Casa Alyds<sup>9</sup>, una empresa de decoración muy exitosa, dedicada al comercio de antigüedades europeas y a la reproducción de muebles con estilos historicistas, algunos asociados con el pasado colonial de la isla<sup>10</sup>. Longoria y Cabrera crearon también la Sociedad de Arte Retrospectivo que, entre 1922 y 1923, dio a luz una importante exposición en el antiguo Convento de Santa Clara, con el cometido de revalorar la cultura material cubana. Los esfuerzos de Cabrera de significar el pasado cubano, mediante piezas de diseño y propuestas de interiorismo, y su posterior incursión en el rescate de los relatos afrocubanos y la cultura popular de la isla, incorporados a las reflexiones de los minoristas, influenciaron la formación y el pensamiento de Porset. En su libro seminal *Las artes industriales en Cuba*<sup>11</sup> (1943), la académica especializada en cultura material cubana, Anita Arroyo (Italia, 1914- San Juan, Puerto Rico, 1985) sitúa a ambas mujeres —Cabrera y Porset— como ejes originarios del diseño en el archipiélago.

Durante ese periodo, según diversas versiones de su currículo que se encuentran en su archivo, Porset llevó a cabo el amueblamiento de dos casas modelo para fraccionamientos del Banco Mendoza, en La Habana, y se definió como profesional del diseño de interiores y muebles, con proyectos de clubes, hospitales, escuelas y residencias, al tiempo que impartió conferencias sobre la materia. En su libro *Clara Porset. Diseño y cultura*, el historiador Jorge R. Bermúdez, retoma una conferencia de Porset, que data de 1931: “La decoración interior contemporánea: su adaptación al trópico”, dictada en el Auditorium de la Universidad de La Habana el 22 de mayo de 1931<sup>12</sup>. En dicho texto, Porset declara su hostilidad hacia el

9 No es claro cuándo se fundó, sin embargo, de acuerdo con algunos documentos se sabe que para 1924 aún existía. Puede consultarse <https://rialta.org/lydia-cabrera-empresaria-y-publicista/>

10 Cabrera se fue a París en 1923, donde redescubrió la cultura cubana y su pasado popular. Abandonó la pintura, quemó sus cuadros y dedicó los siguientes años a un rescate etnoantropológico de la cultura afrocubana. En 1940 publicó el libro *Cuentos negros de Cuba*, la primera piedra del profuso trabajo que Cabrera realizaría para fomentar rescates y relecturas de la cultura popular cubana y sus raíces afrocubanas. Agradezco a Gabriela Rangel haberme conducido en esa dirección. Sin duda, hace falta una revisión más profunda sobre el trabajo de Lydia Cabrera como referente fundacional del diseño en Cuba. Para ampliar los conocimientos sobre su vida y obra, véase Gabriela Rangel y Karen Marta, ed., Lydia Cabrera. *Between the Sum and the Parts* (Nueva York: Americas Society; Londres: Koenig Books, 2019); Rosario Hiriart, *Lydia Cabrera: vida hecha arte* (Madrid: Torres Library of Literary Studies, 1978).

11 Anita Arroyo, *Las artes industriales en Cuba. Su historia y evolución desde las culturas precolombinas hasta nuestros días* (La Habana: Cultura, 1943).

12 Jorge R. Bermúdez, *Clara Porset. Diseño y cultura* (La Habana: Letras Cubanas, 2005), 12.

concepto *decoración interior*, con el argumento de que lo ornamental es exterior, mientras que la verdadera esencia de la disciplina es la transformación de la forma de vida, por lo que debiera llamarse *diseño interior* o, de manera más adecuada, *arquitectura interior*. En el texto, luego de un despliegue de conocimiento sobre las teorías y los nombres que entonces regían el diseño europeo, Porset analiza la arquitectura moderna y sus posibles adaptaciones a la isla. Comienza por nombrar y examinar las “4 P” de la arquitectura moderna cubana: puntal, persiana, patio y pórtico, con el objetivo de explicar lo que se debe evitar y destacar, en cuanto a usos y materiales para un diseño moderno, acorde con las condiciones climatológicas del territorio. Desde muy temprano en su carrera, la diseñadora se interesó en plantear una modernidad diferente, asociada con las condiciones y necesidades locales, así como con las constantes culturales.

De acuerdo con registros de la revista *Social* de mayo de 1931, Porset, en colaboración con el arquitecto Eugenio Batista (La Habana, Cuba 1900-Miami, Florida, 1992), diseñó los interiores de la Casa de los Señores Álvarez-Sánchez en la zona El Vedado. Batista, como un referente de la arquitectura habanera, buscaba vincularse con las tradiciones locales a partir de una nueva modernidad alejada del movimiento internacional gestado en Estados Unidos y otros países de América Latina. Fue un notable crítico de arquitectura y uno de los primeros arquitectos latinoamericanos en ser parte de la corriente del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), desde la cual se planteó una nueva arquitectura mundial. Su generación buscaba encontrar un lenguaje nacional, con una vuelta a la arquitectura colonial en que sobresalían las “4 P” que Porset mencionaba en su conferencia.

Con Batista, Porset tuvo una relación amistosa y profesional a lo largo de su vida e intercambió cartas y fotografías, algunas de las cuales están en su Archivo.

## El exilio

En 1932, en completa oposición al régimen cubano presidido por Gerardo Machado (Camajuaní, 1869-Miami Beach, 1939), que buscó cambiar la constitución para reelegirse y organizó un régimen de terror y censura, Porset se exilió en Nueva York donde, de manera informal, se involucró con la Junta Revolucionaria Cubana con sede en la Gran Manzana<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Marguerite Young, “Exiled in New York”, *The Pittsburgh Press*, 7 de mayo de 1933, 8, Sociedad.

Desde ahí, la diseñadora se hizo visible y denunció en diversos diarios estadounidenses la censura y el acoso del régimen cubano hacia activistas mujeres como ella<sup>14</sup>. En 1933 regresó a Cuba tras el fin del gobierno de Machado. Entonces participó en la fundación del Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba. Ese mismo año fue nombrada conferencista y directora del Programa de Artes Industriales de la Escuela Técnica para Mujeres Fundación Rosalinda Abreu. Mientras conformaba su plan de trabajo y como parte de las investigaciones para el currículo del instituto, la diseñadora viajó, en el verano de 1934, a Carolina del Norte para pasar algunas semanas en el Black Mountain College, con el fin de entender el novedoso modelo educativo que había implementado el artista alemán Josef Albers (Bottrop, 1888-New Haven, 1976), luego de su experiencia en Bauhaus. Ese fue el primer contacto de Porset con Josef y Anni Albers (Berlín, 1899-Orange, Connecticut, 1994), diseñadora y esposa del primero. Ambos se convirtieron en cómplices y amigos suyos. Porset fue la artífice de la relación de los Albers con Latinoamérica, al invitar a Josef a dar unas conferencias al Lyceum de La Habana, en 1934 y luego en 1935. Después los recibió en México, en uno de los múltiples viajes que la pareja hizo al país y al continente americano.

En 1935, tras participar en la huelga general de Cuba, fue cesada de su puesto en la escuela y forzada a un nuevo exilio que apuntaba hacia México.

Porset llegó en el momento justo en que el Estado mexicano, luego de la revolución, configuraba la reconstrucción del país con un proyecto de unidad basado en la identidad nacional. La vuelta a lo vernáculo y al indigenismo fueron solo algunos de los elementos de ese nuevo proyecto nacional, en el que arte, diseño y arquitectura eran fundamentales<sup>15</sup>. En cuanto llegó, la diseñadora se involucró en la Liga de Escritores Artistas Revolucionarios (LEAR), un organismo autónomo, gestionado por artistas, escritores y arquitectos que se entregaron a una labor política y de denuncia ante las corrientes imperialistas y fascistas que amenazaban al mundo de entonces. En ese ambiente, Porset construyó un círculo de amistades y conexiones profesionales que daría frutos más adelante. Primero, al fungir como sustituta del poeta Carlos Pellicer (Villahermosa, Tabasco, 1897-Ciudad de México, 1977) en un curso de la Escuela de

14 Central Press, "Young woman revolutions sees Cubans achieving aims Now; Aristocrat who had to flee for life, pleads for tolerant view", *Stevens Point Daily Journal*, 25 de septiembre de 1933, 2; Leslie Eiche, "The World at a Glance", *The Brownsville Herald*, 16 de septiembre de 1933, 4.

15 Para saber más sobre el proyecto nacional posrevolucionario asociado con la cultura, el diseño y la artesanía sugiero: Rick A. López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).



Verano de la UNAM<sup>16</sup> y, más adelante, al conocer al pintor Xavier Guerrero (San Pedro de las Colonias, Coahuila, 1896-Ciudad de México, 1974), con quien se casó en 1938<sup>17</sup>.

Como mencioné, es casi seguro que Porset estaba al tanto de las tendencias asociadas con la búsqueda de lo originario y lo vernáculo (y al pasado afrocubano, en el caso de la isla), con miras al desarrollo de una identidad local y a la vez nacional a la que el grupo Minorista en Cuba, y sobre todo personajes como Lydia Cabrera y Eugenio Batista, apelaban con su rescate de la tradición, la herencia colonial, lo vernáculo, la narrativa oral, así como las leyendas y los relatos afrocubanos. Sin embargo, pareciera que mediante Xavier Guerrero<sup>18</sup> la diseñadora entró en contacto con la cultura originaria mexicana, el proyecto posrevolucionario de nación, la importancia del arte popular, la artesanía y los pueblos rurales que la producían. En ellos Porset encontró su fuente de inspiración y estudio.

Los años mexicanos fueron para Porset productivos y alentadores. Si bien hubo momentos de invisibilidad, con el tiempo logró hacerse un nombre y colaborar con los arquitectos más destacados de la modernidad mexicana: Luis Barragán, Juan Sordo Madaleno, Max Cetto, Mario Pani, Enrique Yáñez y Alberto T. Arai, entre otros.

---

16 La escuela de verano se incluyó en el organigrama de la UNAM desde 1921 con una estructura propia. Porset sustituyó a Carlos Pellicer entre 1936 y 1937 y él retomó su puesto más adelante. Agradezco a la Dra. Claudia Garay, quien ha trabajado profusamente el tema, la confirmación de esta información.

17 De acuerdo con el acta de matrimonio, Porset y Guerrero se casaron el 4 de septiembre de 1938 en la Ciudad de México, bajo el régimen de sociedad conyugal. Acta 104, libro 4, juzgado 1, delegación 6; entidad 9. Fecha: 4 de septiembre de 1938.

18 Xavier Guerrero era un artista culto y preparado, parte del grupo de artistas que organizó la "Exposición de Artes Populares" de 1921, un hecho fundacional en la historia del diseño y del arte popular en México. Para conocer más sobre esta exhibición véanse Karen Cordero Reiman, "Fuentes para una historia social del 'arte popular' mexicano: 1920-1950", *Memoria del Museo Nacional de Arte 2* (primavera-verano, 1990): 31-55; Alicia Azuela de la Cueva, "Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la Independencia, 1910, 1921", en *Asedios a los centenarios* (1910 y 1921), ed. Virginia Guedea (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica; UNAM, 2009), 108-165; Mireida Velázquez, "The Profound and Touching Expression of a Very Old Race: Katherine Anne Porter y la Exposición de Arte Popular Mexicano de 1922" (ponencia, Third International Forum for Emerging Scholars, Synchronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art (19<sup>th</sup> Century to the Present), University of Texas at Austin, octubre, 2012).



**Figura 6.2.**

Clara Porset llegando a La Habana, ca. 1948

Archivo Clara Porset. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

## Regreso triunfal, intercambio intelectual

En enero de 1948, por invitación de Luis de Soto y Sagarra (Ponce, 1893-La Habana, 1955), académico de la Universidad de La Habana y promotor influyente de las artes populares en Cuba, Clara Porset viajó a La Habana para impartir el curso *Espacio Interior para Vivir en Cuba*, que comprendía diez ponencias sobre temas de arquitectura y diseño y sus implicaciones en Cuba. Además de las diez cátedras para el Departamento de Historia del Arte que dirigía De Soto, la diseñadora dio dos charlas para la Escuela de Arquitectura y una más en el Lyceum<sup>19</sup> (figura 6.2).

<sup>19</sup> Carta de Clara Porset a la familia de José Antonio Portuondo (Santiago de Cuba, 1911-La Habana, 1996). Datada en la Ciudad de México, el 2 de mayo de 1948. Agradezco a Randal Sheppard facilitar la carta para mis investigaciones.

Los textos pensados para ser presentados como conferencias, no publicados, se conservan en el Archivo Clara Porset con tachaduras, notas y correcciones de la diseñadora y su análisis me parece fundamental para profundizar en su pensamiento. Si bien son escritos que no muestran un lenguaje pulido, cuidadosamente pensado y trabajado como el que se aprecia en los textos publicados durante la vida productiva de la autora, reúnen sus doctrinas más profundas y recurrentes, así como recuerdos y vivencias personales. Estos textos, además, revelan los procesos mentales de Porset, quien escribía a golpe de máquina y luego corregía, releía, repensaba, hacía anotaciones sobre la imagen que debía acompañar alguna frase, para luego volver a la reflexión. Su agilidad mental, emoción al transmitir el conocimiento y comprometido espíritu docente están presentes en esas conferencias y en su traslúcido anhelo de volver a Cuba.

En cada ponencia, Porset presenta un concepto que luego desmenuzaba con los estudiantes para transmitirles la importancia de una arquitectura integral compenetrada con su entorno. Al principio, la diseñadora alude al medio y al contexto con el fin de explicar la necesidad de gestar manifestaciones nacionales y regionales. Continúa con la idea de ligar conceptos e ideas del pasado con la arquitectura del presente. Propone la síntesis para generar una nueva estética que remita a la tradición, pero con un espíritu moderno. Así, Porset apuesta por crear, no imitar. Y les propone a los alumnos tomar como ejemplos a los taínos y su forma de vida; construcciones, asientos y objetos, para, a partir de ellos, crear algo nuevo, con identidad y carácter<sup>20</sup>. Este fue el mismo proceso que siguió en México, al mirar la tradición y reinterpretar el butaque, un asiento popular que la diseñadora releyó e interpretó desde su horizonte y que se convirtió en su pieza insignia.

En esta serie de ponencias Porset revisó con atención los materiales locales, la integración del espacio y la forma, así como la relación del espacio y la luz. También retomó la idea del *diseño viviente*, explorada en varios de sus artículos publicados antes en México, para hacer una extrapolación a la arquitectura viviente, que es aquella que trata de expresar la vida real que la circunda<sup>21</sup>.

---

20 Daniel Torres Etayo, "En busca del taíno, historia de una pelea cubana contra el normativismo", *Cuba Arqueológica* 1 (noviembre, 2008): 6-17, <http://arqueologiacubana.online/document/revain1.pdf>; y, del mismo autor, *Taínos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro* (Ciudad de México: Asesor Pedagógico; Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, 2006), [http://arqueologiacubana.online/document/torres\\_etayo.pdf](http://arqueologiacubana.online/document/torres_etayo.pdf). Sobre los taínos y su cultura material sugiero: Arroyo, *Las artes industriales en Cuba*, 1943.

21 Una selección mía de textos íntegros publicados por Porset en Cuba, México y Estados Unidos en los que se incluyen estas conferencias fue publicado por editorial Alias en el 2020.

Esas conferencias demuestran que Porset no estaba lejos de su Cuba natal. Conocía a la perfección la problemática local y tenía una propuesta definida del camino a seguir para el diseño y la arquitectura con miras a la modernidad.

En la conferencia “Espacio interior para vivir en Cuba (gestación de síntesis cubana)”, Porset se refiere al trabajo de diseño y arquitectura que en aquellos años desarrollaba la Agrupación Técnica de Estudios Contemporáneos (ATEC), constituida por un grupo de profesionales interesado en la planeación de las ciudades y en las consideraciones del movimiento moderno. Eugenio Batista fue parte del colectivo que, además, estableció una relación interesante con el CIAM para exponer y discutir en el ámbito internacional las condiciones de la arquitectura cubana<sup>22</sup>.

Las conferencias con alusiones variadas a proyectos internacionales revelan a una Porset culta, informada y actualizada en cuanto al acontecer de la disciplina en el nivel internacional y dan cuenta de la gran dedicación puesta en la tarea, la cual permite intuir la emoción y el deseo que sentía por volver a Cuba con una voz plena y autorizada.

## La Revolución cubana

Tanto en el libro de Jorge R. Bermúdez como en algunas fotografías del Archivo Clara Porset constan referencias a butaques y diseños de asientos asociados con el pasado colonial cubano diseñados por Porset para la casa de Orlando Álvarez en El Vedado en Cuba en 1958 y 1959; sin embargo, no podemos confirmar la estancia de Porset en Cuba en esos años, ni cómo se trabajó ese proyecto (figura 6.3). Lo que sí es posible es confirmar que luego del triunfo de la Revolución cubana, en 1959, Porset fue invitada a su país natal para colaborar en el proyecto nacional. Fidel Castro, consciente de que debía mejorar las condiciones de vida de los habitantes de la isla, comisionó a la diseñadora diversos proyectos: el diseño y la construcción del mobiliario para la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, para 5000 alumnos (1960); el diseño del mobiliario para la Escuela Nacional de Arte, la Escuela de Danza Moderna y la Escuela de Artes Plásticas de La Habana, construidas por el arquitecto Ricardo Porro (1961); y los muebles para la rectoría de la Universidad de La Habana (1962). También se le solicitó la creación

**Figura 6.3.**

Butaques diseño de Clara Porset en Casa de Orlando Álvarez en El Vedado ca. 1958-1959

Archivo Clara Porset. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.



22 Para conocer más detalles sobre la ATEC véase Roberto Segre, *Arquitectura antillana del siglo xx* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2003).





**Figura 6.4.**

Clara Porset con mujer no identificada y oficial cubano, ca. 1960

Archivo Clara Porset. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

de la primera escuela de diseño en Cuba, impulsada directamente por Ernesto “Che” Guevara (1962) (figura 6.4).

Así fue que Clara Porset cerró su estudio de la Ciudad de México, quemó las naves y volvió a su patria con grandes esperanzas. Su esposo, Xavier Guerrero, vivió cuatro años a caballo entre México y Cuba, convencido de que la causa revolucionaria ameritaba el cambio de vida.

La Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos fue un reto y un placer para Porset, al significar una utopía finalmente realizada; en México, Clara había hecho varios ejercicios de mobiliario para trabajadores que no resultaron como esperaba<sup>23</sup>. Para este proyecto, la diseñadora retomó y adaptó a las condiciones de la isla el mobiliario rural de su autoría y de Xavier Guerrero, que ganó

23 En México, Porset realizó diversos proyectos de mobiliario de bajo costo para trabajadores del Estado. Sin embargo, el proyecto del Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), en la Ciudad de México, entre 1947 y 1949, del arquitecto Mario Pani, fue el que más sinsabores le causó. En un texto de su autoría publicado en el número 16 de la revista *Espacios* en 1953, la diseñadora confiesa su desencanto ante la pobre cultura de diseño de los mexicanos y el fracaso del proyecto de mobiliario e interior.





uno de los tres primeros lugares en la categoría latinoamericana del certamen Organic Design in Home Furnishings de 1941, organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Así, Porset revisitó también diseños en los que ya había trabajado en el proyecto de la Casa Campesina, asentada en la zona del Papaloapan, Veracruz, con el arquitecto Alberto T. Arai, en 1950, y los adecuó para crear una serie de muebles más acorde a las maderas de la isla y las técnicas que trabajaban los artesanos de la región (figuras 6.5 y 6.6).

Desde principios de los años cincuenta, cuando la diseñadora planeaba “El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México”, le había propuesto a Fernando Gamboa, director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, crear una escuela de diseño que fomentara el diálogo entre artesanía e industria, arte popular y diseño<sup>24</sup>. En 1960, en Cuba, Porset concibió un Departamento de Diseño en el Ministerio de Industrias, que sirviera para investigar la cultura popular cubana, revalorizar la artesanía y estimular el diseño industrial. Porset retomó las ideas plasmadas en México para generar una cultura de diseño en la nueva y naciente Cuba de la revolución. De acuerdo con el libro de Óscar Salinas, para generar el programa de estudios, visitó diversas instituciones de diseño en Estocolmo, Moscú, Varsovia, Praga, La Haya y Berlín<sup>25</sup>.

**Figuras 6.5, 6.6 y 6.7.**

Taller de carpintería en la Sierra Maestra y mobiliario diseñado de Porset para la Ciudad Camilo Cienfuegos, Cuba, ca. 1960

Archivo Clara Porset. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

<sup>24</sup> Carta a Fernando Gamboa, sin fecha, en la que propone la exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, además de un programa integral que implicaba tener una sala de “arte en la vida diaria” en el Museo de Arte Moderno, que estaba en planeación, y una escuela de diseño. Archivo Clara Porset. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM.

<sup>25</sup> Óscar Salinas, *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual* (Ciudad de México: UNAM-Facultad de Arquitectura, 2001).

En 1963, con gran entrega, Porset fundó y dirigió la Escuela Superior de Diseño Industrial (nivel medio) de La Habana en el Viceministerio de Industria Ligera del Ministerio de Industrias, con la dirección de Ernesto “Che” Guevara. Sin embargo, rencillas políticas la llevaron a abandonar la isla ese mismo año y regresar a México. Salinas cita una carta de Porset de 1977, dirigida a amigas identificadas como Ada y Beba, en la que se revela su gran desilusión:

Ahora me siento más sola que nunca. ¿Cómo puede ser que Clarita Porset se muera fuera de su país? Soy capaz de escribirle a Fidel recordándole que fui yo la que hizo el primer mueble cubano de la Sierra Maestra, no creo que se olvidara de mí ni de que le entregué en propia mano los muebles para aquella extraordinaria escuela. No creo que olvidara tampoco los muebles de Cubanaca, ni el intento con el Che de la creación de una Escuela de Diseño Industrial [...] <sup>26</sup>.

Ya en México, la diseñadora optó por alternar el diseño y la docencia. Se integró al plantel de maestros de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se convirtió en fundadora del curso de posgrado en Diseño Industrial, al lado de otro destacado personaje del diseño en el país: Horacio Durán (Ciudad de México 1923-2004). Tras la muerte de Xavier Guerrero, en 1964, Porset dejó de lado el diseño para dedicarse de lleno a la enseñanza hasta su muerte en 1981.

Clara Porset es uno de los referentes fundacionales del diseño en México y, sin duda, una de las mentes más lúcidas de Latinoamérica que buscó generar desde el diseño una modernidad diferente.



---

<sup>26</sup> *Ibid.*, 40.

## REFERENCIAS

- Arroyo, Anita. *Las artes industriales en Cuba. Su historia y evolución desde las culturas precolombinas hasta nuestros días*. La Habana: Cultura, 1943.
- Azuela de la Cueva, Alicia. "Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la Independencia, 1910, 1921". En *Asedios a los centenarios (1910 Y 1921)*, editado por Virginia Guedea, 108-165. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica; UNAM, 2009.
- Bermúdez, Jorge R. *Clara Porset. Diseño y cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Central Press. "Young woman revolutions sees Cubans achieving aims Now; Aristocrat who had to flee for life, pleads for tolerant view". *Stevens Point Daily Journal*, 25 de septiembre de 1933, 2.
- Cordero Reiman, Karen. "Fuentes para una historia social del 'arte popular' mexicano: 1920-1950". *Memoria del Museo Nacional de Arte* 2 (primavera-verano, 1990): 31-55.
- Eiche, Leslie. "The World at a Glance". *The Brownsville Herald*, 16 de septiembre de 1933, 4.
- Hiriart, Rosario. *Lydia Cabrera: vida hecha arte*. Madrid: Torres Library of Literary Studies, 1978.
- López, Rick A. *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Mallet, Ana Elena. *La vida en el arte. Escritos de Clara Porset*. Ciudad de México: Alias, 2020.
- Montoya Deler, Whigman. *El Lyceum y Lawn Tennis Club. Su huella en la cultura cubana*. La Habana: Unos y Otros Ediciones, 2017. <https://cienciasculturales.com/lyceum-lawn-tennis-club-huella-la-cultura-cubana/>
- Porset, Clara. "Mallet-Stevens: artista de hoy y mañana". *Social* 15, n.º 1 (enero, 1930): 76-77.
- . "El Palacio Davanzati, en Florencia". *Social* 15, n.º 2 (febrero, 1930): 49.
- . "Un forjador del ahora: Edgar Brandt". *Social* 15, n.º 3 (marzo, 1930): 24-25.
- . "Art Nouveau y arte moderno". *Social* 15, n.º 4 (abril, 1930): 51, 100.
- . "Los acuarios y su valor decorativo". *Social* 15, n.º 5 (mayo, 1930): 76-77.
- . "La iluminación de dos teatros modernos". *Social* 15, n.º 6 (junio, 1930): 76-77.
- . "El doble interés de una 'nursery' modelo". *Social* 15, n.º 7 (julio, 1930): 84-85, 106.
- . "Muebles antiguos en cuadros modernos". *Social* 15, n.º 8 (agosto, 1930): 80-81.
- . "Muebles de metal". *Social* 15, n.º 9 (septiembre, 1930): 68-69.
- . "Un nuevo tipo de tiendas". *Social* 15, n.º 10, (octubre, 1930): 48-49.
- . "Carteles de propaganda franceses". *Social* 15, n.º 11 (noviembre, 1930): 63-64.
- . "Las alfombras de Da Silva Bruhns". *Social* 15, n.º 12 (diciembre, 1930): 62-63.
- . "Un arte muy antiguo revivido por un artista moderno: Jean Dunand". *Social* 16, n.º 1 (enero 1931): 60-61, 90.
- . "Resumen de las exposiciones de arte decorativo moderno en 1930". *Social* 16, n.º 2 (febrero 1931): 80-81.
- . "Una casa según la fórmula nueva". *Social* 16, n.º 3 (marzo, 1931): 36, 72.
- . "Oficinas comerciales artísticas". *Social* 16, n.º 4 (abril, 1931): 37, 92.
- . "Interiores modernos de la casa de los Sres. Álvarez-Sánchez en El Vedado". *Social* 16, n.º 5 (mayo 1931): 44-45.
- . "El concepto actual de la decoración moderna". *Social* 16, n.º 6 (junio, 1931): 38-39, 81.
- . "Interiores norteamericanos. Las reproducciones de estilos antiguos". *Social* 16, n.º 9 (septiembre 1931): 58-59, 95.

- . “John Vassos: interiores norteamericanos”. *Social* 16, n.º 10 (octubre, 1931): 66-67.
- . “La escuela nueva de investigaciones sociales de New York”. *Social* 16, n.º 11 (noviembre 1931): 66-67.
- . “Interiores norteamericanos: una restauración de Robert E. Locher”. *Social* 16, n.º 12 (diciembre 1931): 66-68.
- . “El mueble de ahora”. *Social* 17 (enero 1932): 68-69, 79.
- . “Baños”. *Social* 17 (febrero 1932): 65-66.
- . “Walter Gropius. *Pioneer* de las nuevas tendencias”. *Social* 17 (marzo 1932): 66, 72-73.
- . “Decorado interior: colocación de muebles”. *Social* 17 (abril 1932): 61, 72.
- . “Colocación de muebles: comedor y dormitorio”. *Social* 17 (mayo 1932): 62, 74.
- . “Tejidos modernos”. *Social* 17 (junio 1932): 59, 80.
- . “Cerámica”. *Social* 17 (julio 1932): 56-57, 74, 78.
- . “Tres firmas de cristalería moderna: Orrefors, Zwiesel y Hunebelle”. *Social* 17 (agosto 1932): 58-59.
- . “Papeles decorativos”. *Social* 17 (septiembre 1932): 69, 72.
- . “Alfombras de hoy”. *Social* 17 (octubre 1932): 21, 69.
- . “La habitación de una muchacha de hoy”. *Social* 18 (febrero 1933): 14, 59.
- . “Obras de ahora”. *Social* 18 (marzo 1933): 10-11, 61.
- . “Diseño viviente. Hacia una expresión propia en el mueble”. *Espacios* 16 (1953): 33-38.

Rangel, Gabriela y Karen Marta, ed. *Lydia Cabrera. Between the Sum and the Parts*. Nueva York: Americas Society; Londres: Koenig Books, 2019.

Rexach, Rosario. “El Lyceum de La Habana como institución cultural”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2: 679-690. Berlín:

International Association of Hispanists, 1989. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct1713>

Salinas, Óscar. *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*. Ciudad de México: UNAM-Facultad de Arquitectura, 2001.

Salinas, Óscar, Ana Elena Mallet y Alejandro Hernández Gálvez. *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*. Ciudad de México: Turner; UNAM; Museo Franz Mayer, 2006.

Segre, Roberto. *Arquitectura antillana del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2003.

Sheppard, Randal. “Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: *The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity*”. *The Americas* 75, n.º 2 (abril, 2018): 349-379. <https://doi.org/10.1017/tam.2017.182>

Torres Etayo, Daniel. “En busca del taíno, historia de una pelea cubana contra el normativismo”. *Cuba Arqueológica* 1 (noviembre, 2008): 6-17. <http://arqueologiacubana.online/document/revain1.pdf>

—. *Taínos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. Ciudad de México: Asesor Pedagógico / Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, 2006. [http://arqueologiacubana.online/document/torres\\_etayo.pdf](http://arqueologiacubana.online/document/torres_etayo.pdf)

Velázquez, Mireida. “The Profound and Touching Expression of a Very Old Race: Katherine Anne Porter y la Exposición de Arte Popular Mexicano de 1922”, ponencia, Third International Forum for Emerging Scholars, Synchronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art (19<sup>th</sup> Century to the Present), University of Texas at Austin, octubre, 2012.

Young, Marguerite. “Exiled in New York”. *The Pittsburgh Press*, 7 de mayo de 1933, 8, Sociedad.







# Artistas migrantes alemanes y austriacos en Colombia: rutas, redes y recuerdos

Claudia Cendales Paredes

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.8>

## CAPÍTULO 7



Estudió Historia del Arte en la Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) en Múnich. Entre el 2003 y el 2005 absolvió un Master of Science en Heritage Conservation en la Technische Universität Berlín y en el 2010 recibió su Ph. D. en Historia del Arte en la misma universidad (con la tesis *Die Park-und Grünanlagen in Bogotá: Entstehung, Bedeutung und Entwicklung 1886-1938*, Imhof, 2013). Desde el 2012 ha trabajado como docente de historia del arte en varias universidades, así como investigadora y curadora independiente, en Bogotá. En el 2016 recibió el Herrenhausen-Research-Fellowship de la Leibniz Universität Hannover para una estancia posdoctoral relacionada con la investigación de los circuitos internacionales de comercio de plantas ornamentales para parques y jardines. Sus investigaciones y publicaciones se enfocan en la historia de los parques y jardines, patrimonio y la intersección entre migración, exilio y arte de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX. Sus publicaciones incluyen *La vida privada de los parques y jardines públicos-Bogotá 1886-1938* (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural [IDPC] Bogotá, 2020); “Urban Exile: Bogotá in the First Half of the 20th Century”. *Urban exile: Theories, Methods, Research Practices* (en curso), y desde el 2014 más de cien artículos sobre artistas latinoamericanos para el Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), editado por Bénédicte Savoy, Andreas Beyer y Wolf Tegethoff, De Gruyter.

Als ich aus Deutschland floh – o schweres Fliehen! –  
 Flog wie verfolgt das Land am Zug vorbei  
 Ein schmales Büchlein lag auf meinen Knieen,  
 und meine Lippen formten nur mit Mühen,  
 was sie sonst froh gestimmt: Dein Lied Tandaradei!

Cuando huía de Alemania ¡Qué huida tan difícil!  
 ante el tren pasaba el país, como si lo estuvieran persiguiendo  
 Un delgado librito sobre mis rodillas yacía,  
 Y mis labios tarareaban solo con esfuerzo,  
 lo que normalmente afinaban con alegría: ¡Tu canción Tandaradei!<sup>1</sup>.

Erich Arendt desde su exilio en Colombia

**L**a migración es hoy más que nunca tema de prácticas artísticas y sobre la base de enfoques recientes, los estudios de arte la ven no solo como una transgresión de fronteras territoriales, sino que reconocen el potencial de los migrantes como agentes de cambio y transformación. En el siglo XX los movimientos migratorios se encuentran dentro de los principales motores de la historia del arte. Fenómenos como la movilidad, emigración e inmigración influyen de igual manera tanto en el país que se abandona, como al que se llega<sup>2</sup>.

Colombia, a diferencia de otros países suramericanos y como se ha resaltado en varias investigaciones, ha sido un país abierto a lo extranjero, pero no abierto a una inmigración masiva<sup>3</sup>. Después de 1930 la inmigración de europeos no se da en Colombia con la misma intensidad que en otros

---

1 Poema de Erich Arendt, *Walter von der Vogelweide*, marzo de 1933, citado en: "Erich Arendt", <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/arendt-erich.html>. La palabra *Tandaradei* hace alusión al poema medieval *Unter den Linden* de Walther von der Vogelweide y se refiere a la imitación onomatopéyica del canto del ruiseñor. Todas las traducciones son de la autora.

2 Burcu Dogramaci, "Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte," en *Migration und künstlerische Produktion - aktuelle Perspektiven*, ed. Burcu Dogramaci (Bielefeld: transcript Verlag, 2013), 230-231.

3 Hermes Tovar Pinzón, "Emigración y éxodo en la historia de Colombia", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3, (2001). <http://journals.openedition.org/alhim/522>. En este contexto no se indagará por las razones de la migración, ni sus cifras. Existen diversas investigaciones desde diferentes disciplinas que tratan sobre la emigración de grupos de extranjeros desde su lugar de procedencia, desde su lugar de llegada y desde su profesión, que también proporcionan cifras sobre el número de inmigrantes llegados a Colombia en diferentes momentos. Para el caso de los alemanes véase, entre otros, Enrique Biermann Stolle, *Distantes y distintos. Los emigrantes alemanes en Colombia 1939-1945* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-División de Investigación Bogotá [DIB], 2001), 183.

países suramericanos a causa de las constantes guerras civiles, las dificultades económicas, la deficiencia en las comunicaciones y las condiciones climáticas, además por políticas restrictivas en cuanto a la inmigración<sup>4</sup>. Pero la migración no es solo un factor que puede dar forma a las ciudades y sociedades, sino que puede conducir a la aparición de temas artísticos y reflexiones, que no se limitan al fenómeno de la migración o a los migrantes<sup>5</sup>, sino que también se interesan por procedimientos artísticos, por prácticas que pueden sobrepasar los límites de los géneros, por enfoques artísticos políticos o por un especial interés en fenómenos como el lenguaje<sup>6</sup>.

Según Burcu Dogramaci, las características variables de la migración, como la falta de límites o fronteras, la circulación, la interrupción, los nuevos comienzos, así como la reinterpretación, la reescritura y la reconstrucción de los recuerdos pueden ser entendidas como modelos historiográficos alternativos para investigar lo migratorio en la historia del arte<sup>7</sup>. Además, no solo algunas categorías como la movilidad, la circulación, las rutas, los lugares y los recuerdos podrían ser centrales para la investigación sobre la migración; sino también podría ser productivo reflexionar sobre métodos artísticos como la remezcla, la des- y recontextualización y, el cruce entre géneros artísticos como “técnicas migratorias” de creación artística<sup>8</sup>.

---

4 Luz Mary Giraldo, “Inmigrantes, desplazados y exiliados en la literatura colombiana”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3, (2001), <http://journals.openedition.org/alhim/540>

5 En los estudios de migración no se diferencia entre los términos *emigración* y *exilio* de manera totalmente precisa. Este texto utiliza los términos como sinónimos y se basa en Dogramaci, quien los define como: “La emigración forzada, que es temporal y está determinada por el deseo de regresar, o que también puede conducir a la naturalización del emigrante que ya no tiene aspiraciones de regresar a su país de origen para siempre. A menudo, estas condiciones se han fusionado entre sí, de modo que es difícil distinguir entre los exiliados que están dispuestos a regresar y los que han emigrado permanentemente”. Burcu Dogramaci, “Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand - zur Einführung”, en *Netzwerke des Exils Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, editado por Burcu Dogramaci, Karin Wimmer (Berlín: Gebr. Mann Verlag, 2011), 14.

6 Burcu Dogramaci, “Fremde überall - Migration und Künstlerische Produktion. Zur Einleitung”, en *Migration und Künstlerische Produktion - aktuelle Perspektiven*, ed. Burcu Dogramaci (Bielefeld: transcript Verlag, 2013), 16.

7 Burcu Dogramaci, “Toward a Migratory Turn - Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile,” en *Handbook of Art and Global Migration - Theories, Practices, and Challenges*, editado por Burcu Dogramaci, Birgit Mersmann (Berlín/Múnich/Boston: De Gruyter, 2019), 23.

8 Burcu Dogramaci, “Migrant, Nomad, Traveler - Towards a Transnational Art History,” en *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, editado por Birgit Mersmann, Hans G. Kippenberg (Berlín: De Gruyter, 2016), 67.

Basándose en eso, este texto indaga sobre, la movilidad, la circulación, las rutas, los lugares y los recuerdos mediante modelos y categorías como las redes; así como de métodos de creación y transferencia artística, por casos específicos de producción artística en el contexto de la migración en Colombia en la primera mitad del siglo xx.

## Rutas - mapas - viajes

El escritor y traductor alemán Erich Arendt (1903-1984) y su esposa, la filóloga y traductora Katja Hayek-Arendt (1900-1979) invitaron a unos amigos a cenar el 18 de febrero de 1943 en Bogotá. En un menú dibujado por ellos registraron la trayectoria de su huida de Alemania<sup>9</sup> (figura 7.1). En Bogotá ellos establecieron contacto con una red de artistas exiliados y migrantes que se puede recrear a partir de diferentes fuentes como cartas y fotografías. Entre sus contactos se encontraban el pintor y fotógrafo alemán Wilhelm [Guillermo] Wiedemann (1905-1969), el fotógrafo Otto Moll González (1904-1988) y su esposa Luisa Schwarz<sup>10</sup>, y la corresponsal polaca de la Agencia Francesa de Noticias (AFP) Anna Kipper (1908-1989), quien también conocía a los Wiedemann<sup>11</sup>. Los Arendt vivieron en Bogotá hasta su regreso definitivo a la República Democrática Alemana en 1950 y para sostenerse económicamente, además de escribir y traducir, inauguraron en su apartamento una pequeña fábrica de bombones de chocolates, denominada *Catherine*,

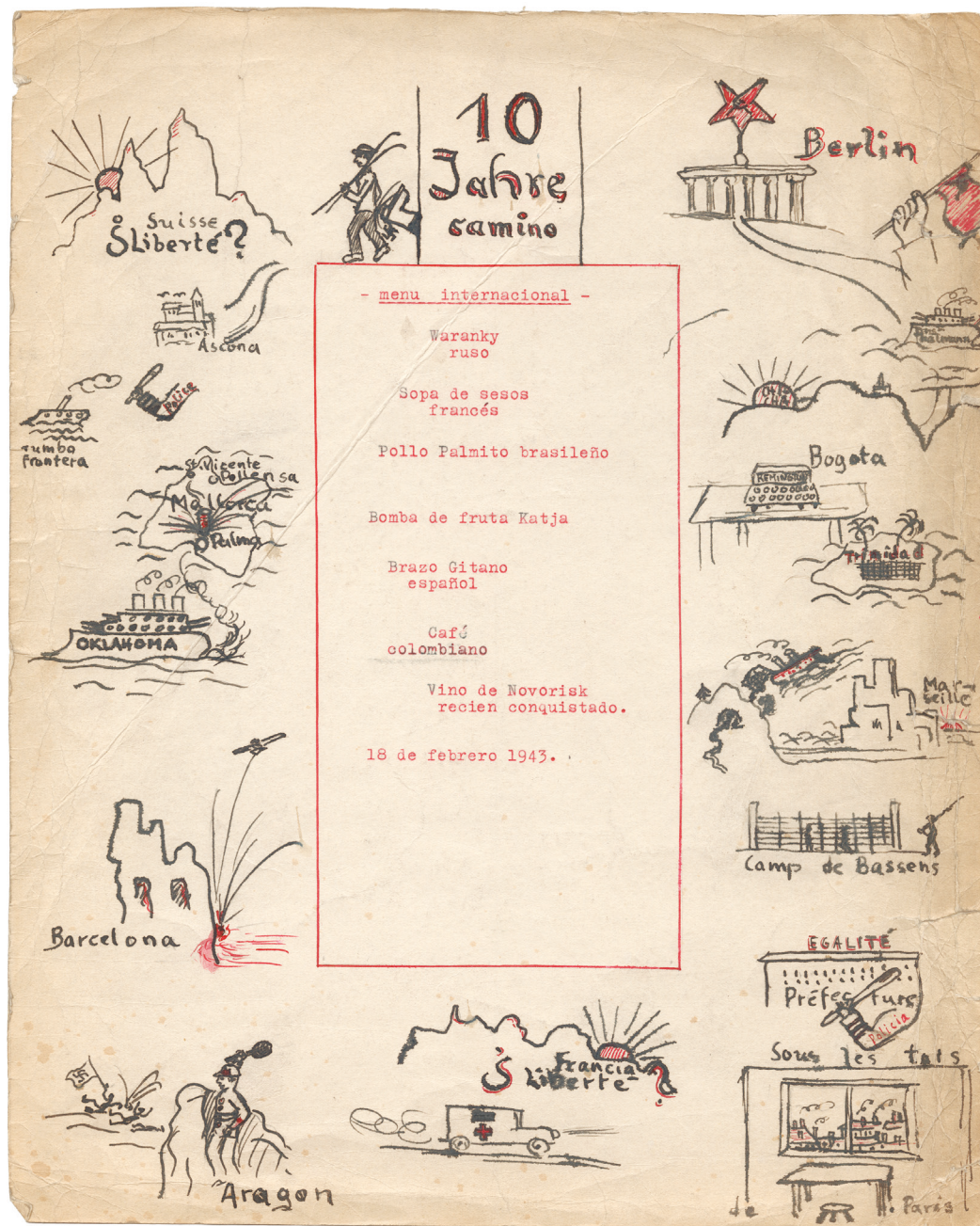
---

9 Arendt, miembro del partido comunista, había huido en 1933 a Suiza. En Ascona se encontró con Katja y ambos huyeron a Mallorca en 1934. Desde 1936 participó en la Guerra civil española como reportero. En marzo de 1939 huyeron hacia Francia, donde él fue detenido en 1940 por las tropas alemanas, que habían invadido el país. En 1942 logró conseguir una visa para huir a Colombia junto con su esposa, véase <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/arendt-erich.html>

10 Katja Arendt nombra en sus diarios en el exilio bogotano varias veces a Otto Moll y Luisa Schwarz, véase Suzanne Shipley Toliver, "In Exile: The Latin American Diaries of Katja Hayek Arendt", *American Jewish Archives* 29, n.º 2 (noviembre 1987): 161.

11 En una carta con fecha de 20 de diciembre de 1959, enviada por Mady, hermana de Wiedemann, a su esposa Christina después de su muerte, le envía saludos a Anna Kipper, véase Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Badac), Fondo Guillermo Wiedemann, Correspondencia, Carta escrita en máquina dirigida a Christina, Identificador GW\_CA05\_CP01\_DOC\_018\_FOL043.



**Figura 7.1.**

Erich Arendt y Katja Hayek-Arendt, *10 Jahre camino - menu [sic] internacional*, 18 de febrero 1943, 31,5 x 25 cm, dibujo

Akademie der Künste (AdK, Berlin, Erich-Arendt-Archiv, Nr. 1153).



aludiendo al nombre Katja<sup>12</sup>. En el menú titulado *10 Jahre camino - menu [sic] internacional*, escrito en dos idiomas, y que sigue el diseño de menús de restaurantes de la época, dibujaron ingeniosamente las estaciones de su huida de diez años, con motivo del aniversario de su inicio. La narración de su exilio empieza en la parte superior central de la hoja, y transcurre de derecha a izquierda, iniciando con la expulsión por el nacionalsocialismo, ilustrada literalmente como una patada, y la partida a Suiza. Cada estación del exilio está ilustrada con edificios o sitios característicos de cada lugar, así como con los medios de transporte utilizados en busca de la *¿Liberté?*, una palabra que aparece en varias estaciones de su ruta, como cuestionamiento durante su huida. Bogotá, ciudad a la que llegan después de pasar por la Isla Trinidad, está dibujada con los característicos cerros orientales con el sol saliente. Además, aparece una máquina de escribir marca Remington usada por Arendt en el exilio, que lo va a inspirar a escribir libros sobre Colombia, publicados después a su regreso a Alemania<sup>13</sup>.

En el centro de la hoja, encerrado en un marco, se encuentra un —*menu [sic] internacional*— escrito a máquina, que contiene platos y bebidas entre ficticios y reales de varios países. Entre ellos se encuentran algunos platos y bebidas que aluden, en algunos casos con humor, a los países recorridos en el exilio, como “Brazo gitano español” y “Café colombiano”. Con algo de desparpajo los Arendt reconstruyen en este “menú” gráficamente su exilio, que abarca varias estaciones y recorridos. Como afirma Burcu Dogramaci, la migración supera y perfora las fronteras nacionales y, de este modo, la producción artística en su contexto se enfoca en territorios, fronteras y mapas. En el contexto de la migración la cartografía es también una forma de producción artística, entendida ampliamente

12 En sus diarios, Katja describe que Anna Kipper, quien les proporcionaba noticias frescas de Europa y era su vecina en Bogotá, le preguntó si podía hacer bombones con sus recetas de Alemania para una cena programada en su casa. Katja hizo esa noche bombones para los invitados y de ahí surgió la idea de formar su propia empresa, que estaba ubicada en su apartamento 402 de la Avenida Caracas 23-10, véase Toliver, “In Exile”, 161 y 178 y <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/arendt-erich-chocolates-catherine-en.html?single=1>. Arendt, además, era el secretario de la Asociación de Alemanes Libres (Komitee Freies Deutschland), véase Biermann, *Distantes y distintos*, 183. Katja es una abreviación del nombre Katharina, Catherine en inglés.

13 Después del exilio y de su regreso a la República Democrática Alemana, Arendt publicó el libro de fotografías y textos *Tropenland Kolumbien* en 1954 y el libro de poemas *Tolú, Gedichte aus Kolumbien* en 1956, que condensan su experiencia en el exilio y el encuentro con el trópico colombiano, véase Peter, Böthig, *Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren* (Berlín: Lukas Verlag, 1997), 46-47. Según Toliver Katja participó en los escritos de Erich, pero no ha recibido aún un merecido reconocimiento individual, véase Toliver, “In Exile”, 157.

desde la naturaleza polisemántica de mapas, fronteras, pero también de un mapeo subjetivo<sup>14</sup>. Un tema recurrente es también el viaje, que en el siglo XX se basa a menudo en visiones positivas y negativas: en viajes forzados por el exilio, la emigración y el desplazamiento; pero también en viajes concebidos positivamente como rutas hacia nuevos descubrimientos, encuentros y oportunidades<sup>15</sup>.

La llegada de artistas migrantes a Colombia en la década de 1930 ocurría principalmente por barco hasta Puerto Colombia o Buenaventura, para después emprender la travesía hacia Bogotá, el destino de la mayoría de ellos. En el viaje transatlántico surgían una serie de reflexiones, textos y documentos de diferente tipo, así como prácticas artísticas, a los que sin embargo y a pesar de que la emigración europea en las décadas de 1920 y 1930 ocurrió principalmente en barco, la historia del arte le ha dado un reconocimiento pasajero como fenómeno histórico y problema metodológico. La atención se ha concentrado en el antes de la partida y las experiencias de los artistas en sus nuevos hogares, pero no tanto en el trayecto en sí y en el cambio espacial y temporal que representa el viaje entre el pasado y lo que va a empezar<sup>16</sup>. En el menú *10 Jahre camino* los trayectos en barco entre los destinos aparecen ilustrados adquiriendo la misma relevancia que los sitios visitados por los Arendt en su huida; el viaje en barco también puede ser interpretado como un espacio de transición para prepararse para la llegada a un destino desconocido. Para el fotógrafo alemán Arthur Weinberg (1898-1983), quien llegó junto a su familia a Buenaventura en 1937, en un buque de carga huyendo de Alemania, el viaje en barco es ciertamente un viaje de incertidumbre hacia un lugar extraño. Sin conocer a nadie en Suramérica, Weinberg viajó trayendo consigo entre sus pocos objetos de valor un álbum de fotos familiar, que después se amplió con un segundo álbum familiar de su nueva vida en el exilio en Sevilla, Valle. Durante el viaje en barco Weinberg tomó fotografías y estableció contactos importantes para su decisión de quedarse en Colombia, en vez de continuar hacia Argentina, como lo tenía planeado inicialmente<sup>17</sup>.

---

14 Dogramaci, "Toward a Migratory Turn", 24.

15 Maria Mileeva, "The Artist as a Cultural Emissary Across the Borders of Interwar Europe - The Case of El Lissitzky", en *Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil*, eds. Maike Steinkamp y Hendrik Ziegler (Berlín, Boston: De Gruyter, 2015), 219.

16 Martin Schieder, "The Transatlantic Crossing by Ship into Exile During World War II - From Heterotopic Experience to Aesthetic Reflection", en *Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil*, eds. Maike Steinkamp y Hendrik Ziegler (Berlín, Boston: De Gruyter, 2015), 285-286.

17 Edward Goyeneche Gómez, "La práctica fotográfica, las conexiones globales y el modo de ver documental: el caso de Arthur Weinberg", *Revista Sociedad y Economía*, n.º 15 (diciembre 2008): 92-94.

El viaje en barco como sitio de producción artística fue descrito por la bailarina y artista austriaca Magda Brunner (1920-2012), hija del urbanista austriaco, director del Departamento de Urbanismo y cónsul honorario de Austria en Colombia Karl Brunner (1887-1960). Magda viajó hacia el exilio en Bogotá en junio de 1938 con su madre y con la mitad de la compañía de *ballet* de Gertud Bodenwieser (1890-1959) de la cual era bailarina, huyendo de Viena e invitada por Brunner y por la ciudad para la celebración del Cuarto Centenario de su fundación<sup>18</sup>. El grupo llegó en el barco holandés Costa Rica en un viaje que duró tres semanas. En el trayecto la compañía de *ballet* realizó ensayos acompañados por el pianista Marcel Lorber, de los cuales existen fotografías en colecciones privadas<sup>19</sup>. El viaje en barco era incluso un espacio de aprendizaje del idioma español, como lo relataban varios migrantes, entre ellos el librero Hans Ungar (1916-2004), quien llegó al exilio colombiano por Puerto Colombia a mediados de julio de 1938, y el químico Hans Friedmann en su texto *Emigrant in Kolumbien*<sup>20</sup>.

Una vez en el país, el recorrido va a estar marcado por el encuentro, para los ojos de artistas y viajeros extranjeros, con la sorprendente y exótica naturaleza. Este encuentro ha sido tematizado en diversos relatos e imágenes y consignado en mapas de recorridos de botánicos, *plant hunters* y artistas incluso en el siglo XIX, como fuera el caso del arquitecto paisajista francés Édouard André (1840-1911), quien realizó una expedición por Colombia y Ecuador en 1875 y publicó su informe de viaje en varios artículos en la revista *Le Tour de Monde*, que incluía ilustraciones y mapas de sus recorridos<sup>21</sup>.

18 Andrea Amort, "Dance and Exile - Research and Showcasing in Austria - An Attempt at a Chronology", *Dance Today (Mahol Akhshav)*, n.º 37 (febrero 2020): 54-55. Bodenwieser, quien pudo huir así de Austria, era una de las pioneras del Ausdrucktanz, había sido catalogada como proscrita por el nacionalsocialismo por su concepción libre del *ballet* clásico, así como por sus "atrevidas" coreografías. Después de unos meses en Colombia partió hacia Nueva Zelanda, véase Siglinde Kaiser-Bolbecher, "Österreichische Emigration in Kolumbien", <https://www.sbg.ac.at/exil/15040.pdf>: 3. Para ampliar véase Mario Jursich Durán, editor. *Miradas cruzadas: las relaciones entre Austria y Colombia* (Bogotá: Amaral Editores, 2019).

19 Véase <https://www.diepresse.com/373050/ohne-stock-und-stecken>, y Amort, "Dance and Exile", 55.

20 Véase Mario Jursich Durán, "Crestomatía ungariana (veintiocho notas sobre —y en torno a— la biblioteca de Hans Ungar)", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. LI, n.º 92 (2017): 9. Friedmann relataba que en las tres semanas de viaje en barco desde Ámsterdam hasta Puerto Colombia había aprendido español, Hans Friedmann, "Emigrant in Kolumbien 1938 bis 1947", en *Vertriebene Vernunft I. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940*, ed. Friedrich Stadler (Münster: LIT Verlag, 2004), 478.

21 Entre 1877 y 1883 se publicó un informe de su viaje por Suramérica en varios artículos en la revista *Le Tour du Monde* y en 1884 apareció una traducción al español en la publicación *América Pintoresca*, véase Eduardo Posada, "El viaje de Edouard André", en *Geografía pintoresca de Colombia: la Nueva Granada vista por dos viajeros franceses del siglo XIX*, Charles Saffray- Edouard André, editado por Eduardo Acevedo Latorre, 2.ª ed. (Bogotá: Litografía Arco, 1971), 98.

En el siglo XX el encuentro con el territorio colombiano seguía sorprendiendo a los artistas migrantes, a lo que se refirió la crítica de arte argentina, también inmigrante, Marta Traba (1930-1983). En un artículo de 1982 Traba escribió sobre los críticos de arte Casimiro Eiger (1909-1987), polaco, y Walter Engel (1908-2005), austriaco, así como sobre Wiedemann, quienes habían llegado al país en las décadas de 1930 y 1940: “Los tres, como yo, eran extranjeros, no solo adaptados con buena voluntad al medio colombiano, sino deslumbrados por su riqueza física, fascinados por sus contradicciones culturales, preocupados por sus avatares políticos”<sup>22</sup>.

Para Wiedemann el viaje y el recorrido van a ser definitivos en su obra. Este artista llegó a Colombia por Buenaventura en 1939, huyendo del régimen nacionalsocialista y motivado, según él, por algunos amigos colombianos, entre ellos por el fotógrafo colombo-alemán Otto Moll González a quien había conocido en Múnich<sup>23</sup>. Wiedemann manifestó en varias ocasiones su especial interés por la biología y la naturaleza y una vez llegó a Colombia su encuentro con ella y los viajes se convirtieron en importantes componentes de su creación artística<sup>24</sup>. El paisaje tropical y su gente en un nuevo entorno se constituyeron en uno de los temas recurrentes en su obra, principalmente la temprana. Para estudiarlos Wiedemann emprendió varios viajes por el país, recorriendo poblados de clima caliente en el Tolima, como Melgar y Girardot, así como en el Valle del Cauca, Bolívar y Cartagena<sup>25</sup>. Sus cartas a su esposa Christina desde la selva chocoana, la costa del Pacífico, Buenaventura y Cali, escritas a

---

22 Marta Traba, “Wiedemann”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 22, n.º 05 (1985): 27.

23 Tatiana Urrea Uyabán y Jimena Montaña Cuéllar, “A través de la lente: Otto Moll González”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 46, n.º 83 (2012): 101. Wiedemann había estudiado pintura en la Akademie der Bildenden Künste en Múnich, donde tuvo como profesor al pintor Hugo von Habermann, uno de los fundadores de la Secession de Múnich en 1892, véase Kitty de Preminger, “Guillermo Wiedemann entrevistado por Kitty de Preminger (1957)”, *Revista Prisma*, n.º 7 (julio-agosto 1957): 129.

24 Carta de Wiedemann en inglés fechada diciembre de 1962 “From my earliest childhood I was fascinated by biological existence. The growing of animals and plants was always my greatest interest which later included my pre-occupation with philosophy”, en Badac, Fondo Guillermo Wiedemann, Documentación, Documentos biográficos, Identificador GW\_CA06\_CP04\_DOC0004\_FOL001. Véase también De Preminger, “Guillermo Wiedemann”, 129: “Mis temas, por ejemplo, están todos basados en la naturaleza”.

25 María Elvira Iriarte, “Guillermo Wiedemann -pintor-”, *Revista Escala /I.I.E. Universidad Nacional*, año 1, (mayo 1986): 6. Entre los documentos del Fondo Guillermo Wiedemann, conservado en el Badac, se encuentra un mapa —de autor y fecha desconocidos—, que reconstruye los sitios visitados por él en el país, incluyendo los que nombra en su correspondencia con su esposa Christina, véase Badac, Fondo Guillermo Wiedemann, Documentación, Mapa de Colombia con lugares visitados, Identificador GW\_CA07\_CP04\_DOC0001\_FOL001.

comienzos de los años cincuenta, informan sobre esos viajes y sus itinerarios, sobre sus encuentros con la naturaleza y las personas. En uno de sus viajes por Buenaventura y la costa del Pacífico, Wiedemann describió su itinerario de viaje a Christina en una carta:

—Buenaventura es tan bello como siempre. Tan excitante. He trabajado bastante. Solo figurativo. —El sábado seguiré viajando: con el barco A. Booth hacia el norte por la costa Pacífica hasta Pizarro. De ahí por el Río Baudó hasta Pepé. De Pepé a pie cerca al Río Pato [sic] [Atrato] y de ahí con canoa hasta Quibdó. —Allí me hospedaré en otro hotel —no como hasta ahora. —Espero mucho de mi viaje<sup>26</sup>.

En sus cartas también manifestaba algunos problemas relacionados con la creación de sus obras

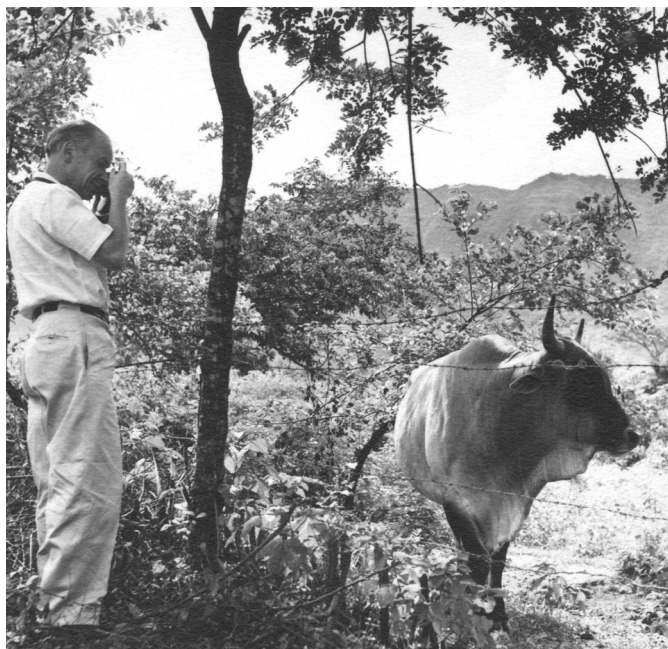
No sé cómo será. Hay algunos comienzos, que encuentro muy buenos. —Casas y también figuras— pero hoy en la tarde no tuve un buen día. Estaba tan cansado, las composiciones me parecían todas iguales y estaba realmente de mal genio. —Pero después de tan pocos días no se puede decir mucho. Me cuesta trabajo unificar varias figuras en una sola, sin caer en un cierto paralelismo<sup>27</sup>.

---

26 Badac, Fondo Guillermo Wiedemann, Correspondencia, Carta manuscrita dirigida a Christina desde Buenaventura, Identificador GW\_CA05\_CP01\_DOC003\_FOL007, Sin fecha. "—Buenaventura ist so schön wie immer. So anregend. Ich habe auch schon viel gearbeitet. Nur Figürliches. — Ich werde am Samstag weiter reisen: Mit dem Schiff A. Boothnach nah Norden auf der Pacific [sic] Küste entlang nach Pizarro. Von dort über den Río Baudó nach Pepé: Von Pepé zu Fuss nah den Río Pato [sic] und von dort wieder mit Canoa nach Quibdo. — Dort werde ich aber in einem anderen Hotel wohnen nicht wie bisher. — Ich erwarte mir viel von meiner Fahrt".

27 Badac, Fondo Guillermo Wiedemann, Correspondencia, Carta manuscrita para Christina, quien se encontraba en Cali, Identificador GW\_CA05\_CP01\_DOC009\_FOL019, Sin fecha. "Ich weiss nicht wie es wird. Es gibt einige Anfänge, die ich ganz gut finde. —Häuser und auch Figuren— aber heute nachmittag hatte ich keinen guten Tag. Ich war so müde, die Compositionen [sic] erschienen mir gleichförmig und ich war dann recht schlechte Laune. — Aber nach so wenigen Tagen kann man auch nur wenig sagen. Es ist mir so schwer mehrere Figuren zu einen [sic] ohne in einem gewissen Parallelismus zu verfallen".





**Figura 7.2.**

Otto Moll González, Wiedemann fotografiando a una vaca, s. f., 11 × 10 cm, fotografía

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Badac), Colección Guillermo Wiedemann, Identificador GW\_CA03\_CP03\_FOL008\_FOT014.



**Figura 7.3.**

Guillermo Wiedemann, Pescadores, s. f. 11 × 10 cm, fotografía

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Badac), Colección Guillermo Wiedemann, identificador: GW\_CA03\_CP03\_FOL007\_FOT012.

En estos viajes Wiedemann estaba acompañado con frecuencia de otros amigos inmigrantes como Otto Moll<sup>28</sup> y Erich Arendt<sup>29</sup>. De estos se conservan fotografías de personas y de paisajes, sin fechas, ni lugares exactos. Algunas fotografías fueron tomadas evidentemente por Moll, otras por Wiedemann, quien también se había interesado por la fotografía desde Múnich, otras no tienen un autor reconocible. Su trabajo fotográfico en estas excursiones parece ser una especie de trabajo colaborativo, una práctica artística frecuente en el contexto de la migración y el exilio<sup>30</sup>. En el caso de estos artistas se trataba probablemente de una colaboración motivada por el interés común tanto por la naturaleza tropical, como por la experimentación (figuras 7.2 y 7.3).

28 Wiedemann y Moll tenían una relación cercana. Wiedemann lo visitaba frecuentemente en Cali y en varias de sus cartas con Christina hablan sobre Moll. Wiedemann decoró para la madre de Moll un armario que se encuentra en el Museo Nacional en Bogotá.

29 Según Iriarte Wiedemann y Arendt se conocían desde Alemania, véase Iriarte, "Guillermo Wiedemann", 8. Sin embargo, no se encontraron fuentes al respecto. Sobre su relación y viajes por Colombia existen varias fotografías, véase Akademie der Künste, Berlín, Erich-Arendt-Archiv.

30 Dentro de las prácticas artísticas colaborativas se encuentran algunos trabajos de los surrealistas en el exilio en el sur de Francia alrededor de 1939/1940, así como la autoría colectiva del *cadavre exquis* y del tarot *Jeu de Marseille*, concebido por artistas exiliados en 1941, véase Dogramaci, "Toward a Migratory Turn", 32-33.

Wiedemann también tenía contacto con el artista y entomólogo alemán Leopoldo Richter (1896-1984), con quien hablaban sobre sus investigaciones en las regiones selváticas del país<sup>31</sup>. Para Richter, descrito precisamente como viajero en varios textos, los viajes por el país, a sitios como las selvas del Orinoco, el Amazonas, el litoral Pacífico y a la serranía de la Macarena, fueron esenciales para su actividad artística y científica. En 1931 Richter había abandonado Alemania para viajar a Brasil, aparentemente porque todo le había quedado estrecho<sup>32</sup>. En 1935 llegó a Colombia y comenzó a trabajar como investigador científico en la Universidad Nacional en Bogotá, realizando dibujos de insectos. Su actividad artística y científica, registrada en sus apuntes, estuvo totalmente marcada por sus viajes<sup>33</sup> y su interés por la naturaleza queda en evidencia incluso en la elección del nombre para su casa en la sabana de Bogotá en la que vivió desde 1960 junto con su esposa Gisela: *El Barzal*, palabra que encontró en los escritos del botánico José Celestino Mutis<sup>34</sup>.

En la historiografía del arte en Colombia se ha resaltado el interés por la naturaleza y por los viajes dentro del país de artistas migrantes alemanes como un factor determinante, como en el caso del arquitecto Leopoldo Rother (1894-1978), quien, según Pinilla, se encuentra “en el contexto de ese interés continuado, de los alemanes llegados a Colombia, por nuestra naturaleza”<sup>35</sup>. De hecho, en la historia del arte sí se ha considerado el interés de los artistas alemanes por el viaje como un *topos*, principalmente por un viaje de formación a Italia, representado de manera ideal por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en su texto *Italienische Reise*<sup>36</sup>. En ese contexto se habla de la *Italiensehnsucht* —nostalgia por Italia— de varias generaciones de artistas como los *Deutschrömer* —los germano-italianos—, un círculo de artistas y escritores alemanes, que viajaron y vivieron en Italia en los siglos XVIII y XIX, entre los que

---

31 Gisela Richter, “Preguntas sobre Leopoldo Richter”, entrevista por Claudia Cendales Paredes, julio, 2020.

32 Richter había recibido una amplia formación humanística y durante su estudio en la Escuela Superior Técnica de Baden las materias de Diseño, Dibujo y Pintura formaban parte de su pénsum. Richter, entrevista.

33 Collazos, *Leopoldo Richter* (Bogotá: Villegas Editores, 1997), 74.

34 Richter, entrevista.

35 Mauricio Pinilla Acevedo, “De Prusia a la cuenca del río Magdalena. La tradición fecundada por el trópico en la arquitectura de Leopoldo Rother” (tesis de doctorado, Facultad de Artes Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017), 280.

36 El texto *El viaje a Italia* es un informe de viaje que describe la estadía en Italia de Goethe entre septiembre de 1786 y mayo de 1788; fue publicado en 1816 y 1817.

se encuentran los pintores Johann Christian Reinhart y Joseph Anton Koch<sup>37</sup>. En el caso de Colombia, esta supuesta relación implícita de los artistas alemanes con la naturaleza radica probablemente en su interés compartido por el trópico y los viajes, y posiblemente se deriva de su asociación con la figura de Alexander von Humboldt (1769-1859), quién visitó el país en 1801<sup>38</sup>. Y es que, de hecho, probablemente conscientes de ello, queriendo “seguir las huellas de Humboldt” o a manera de homenaje, varios artistas alemanes en Colombia han hecho alusión a Humboldt con sus obras. Rother diseñó en 1939 el *Jardín de Humboldt* en el campus de la Universidad Nacional, ubicado exactamente enfrente del Instituto de Ciencias, creando una especie de conexión con este edificio<sup>39</sup>. Richter era de hecho un seguidor de Humboldt, al que plasmó en el mural *Bolívar y Humboldt* (1976, University of Miami) y al que admiraba por su mirada artístico-científica y por ser similar a como se concebía él mismo, “intrépido, con espíritu aventurero y persistente”<sup>40</sup>. Además de que recientes investigaciones lo asocian a él y a su obra con términos como *migración*, *desplazamiento* y *movimiento*, basándose en su idea de “todo es interacción”<sup>41</sup>. Humboldt y su interés científico y artístico se pueden considerar probablemente como el prototipo del artista-científico-viajero migrante y referencia obligada para muchos artistas extranjeros y colombianos en el país, también en la actualidad<sup>42</sup>.

---

37 Para más información sobre la *Italiensehnsucht* véase Golo Maurer, *Arkadien? Italiensehnsucht - Facetten einer deutschen Fixierung* (Fráncfort: Edition Fichter, 2019), 6.

38 Para una descripción del viaje de Humboldt a América, y en concreto a Colombia, véase, entre otros, Alexander von Humboldt, *Alexander von Humboldt in Kolumbien - Auswahl aus seinen Tagebüchern*, ed. Akademie der Wissenschaften der DDR und kolumbianische Akademie der Wissenschaften (Bogotá: Publicismo y Ediciones, 1982). Andrea Wulf, *La invención de la naturaleza: el Nuevo Mundo de Alexander von Humboldt* (Barcelona: Taurus, 2016); Alberto Gómez-Gutiérrez, *Humboldtiana neogranadina* (Bogotá: Ediciones Uniandes; Colegio de Estudios Superiores de Administración; Pontificia Universidad Javeriana; Universidad del Rosario; Universidad Eafit; Universidad Externado de Colombia, 2018).

39 Marta Devia de Jiménez, *Leopoldo Rother en la ciudad universitaria* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006), 40.

40 Richter, entrevista.

41 Véase, entre otros, <https://catedrahumboldt.colmex.mx/>. Según la página de internet, esta conferencia examinaba diversos aspectos de la visión del mundo de Humboldt en sus manifestaciones históricas y contemporáneas, concentrándose en el tema de las transgresiones voluntarias e involuntarias de las fronteras (es decir, la migración y el exilio), basándose en el concepto subyacente de viajar y cruzar fronteras, así como en la visión de Humboldt de la ciencia de que “todo es interacción” y su idea de la ciencia en constante movilidad y transformación.

42 Véase entre otros la exposición “La naturaleza de las cosas”, que tuvo lugar en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá en el 2019.

## Heimat y recuerdos

En su libro *Von der Freiheit des Migranten* el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991) describía la migración como una actividad creativa, pero también dolorosa, porque se está ligado al hogar con muchas fibras, la mayoría de ellas secretas y ubicadas más allá de una conciencia despierta, y cuando esas fibras se rasgan o desgarran, se sufre<sup>43</sup>.

Esa experiencia dolorosa descrita por Flusser ha sido tematizada con frecuencia en las artes. La traductora y escritora austriaca Trude (Gertrud) Krakauer (1902-1995), quien había llegado a Bogotá en 1938, se refiere probablemente a su condición de exilio en el poema *Luftwurzeln*:

Raíces en el aire  
He perdido mi parada en la tierra.  
Raíces aéreas que conduzco, poemas pálidos,  
que tiemblan y se balancean a tientas en el vacío.  
Estabas de pie junto a la ventana,  
el viento llevaba el aliento de hierba de las montañas.  
Tú dijiste: “¡Qué delicioso es el aire!”.  
Ahora las raíces temblorosas buscan en vano  
El aire que era tan bueno<sup>44</sup>.

Otro tipo de experiencia en el exilio es la del arquitecto alemán Leopoldo Rother quien había llegado a Colombia en mayo de 1936, huyendo del nacionalsocialismo<sup>45</sup>. Con una trayectoria como arquitecto en Alemania,

---

43 Flusser emigró huyendo del nacionalsocialismo en 1940 desde Praga primero a Londres y después a Brasil, permaneció en São Paulo hasta 1972. Escribió muchas reflexiones sobre la migración y el exilio, así como sobre el lenguaje, como él mismo lo afirma por su misma condición. Vilém Flusser, “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit”, en *Von der Freiheit des Migranten - Einsprüche gegen den Nationalismus*, Vilém Flusser (Hamburg Europäische Verlaganstalt, 2007), 17.

44 Krakauer recibió una visa de trabajo en Colombia gracias a su amiga de juventud Thea Weiss en diciembre de 1938 y estuvo activa en el Comité de Austriacos Libres, fundado en 1941, que organizaba diversos eventos culturales para la comunidad austriaca, véase Trude Krakauer”, <http://www.literatur-repochen.at/exil/a5568.html>. Poema citado en Kaiser-Bolbecher, “Österreichische”, I. “Ich hab meinen Halt in der Erde verloren. Luftwurzeln treib ich, blasse Gedichte, die zittern und schwanken und tasten ins Leere. Du standest am Fenster, der Wind trug den Grashauch der Berge herüber. Du sagtest: „Wie köstlich die Luft ist!“ Nun suchen die bebenden Wurzeln vergebens Die Luft, die so gut war”.

45 Rother había terminado sus estudios en la Technische Hochschule en Berlin-Charlottenburg en 1920 y había realizado diversos proyectos en Alemania, véase Claudia Cendales Paredes, “Neubewertung der Universitätsstadt in Bogotá. Erste Bauphase 1935-1943” (tesis Magister Artium, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2003), 29, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/4372/>

Rother había perdido todo debido a su ascendencia judía<sup>46</sup>. Su trabajo en Colombia ha sido estudiado desde su aporte a la arquitectura moderna, representado principalmente en el diseño del proyecto urbanístico y de algunos edificios para el campus de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional en Bogotá. Algunos estudios recientes han indagado también por lo que Colombia le aportó a su obra y cómo gracias a la libertad que tuvo en la construcción del campus de la Universidad Nacional, pudo implementar un lenguaje moderno que había conocido en Alemania, pero que no había estado en sus obras en ese país, como la Escuela Estatal de Minería en Clausthal-Zellerfeld en Brandenburg an der Havel de 1929, construida en un lenguaje tradicional regional. En su nuevo país Rother se vio enfrentado a nuevos retos, adquirió nuevos conocimientos y su obra cambió<sup>47</sup>. El cambio se hace evidente en la evolución respecto al clima y al paisaje colombianos entre los primeros proyectos y los que elaboró unos años después, en “las cambiantes atmósferas lumínicas de su *Heimat* adoptiva”, proyectos en los que tuvo en cuenta el clima, la luz cambiante y el sitio en que estaba construyendo<sup>48</sup>. También se haría evidente en la creación de una arquitectura original, rica en texturas y técnicas de construcción innovadoras<sup>49</sup>.

Su relación con el país fue relatada por su hija Anna, durante una entrevista en Bogotá en el 2008 en la que describía a Rother como un hombre tímido, que viajó a Colombia con su familia, quienes una vez llegaron rompieron aparentemente toda relación con Alemania y “desde ese momento su país fue Colombia”<sup>50</sup>. Anna Rother manifestaba también sobre su padre que “[...] no tenía muchos amigos ni salía mucho. Era muy reservado, tímido, muy responsable, pero cariñoso”<sup>51</sup>, así como que su padre “nunca visitó Alemania de nuevo. No puedo decir lo que sentía en su interior, pero él nunca expresó su deseo de volver”<sup>52</sup>. Además de su descrita timidez, su condición de aislamiento personal podría estar relacionada con su miedo a ser perseguido, como lo resalta

---

46 Ernesto Vendries Bray, “Leopold Rother und die moderne Bewegung in Kolumbien” (tesis de doctorado, Fachbereich Architektur - Technische Universität Darmstadt, 2014), 80. Entrevista de Vendries a Anna Rother, hija menor de Rother.

47 Vendries, “Leopold Rother”, 140-142.

48 Pinilla, “De Prusia”, 452.

49 Vendries, “Leopold Rother”, 51.

50 Vendries, “Leopold Rother”, 80.

51 Vendries, “Leopold Rother”, 81.

52 Vendries, “Leopold Rother”, 82.



Vendries y lo demuestran documentos en su archivo personal<sup>53</sup>. Anna agregaba también que,

Desde su viaje el deseo de mi padre era aprender español. En casa hablaba español con nosotros y con mi madre hablaba en alemán. Él tenía un acento muy fuerte. Mi madre también hablaba español. Ambos estaban muy contentos de estar aquí, nunca se quejaron y sobre todo estaban agradecidos, después de que se enteraron después de la guerra, qué tan terrible había sido en Alemania<sup>54</sup>.

Parece ser que, para Rother, como para muchos exiliados y migrantes, la aceptación de su nuevo país estaba relacionada también con el aprendizaje de su idioma, ya que como afirma la escritora y Premio Nobel de Literatura del 2009 rumano-alemana Herta Müller (1953), la *Heimat* no es la lengua, sino lo que se habla<sup>55</sup>.

La palabra alemana *Heimat*, que se puede traducir como patria o país natal, pero que según Flusser es intraducible de forma precisa a otros idiomas, tiene especial relevancia en los estudios de migración. Se relaciona con el hogar, con los recuerdos, con la lengua materna, con el sitio de nacimiento, con la idea de patria y es un concepto que puede comúnmente llegar a tomar forma solo cuando se experimenta desde la distancia, como resultado de un viaje o de la emigración<sup>56</sup>. Para Flusser el concepto de *Heimat* no es un valor eterno, ni permanente, es un concepto transitorio, en contraposición del concepto de *vivienda* que se refiere a algo más definitivo. Se puede intercambiar la *Heimat* o no tener ninguna, pero siempre hay que habitar en una vivienda, no importa dónde sea<sup>57</sup>. La primera casa que habitó Rother con su familia en el exilio en Bogotá fue una alquilada, una de las denominadas casas MacAllister, ubicada en

---

53 Vendries, "Leopold Rother", Rother coleccionaba artículos de prensa que trataban sobre la persecución de judíos, así como sobre la negativa a la contratación de arquitectos extranjeros en Colombia, véase Vendries, "Leopold Rother", 144.

54 Vendries, "Leopold Rother", 82.

55 Véase <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/Exil/heimat.html>

56 Para ampliar el significado de *Heimat* y su relevancia en los estudios de migración en el arte, véase e. o. Burcu Dogramaci, "After Exile - Remigration as Artistic Return." en *Neue/alte Heimat. R/emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945*, ed. Dorothea Schoene (Berlín: Kunsthaus Dahlem, 2017), 38-39.

57 Flusser, "Wohnung beziehen", 27.

la calle 78 con carrera 11<sup>58</sup>. Rother aparece en una fotografía familiar de agosto de 1937 junto a sus hijos pequeños, Anna y Hans, delante de esa casa (figura 7.4).

Se desconoce el trasfondo de la decisión de habitar esta casa, que se encontraba en esos momentos en la periferia de la ciudad, así como el tiempo que los Rother habitaron allí<sup>59</sup>. Sobre la elección se puede suponer que pudo haber tenido que ver con que la casa le recordaba o era una reminiscencia de su idea de *Heimat*, pues es evidentemente una casa con un lenguaje europeoizante, incluso con ciertos elementos de la arquitectura alemana, que la asemejan a un *Fachwerkhaus*<sup>60</sup>. Por esta razón, pudo ser para Rother también interesante tomarse una fotografía ante una casa que evoca su *Heimat* y es su vivienda, en un sitio tan lejano como Bogotá. En el exilio es común el interés de artistas por fotografiar su vivienda, el sitio que habitan en su nuevo país y ese interés puede ser interpretado como prueba de su nuevo estatus, como una manera de sentir que están atados a algo, así como medio de comunicación para amigos y familiares sobre sus condiciones en un nuevo lugar<sup>61</sup>.

En las cercanías de Bogotá los inmigrantes austriacos admiraban la belleza de la sabana con sus bosques de eucaliptos rodeados por las montañas, que les recordaba a su patria alpina<sup>62</sup>. Hans Ungar y otros austriacos visitaban pueblos cercanos a Bogotá como Nobsa, Útica o Choachí, para descubrir la naturaleza y el campo colombiano, que les parecían similares a los bosques de las inmediaciones de Viena<sup>63</sup>. Además, en su nuevo país ellos conservaban objetos, costumbres y tradiciones, que aludían a su condición de migrantes y que los hacía sentir también pertenecientes a una comunidad, que se reunía en espacios de sociabilidad. Un espacio de sociabilidad importante en

---

58 Devia, *Leopoldo Rother*, 37. En el marco de esta investigación no se pudo establecer el contexto de la creación de esas casas, que aún se conservan.

59 Germán Mejía Pavony, Luis Carlos Colón Llamas, *Atlas histórico de barrios de Bogotá 1884-1954* (Bogotá: IDPC, 2019), 220-221, [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/atlas\\_hist\\_rico\\_de\\_barrios\\_web\\_1\\_1](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/atlas_hist_rico_de_barrios_web_1_1). Las casas se encuentran ubicadas en el barrio El Nogal, que en la década de 1930 había sido urbanizado recientemente con quintas, que se promocionaban en la prensa como modernas.

60 *Fachwerkhaus* es un tipo de construcción realizada con un entramado de madera a la vista difundido en muchas regiones de Alemania.

61 Dogramaci constata la importancia de la vivienda como un sitio adicional de refugio y como motivo de fotografías en el caso de artistas y arquitectos alemanes llegados a Turquía en las décadas de 1930 y 1940, véase Burcu Dogramaci y Rachel Lee, "Refugee Artists, Architects and Intellectuals Beyond Europe in the 1930s and 1940s: Experiences of Exile in Istanbul and Bombay", *ABE Journal*, 14-15, 2019, <http://journals.openedition.org/abe/5949>; doi: 10.4000/abe.5949, 10.

62 Kaiser-Bolbecher "Österreichische", 3.

63 Jursich "Crestomatía", 16.



**Figura 7.4.**

Autor desconocido, Leopoldo Rother con sus hijos Hans y Anna frente a una de las casas MacAllister en Bogotá, 1937, fotografía

Colección Leopoldo Rother, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Bogotá D. C., sin referencia.

los años 1950 y 1960 parece haber sido para algunos artistas alemanes, la parroquia católica St. Michael de la orden de los salvatorianos, ubicada cerca de la Ciudad Universitaria en Bogotá. Si bien no todos los artistas profesaban la religión católica, parece que muchos visitaban este templo, que había sido fundado en 1957 precisamente para atender a los emigrantes alemanes en Colombia y Panamá<sup>64</sup>. Entre los objetos personales de Wiedemann se encuentra una tarjeta de invitación escrita en alemán a un *Kostümfest* —fiesta de disfraces— el 4 de febrero de 1967, amenizada por el organista alemán Oskar Binder (1911-1990)<sup>65</sup> (figura 7.5). A esa parroquia también perteneció hasta 1965, el sacerdote católico y artista alemán Ivo (Joseph) Schaible (1912-1990), enviado expresamente para decorar la iglesia Divino Salvador y St. Michael, para sentirse “transportado a un rincón del corazón de Alemania”<sup>66</sup>. Schaible era además amigo de los Richter, a quienes visitaba en su casa en la sabana<sup>67</sup>, y de Casimiro Eiger, quien admiraba su obra religiosa<sup>68</sup>. Independientemente de la creencia religiosa de los artistas la parroquia parece haber desempeñado un papel importante como sitio de encuentro, de intercambios y de cohesión de la comunidad.

Siguiendo a Flusser, el exilio se puede considerar, a pesar de las experiencias dolorosas y sea como fuere, como un semillero para los actos creativos, para lo nuevo<sup>69</sup>. En el caso de Wiedemann en el exilio surgió su interés por el trópico y por las comunidades afrocolombianas, que

---

64 Fabián Salazar Guerrero, “Eucaristía, comunidad y celebración”, *Theologica Xaveriana* 133 (2000): 108.

65 Binder era un organista alemán, quien estuvo a cargo de la construcción del órgano de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1966 en Bogotá, como representante de la casa alemana E. F. Walker, véase Natalia Castellanos Camacho, “Cita con el órgano”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 6, n.º 1 (enero-junio 2011): 125. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae6-1.cior>

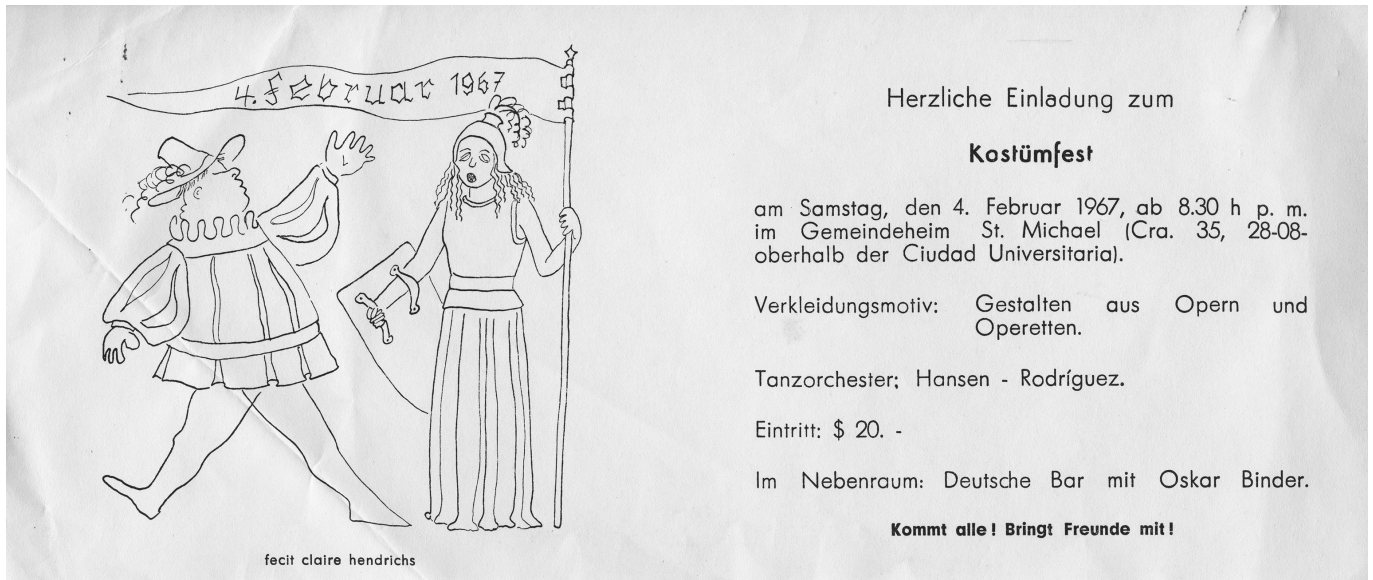
66 Salazar, “Eucaristía”, 108.

67 Como Wiedemann, Schaible había estudiado en la Akademie der Bildenden Künste en Munich, solo que unos años después entre 1946 y 1951. Entre 1951 y 1965 fue enviado a Colombia como misionero y artista. En Bogotá pintó varios vitrales de iglesias, como en la misma St. Michael y en la iglesia Divino Salvador, donde realizó diversas obras, como una serie de figuras talladas y vitrales, véase “P. Ivo (Joseph) Schaible. Das Werden der Kirche Divino Salvador”, *Michael Pfarrbrief der Katholiken Deutscher Sprache in Kolumbien*, año 60 (febrero-marzo 2018): 15, [https://issuu.com/wallygraphics/docs/februar-marz-2018\\_1-3](https://issuu.com/wallygraphics/docs/februar-marz-2018_1-3)

68 Ruth Acuña, “Críticos y libreros galeristas extranjeros en la vida artística nacional”, en *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el Arte Colombiano 1930-1970*, editado por Ruth Acuña, John Castles, Edward Goyeneche, Oscar Posada (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013).

69 Vilém Flusser, “Exil und Kreativität”, en Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten - Einsprüche gegen den Nationalismus*, Vilém Flusser (Hamburg Europäische Verlaganstalt, 2007), 109.



**Figura 7.5.**

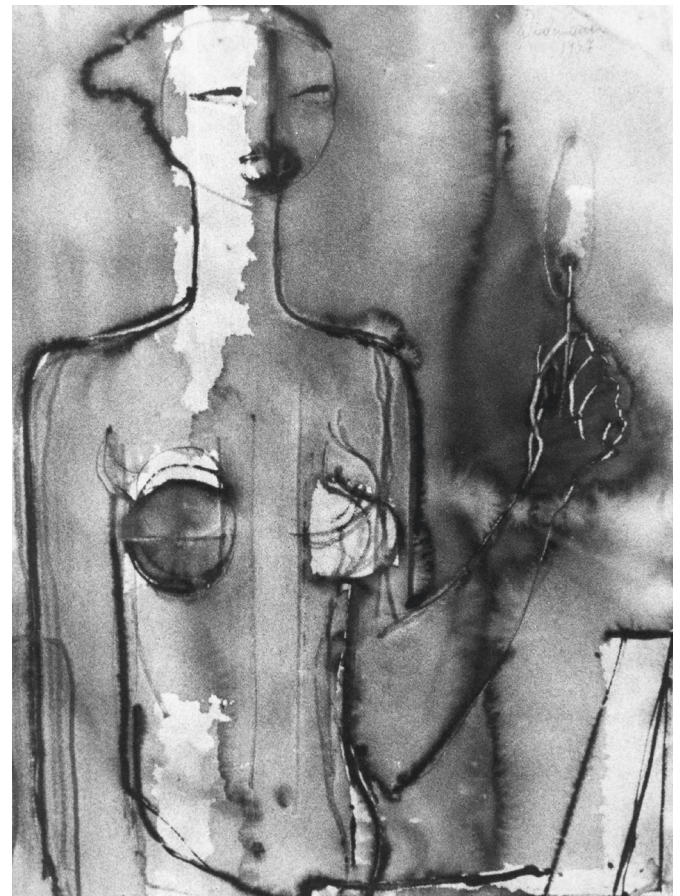
Autor desconocido (Claire Hendrichs, atribuido),  
Tarjeta de invitación Kostümfest, 1967

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia  
(Badac), Colección Guillermo Wiedemann, identifica-  
dor GW\_CA05\_CP03\_DOC0023\_FOL001.

**Figura 7.6.**

Guillermo Wiedemann, *Mujer con vela*, 1957,  
12,2 × 9,7 cm, fotografía de la acuarela

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia  
(Badac), Colección Guillermo Wiedemann, identifica-  
dor GW\_CA03\_CP01\_FOL004\_FOT008).





plasmó en acuarelas como *Mujer con vela* (1957) en su obra temprana (figura 7.6). En el caso de Richter, Walter Engel afirmaba que incluso había “adoptado la cultura colombiana, haciéndola suya”<sup>70</sup>. En ese sentido, el lingüista y semiólogo ruso Yuri Lotman (1922-1993) examina la transferencia cultural y en particular cuestiona cuándo y bajo qué condiciones la influencia “extranjera” es necesaria para el propio desarrollo creativo. Lotman explora con qué fines una determinada cultura necesita la imagen de una cultura extranjera y cómo se crea esta imagen. Él define dos razones principales por las que alguien desarrolla interés en algo: uno encuentra una idea o un objeto interesante y necesario porque es conocido y traducible en el propio metalenguaje y también encaja en la propia escala de valores, o porque es “diferente”, desconocido y codificado de manera diferente. El primero puede describirse como la “búsqueda de lo propio”, el segundo como la “búsqueda de lo ajeno”. Lotman afirma que el desarrollo de la cultura, así como de la conciencia creativa, se basa en un acto de intercambio y da testimonio de la constante necesidad de un “otro”. El desarrollo inmanente de la cultura no es posible sin una constante afluencia del exterior<sup>71</sup>. Este modelo se podría aplicar a la obra individual de artistas migrantes, que tienen en común un interés por lo “diferente” que encuentran en su nuevo país.

La historia del arte está marcada por la migración de objetos, de conceptos y de personas; una migración que supera, perfora y trasciende fronteras nacionales. Una historia del arte entendida como la historia de un movimiento que atraviesa fronteras, busca romper con categorías geográficas, con cánones y con la linealidad. El estudio del fenómeno migratorio en las artes mediante modelos y categorías como las redes, la movilidad, la circulación, las rutas, los lugares y los recuerdos, así como con métodos de creación y transferencia artística, permite indagar no solo por un “aporte” al arte colombiano, sino por transferencias culturales e intercambios entre artistas migrantes, pero también inexorablemente entre artistas e instituciones locales.



70 Collazos, *Leopoldo Richter*, 129. Richter y Engel tenían contacto personal y lo visitaba en su casa en la sabana Richter, entrevista.

71 Jurij Lotman, *K postroeniju teorii vzaimodejstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt) [Zur Theorie über die Wechselwirkung der Kulturen (semiotischer Aspekt)]*, (St. Petersburg: 2002): 192-210, citado en Irina Alter, *Macht. Reform. Kunst Die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg* (Köln: Böhlau Verlag, 2015), 37, 38.

## REFERENCIAS

### ARCHIVOS

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Badac)  
Fondo Guillermo Wiedemann.

Akademie der Künste, Berlín, Erich-Arendt-Archiv.

### FUENTES SECUNDARIAS

Acuña, Ruth. “Críticos y libreros galeristas extranjeros en la vida artística nacional”. En *Inmigrantes: artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el Arte Colombiano 1930-1970*, editado por Ruth Acuña, John Castles, Edward Goyeneche y Oscar Posada. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.

Alter, Irina. *Macht. Reform. Kunst Die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg*. Köln: Böhlau Verlag, 2015.

Amort, Andrea. “Dance and Exile - Research and Showcasing in Austria - An Attempt at a Chronology”. *Dance Today (Mahol Akhshav)*, n.º 37 (febrero 2020): 51-56.

Biermann Stolle, Enrique. *Distantes y distintos. Los emigrantes alemanes en Colombia 1939-1945*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-División de Investigación Bogotá (DIB), 2001.

Böthig, Peter. *Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Berlín: Lukas Verlag, 1997.

Castellanos Camacho, Natalia. “Cita con el órgano”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 6, n.º 1 (enero-junio 2011): 125-127. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae6-1.cior>

Cendales Paredes, Claudia. “Neubewertung der Universitätsstadt in Bogotá. Erste Bauphase 1935-1943”. Tesis de pregrado, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 2003. <https://epub.ub.uni-muenchen.de/4372/>. <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.4372>

“Chocolates Catherine”. Kuenste-im-exil. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/arendt-erich-chocolates-catherine-en.html?single=1>

Collazos, Óscar. *Leopoldo Richter*. Bogotá: Villegas Editores, 1997.

De Preminger, Kitty. “Guillermo Wiedemann entrevistado por Kitty de Preminger (1957)”. *Revista Prisma*, n.º 7 (julio-agosto 1957): 129-138.

Devia de Jiménez, Marta. *Leopoldo Rother en la ciudad universitaria*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006.

Dogramaci, Burcu. “Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte”. En *Migration und künstlerische Produktion - aktuelle Perspektiven*, editado por Burcu Dogramaci, 229-248. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

—. “Fremde überall - Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung”. En *Migration und künstlerische Produktion - aktuelle Perspektiven*, editado por Burcu Dogramaci, 7-19. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

—. “Toward a Migratory Turn - Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile”. En *Handbook of Art and Global Migration - Theories, Practices, and Challenges*, editado por Burcu Dogramaci, Birgit Mersmann, 17-37. Berlín/München/Boston: De Gruyter 2019.

—. “Migrant, Nomad, Traveler – Towards a Transnational Art History”. En *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, editado por Birgit Mersmann, Hans G. Kippenberg, 50-69. Berlín: De Gruyter, 2016.

—. “Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand - zur Einführung”. En *Netzwerke des Exils: Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, editado por Burcu Dogramaci, Karin Wimmer, 13-28. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 2011.

—. “After Exile - Remigration as Artistic Return. “En *Neue/alte Heimat. R/emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945*, editado por Dorothea Schoene, 36-57. Berlín: Kunsthaus Dahlem, 2017.

Dogramaci Burcu y Rachel Lee. "Refugee Artists, Architects and Intellectuals Beyond Europe in the 1930s and 1940s: Experiences of Exile in Istanbul and Bombay". *ABE Journal* (2019), 14-15, 2019. <http://journals.openedition.org/abe/5949>. 10.4000/abe.5949

"Erich Arendt". *Kuenste-im-exil.de*. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/arendt-erich.html>

Flusser, Vilém. "Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit". En *Von der Freiheit des Migranten – Einsprüche gegen den Nationalismus*, Vilém Flusser, 15-30. Hamburg: Europäische Verlaganstalt, 2007.

—. "Exil und Kreativität". En *Von der Freiheit des Migranten – Einsprüche gegen den Nationalismus*, Vilém Flusser, 103-109. Hamburg: Europäische Verlaganstalt, 2007.

Friedmann, Hans. "Emigrant in Kolumbien 1938 bis 1947". En *Vertriebene Vernunft I. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940*, editado por Friedrich Stadler, 478-486. Münster: LIT Verlag, 2004.

Giraldo, Luz Mary. "Inmigrantes, desplazados y exiliados en la literatura colombiana". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3, (2001). <http://journals.openedition.org/alhim/540>

Gómez-Gutiérrez, Alberto. *Humboldtiana neogranadina*. Bogotá: Ediciones Uniandes; Colegio de Estudios Superiores de Administración; Pontificia Universidad Javeriana; Universidad del Rosario; Universidad Eafit; Universidad Externado de Colombia, 2018.

Goyeneche Gómez, Edward. "La práctica fotográfica, las conexiones globales y el modo de ver documental: el caso de Arthur Weinberg". *Revista Sociedad y Economía*, n.º 15 (diciembre 2008): 85-109.

"Heimat". *Kuenste-im-exil.de*. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/Exil/heimat.html>

Iriarte, María Elvira "Guillermo Wiedemann —pintor—". *Revista Escala /I.I.E. Universidad Nacional*, año 1 (mayo 1986): 2-13.

Jursich Durán, Mario. "Crestomatía ungariana (veintiocho notas sobre —y en torno a— la biblioteca de Hans

Ungar)". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. LI, n.º 92 (2017): 4-45.

—. editor. *Miradas cruzadas: las relaciones entre Austria y Colombia*. Bogotá: Amaral Editores, 2019.

Kaiser-Bolbecher, Siglinde "Österreichische Emigration in Kolumbien". <https://www.sbg.ac.at/exil/l5040.pdf>

Maurer, Golo. *Arkadien? Italiensehnsucht - Facetten einer deutschen Fixierung*. Fráncfort: Edition Fichter, 2019.

Mejía Pavony, Germán y Luis Carlos Colón Llamas. *Atlas histórico de barrios de Bogotá 1884-1954*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), 2019. [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/atlas\\_historico\\_de\\_barrios\\_web\\_\\_1\\_](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/atlas_historico_de_barrios_web__1_)

Mileeva, Maria. "The Artist as a Cultural Emisary Across the Borders of Interwar Europe - The Case of El Lissitzky". En *Der Künstler in der Fremde. Migration - Reise - Exil*, editado por Maïke Steinkamp y Hendrik Ziegler, 219-239. Berlín, Boston: De Gruyter, 2015.

"Ohne Stock und Stecken". Diepresse. <https://www.diepresse.com/373050/ohne-stock-und-stecken>

"P. Ivo (Joseph) Schaible. Das Werden der Kirche Divino Salvador". *Michael Pfarrbrief der Katholiken Deutscher Sprache in Kolumbien*, año 60 (febrero-marzo 2018): 14-23, [https://issuu.com/wallygraphics/docs/februar-marz-2018\\_1-3](https://issuu.com/wallygraphics/docs/februar-marz-2018_1-3)

Pinilla Acevedo, Mauricio. "De Prusia a la cuenca del río Magdalena. La tradición fecundada por el trópico en la arquitectura de Leopoldo Rother". Tesis de doctorado, Facultad de Artes Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.

Posada, Eduardo. "El viaje de Edouard André". En *Geografía pintoresca de Colombia. La Nueva Granada vista por dos viajeros franceses del siglo XIX. Charles Saffray, Edouard André*, 2.ª ed., editado por Eduardo Acevedo Latorre, 67-180. Bogotá: Litografía Arco, 1971.

Salazar Guerrero, Fabián. "Eucaristía, comunidad y celebración". *Theologica Xaveriana* 133 (2000): 107-114.

---

Schieder, Martin. "The Transatlantic Crossing by Ship into Exile During World War II - From Heterotopic Experience to Aesthetic Reflection". En *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil*, editado por Maike Steinkamp y Hendrik Ziegler, 283-305. Berlín, Boston: De Gruyter, 2015.

Toliver, Suzanne Shipley. "In Exile: The Latin American Diaries of Katja Hayek Arendt". *American Jewish Archives* 29, n.º 2 (noviembre 1987): 157-188.

Tovar Pinzón, Hermes. "Emigración y éxodo en la historia de Colombia". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3, (2001). <http://journals.openedition.org/alhim/522>

Traba, Marta "Wiedemann". *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 22, n.º 05 (1985): 27-37.

"Trude Krakauer", Literature Pochen, <http://www.literaturepochen.at/exil/a5568.html>

Urrea Uyabán, Tatiana y Jimena Montaña Cuéllar. "A través de la lente: Otto Moll González". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 46, n.º 83 (2012): 99-128.

Vendries Bray, Ernesto. "Leopold Rother und die moderne Bewegung in Kolumbien". Tesis de doctorado, Fachbereich Architektur - Technische Universität Darmstadt, 2014.

Von Humboldt, Alexander. *Alexander von Humboldt in Kolumbien. Auswahl aus seinen Tagebüchern*, editado por Akademie der Wissenschaften der DDR und kolumbianische Akademie der Wissenschaften. Bogotá: Publicismo y Ediciones, 1982.

Wulf, Andrea. *La invención de la naturaleza: el Nuevo Mundo de Alexander von Humboldt*. Barcelona: Taurus, 2016.

---

# El mueble bauhausiano en Industrias Metálicas de Palmira

**María Astrid Ríos Durán**

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.9>

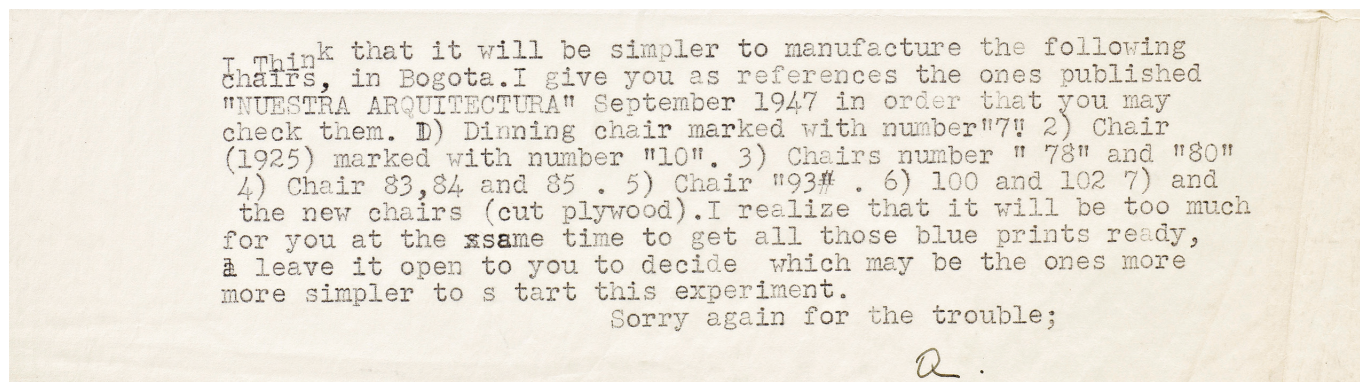
**CAPÍTULO 8**



Profesora de la Universidad Nacional de Colombia. Diseñadora industrial, magíster y doctora en Historia de la Facultad de Ciencias Humanas de la misma universidad. Investiga sobre la historia del diseño industrial de productos, el *marketing* y el consumo en Colombia con perspectiva inter y transnacional antes de la profesionalización de esta disciplina en el país.



## Presentación



**E**n 1950 el arquitecto bogotano Álvaro Ortega le envió una carta a Marcel Breuer en la cual le pedía su aval para experimentar con la producción local de algunos de sus muebles como “la silla de comedor marcada con el número 7”, “la silla (1925) marcada con el número 10”, “las sillas números 78, 80, 83, 84, 85, 93, 100 y 102” y las sillas “plywood” (figura 8.1). La solicitud del arquitecto se sustentaba en la posibilidad que tenía de “diseñar el mobiliario para algunas de las casas que estaba construyendo en la ciudad” y en el interés de conocer la reacción de sus clientes bogotanos frente a muebles de este tipo<sup>1</sup>. Con excepción de la *plywood*, hasta el momento no ha sido posible identificar exactamente a cuáles sillas se refería Ortega<sup>2</sup> y tampoco se ha sabido si Breuer respondió a esta carta y a la solicitud planteada; sin embargo, y gracias a que hemos conocido sobre la producción que hacía en 1980 la empresa colombiana Industrias Metálicas de Palmira (IMP)<sup>3</sup> de la silla Wassily, la Cesca y las mesas B9 de Breuer, así como de la MR de Lilly Reich y Ludwig Mies Van der Rohe, se considera que IMP estaba concretando de algún modo el sueño de Álvaro Ortega.

**Figura 8.1.**

Detalle de la carta dirigida a Marcel Breuer por Álvaro Ortega

Marcel Breuer Digital Archive, Syracuse University, Sección Cartas, 1950.

1 Marcel Breuer Digital Archive, Syracuse University, Sección Cartas, 1950.

2 Es posible que “la silla (1925) marcada con el número 10” fuese la B3 (Wassily) porque fue diseñada en este año.

3 Este escrito se soporta fundamentalmente en algunos de los documentos correspondientes al Plan de mercadeo y publicidades de productos de Industrias Metálicas de Palmira (IMP) de 1980. Agradezco a Phanor Mondragón por haberme facilitado el acceso a estos papeles. Dado que se trata de un conjunto de hojas sueltas sin ninguna sistematización, en adelante me referiré a estos documentos como PMIMP 1980. Sobre la recuperación de ellos se puede ver Agencia de Noticias UN, “Recobran historia de industria metálica que producía sillas de Le Corbusier”, Artes & Culturas, 3 de diciembre del 2013. <https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/recobran-historia-de-industria-metalica-que-producia-sillas-de-le-corbusier.html>



**Figura 8.2.**

Publicidad de la Cesca en las tres versiones producidas por IMP hacia 1980

PMIMP 1980.

La experiencia de esta empresa con este mobiliario se dio fundamentalmente en términos de producción y comercialización, razón por la cual a continuación se expondrán algunos aspectos en este sentido. No obstante, y teniendo en cuenta la relevancia dada por IMP al diseño, se presentarán algunas consideraciones en ese sentido y dejar para la reflexión la posibilidad de un diseño desde o para la adaptación en Industrias Metálicas de Palmira<sup>4</sup>. Esto porque, aunque los diseños desarrollados por la empresa son de origen internacional, ha sido posible identificar algunos “ejercicios proyectivos y creativos” o estrategias que surgieron en los esfuerzos para la reproducción y comercialización de estos bienes localmente.

## La producción del mueble bauhausiano en IMP, una industria del mueble contemporáneo en Colombia

Industrias Metálicas de Palmira fue una empresa creada en 1928 por Vicente Vallejo González con el nombre de Vallejo Steel Works<sup>5</sup>, cuando “aprovechando la exoneración de impuestos que el Concejo de Palmira daba por 25 años a las industrias” que se establecieran en esta ciudad, este empresario decidió trasladar su empresa desde La Habana hasta la Villa de las Palmas en el Valle del Cauca. En sus comienzos la producción de la empresa se destinó a la elaboración de “arados, rastrillos y repuestos para maquinaria agrícola” y hacia 1940, cuando ya era conocida como Industrias Metálicas de Palmira se vinculó también a la producción de muebles<sup>6</sup> para el hogar, llegando a ser en 1980 una de las empresas más importantes de este campo en el país.

Dentro del mobiliario para el hogar la empresa producía especialmente muebles para las áreas sociales y privadas de la casa como salas, comedores y alcobas. Sin embargo, ofrecía distintas gamas de productos mediante

4 Al respecto surge la posibilidad de referirse también a una noción de diseño “hibridizado”, teniendo en cuenta el planteamiento de lo híbrido de Néstor García Canclini. Pero vamos a dejar por ahora el planteamiento de un diseño desde y para la adaptación mientras se pueda encontrar un concepto más apropiado para explicar el papel del diseño en Industrias Metálicas de Palmira. Sobre lo híbrido: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (Ciudad de México: Grijalbo, 1989).

5 Sobre los orígenes cubanos de esta empresa: Louis A. Pérez Jr., *On becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture* (Estados Unidos: The University of North Carolina Press, 1999), 131.

6 Arquimuebles, “Historia del mueble en Colombia - IMP”, 2020, 20 de julio. <http://www.arquimuebles.com>

las líneas de producción denominadas como IMP Nacional, IMP Básico e IMP Alto. Mediante estas líneas la empresa establecía diferencias en sus muebles en términos del costo, del usuario y del diseño. En el caso de IMP Nacional se trataba de un mueble económico, popular y masivo para las clases media baja y baja del país<sup>7</sup>. El mueble de IMP Básico no era tan masivo, estaba destinado para las clases media-media y media-alta y en este grupo la empresa se permitía hablar de la posibilidad de desarrollar un mueble de moda. Y el grupo de muebles de IMP Alto era el más costoso por ser un mueble exclusivo, novedoso, único en el mercado y de tipo exportación para la clase alta. Esta línea contaba a su vez con tres sublíneas denominadas Grosfillex o “línea francesa para exteriores (jardines y terrazas)”; Airborne o “línea francesa de muebles exclusivos para la sala”, y Exportación o línea de muebles en mimbre-cromo y cuero-cromo “que nunca pasaba de moda” para dar “el acento original en la decoración”<sup>8</sup> (tabla 8.1). Esta última sublínea es muy importante para nosotros porque dentro de este grupo de muebles tuvo lugar la producción de las piezas bauhausianas como la Wassily, la Cesca, la MR y las mesas B9.

TABLA 8.1. TIPOS DE MUEBLES Y LÍNEAS DE PRODUCCIÓN

TIPO	CARACTERÍSTICAS
IMP NACIONAL	Un mueble económico, durable, popular y masivo para la clase media-baja hacia abajo. El mueble para este grupo se entendía como una inversión para toda la vida.
IMP BÁSICO	Un mueble también durable y de calidad, no tan masivo para la clase media-media, media alta. El mueble para este grupo admitía algo de moda.
IMP ALTO	Un mueble exclusivo, novedoso, único en el mercado y de tipo exportación para la clase alta. <i>Grosfillex</i> (línea francesa para exteriores: jardines, terrazas).  Exportación (línea de muebles en mimbre-cromo y cuero-cromo para comedores y para dar el acento original en la decoración).  <i>Airborne</i> (línea francesa de muebles exclusivos para la sala).

Elaboración propia con base en PMIMP 1980.

7 El mueble de esta línea era concebido como una inversión por lo que se alentaba a las familias de este grupo a realizar su compra teniendo en cuenta que era un bien para toda la vida.

8 PMIMP 1980.

La producción del mueble bauhausiano en IMP se caracterizó por su alto costo, su baja producción, su baja representación en las ventas y rentabilidad de la empresa. El precio de este mobiliario era variado. Se conseguían entre los 1500 y 5000 pesos (el equivalente aproximadamente a un tercio de salario mínimo y un salario mínimo de la época). La Wassily, por ejemplo, costaba 4112 pesos y la MR con brazos 1582 pesos. Para 1980 IMP proyectaba la fabricación de solo 35 MR sin brazos y 450 con brazos; 100 Wassilys; 400 Cescas sin brazos, 500 con brazos y 80 en su versión para bar; lo que nos daría un promedio de producción de sillas por mes de 2,91 para la MR sin brazos, 37,5 para la versión con brazos; 8,3 Wassilys; 33,33 Cescas sin brazos, 41,66 para la versión con brazos y 6,6 en su versión para bar. Con respecto a las ventas estas sillas solo le representaban a IMP un 6,6 %<sup>9</sup> del total de sus ventas y la rentabilidad variaba entre el 28 y el 41 % con un promedio de 31 % para la línea de cuero (la rentabilidad de la Wassily, por ejemplo, era del 21 % y la de la Cesca en su versión para bar del 38 %); y en las sillas de mimbre se encontraba entre el 26 y el 41 % (en el caso de la MR sin brazos era del 37 % y en la versión con brazos del 26 %)<sup>10</sup> (tablas 8.2, 8.3 y 8.4, figuras 8.2, 8.3, 8.4 y 8.5).

---

9 PMIMP 1980. Es importante anotar que estos muebles también se exportaban con lo cual se reducen sus posibilidades de uso en el contexto nacional. De acuerdo con Arquimuebles, las exportaciones de IMP se dieron a Panamá, Ecuador, Venezuela, Costa Rica, Japón y Estados Unidos. En este último país los muebles eran comercializados por la Gibson internacional como Classic chairs, Vivianne chairs, Curved wicker chair. En el caso de las sillas de mimbre también eran exportadas a Italia. Véase Arquimuebles, "Historia del mueble en Colombia - IMP".

10 PMIMP 1980.

TABLA 8.2. ESPECIFICACIONES TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DEL MUEBLE DE LA LÍNEA CUERO-CROMO, MIMBRE-CROMO

NOMBRE	Wassily	Cesca	MR	Mesas
DESCRIPCIÓN	Su estructura en tubo de acero redondo de 7⁄8 pulgadas, calibre 18, cromada y/o pintada con tapicería en asiento, espalda y brazos en suela natural o cuero de grano superior.	Silla en tubo de acero de una pulgada calibre 14 pintada y/o cromada con (ref. 809) o sin brazos (ref. 808). Los brazos, el asiento y el espaldar son tapizados en tela.	Sillas en mimbre tejido con un acabado lacado natural con un tubo redondo de acero cromado. La versión sin brazos (código X01) y con brazos (código X02)	Tres mesas (DC 70 - DC 71 - DC 72) con estructura en tubo cilíndrico niquelado o cromado y superficies de vidrio.

NOMBRE PRODUCCIÓN	AC180	X06	X07	X01	X02	DC 70	DC 71	DC 72
PESO NETO	10,40 kg	6,90 kg	8,20 kg	6,72 kg	8,82 kg	-	-	-
ALTURA	0,74 m	0,84 m	0,80 m	0,78 m	0,80 m	0,43 m	0,46 m	0,50 m
ANCHO	0,80 m	0,49 m	0,60 m	0,50 m	0,55 m	0,32 m	0,46 m	0,43 m
LARGO	0,70 m	0,55 m	0,57 m	0,64 m	0,81 m	0,43 m	0,46 m	0,50 m
ALTURA DEL ASIENTO	0,44 m	0,45 m	0,46 m	0,45 m	0,45 m	-	-	-

Elaboración propia con base en PMIMP 1980.

TABLA 8.3. COSTOS, RENTABILIDAD, PRODUCCIÓN DEL MUEBLE DE LA LÍNEA CUERO-CROMO, MIMBRE-CROMO.

Sillas	Costo en cop	Precio sin impuesto a las ventas	Porcentaje de rentabilidad	Estimado de producción 12 meses
CESCA SIN BRAZOS	2225	3100	28 %	400
CESCA CON BRAZOS	1802	2600	31 %	500
CESCA BAR	1943	3120	38 %	80
WASSILY	4112	5220	21 %	100
MR CON BRAZOS	1582	2500	37 %	450
MR SIN BRAZOS	2300	3100	26 %	35

Elaboración propia con base en PMIMP 1980.



TABLA 8.4. COSTOS Y RENTABILIDAD DE LAS MESAS PARA COMEDOR CON LA SILLA CESCA

NOMBRES		Costo en COP	Precio sin impuesto a las ventas	Porcentaje de rentabilidad	Estimado de producción 12 meses
MESA STRAPPER CUADRADA	Michael Bar	2217	3410	35 %	70
MESA STRAPPER RECTANGULAR	Michael rectangular	2471	2800	35 %	40
MESA STRAPPER REDONDA	Michael redonda	2638	4060	35 %	25

Elaboración propia con base en PMIMP 1980.

Un primer acercamiento a la experiencia de este mobiliario en IMP podría sugerir la reproducción de las mismas sillas creadas por los maestros bauhausianos. No obstante, al estudiarlas con mayor detenimiento observamos algunas particularidades que delatan diferencias con relación a sus referentes internacionales y que sugieren decisiones de diseño, o al menos ejercicios creativos o de proyección o estrategias para poder llevar a cabo su producción y comercialización. Por esta razón, tratamos enseguida algunos aspectos relacionados con el diseño en IMP y sugerimos un diseño desde y para la adaptación en Industrias Metálicas de Palmira mediante la producción de este mobiliario bauhausiano.

El diseño en IMP

Aunque IMP hablaba del diseño de sus productos y hacía alarde de su novedad, ello se relacionaba con la posibilidad que tenía de producir muebles no hechos antes en Colombia, mas no con la concepción formal de estos. El diseño de los muebles de IMP era de origen internacional, en especial, el de la línea IMP Alto en la que se encontraban la Wassily, la Cesca, la MR y las mesas B9. Aconteció con ellos que pese a que la empresa se refería a sus muebles como contemporáneos porque “predominaba la conveniencia sobre la apariencia”<sup>11</sup>, como funcionales porque se ajustaban a los nuevos espacios reducidos de las nuevas viviendas masivas urbanas, y a que señalaba su preocupación por la integración del mueble con el espacio moderno

11 PMIMP 1980.

y decía seguir para ello a algunos de los arquitectos diseñadores del siglo XX como Le Corbusier y Frank Lloyd Wright<sup>12</sup>, lejos estaba de plantearse una conceptualización en torno al diseño formal y moderno de estos muebles y mucho menos en los términos empleados por sus creadores para quienes el mueble tubular “era un mueble transparente que sintonizaba con los interiores modernos funcionalistas de los años veinte, en los cuales se lograba la transparencia mediante la abundancia de luz, claridad y de poco mobiliario”<sup>13</sup>, como podemos observar en las fotografías de las viviendas de Stuttgart.

El mueble tubular bauhausiano de IMP fue promocionado por la empresa como el toque de elegancia, decoración, sofisticación y exclusividad para las áreas sociales de los hogares como la sala y el comedor; fue considerado como un mueble complementario al mueble básico y es así como logramos comprenderlo en su Plan de Mercadeo y en sus publicidades. En estas es posible ver las sillas en espacios cerrados en los cuales no hay cabida para una ventana corrida, para la iluminación natural y la conexión con el entorno circundante. Por el contrario, en publicidades como la de la MR, estos muebles se exponen en interiores cerrados, con iluminación artificial, con una naturaleza “trasplantada”<sup>14</sup> y vinculados con elementos de la tradición artesanal como canastos y molas (figura 8.3)<sup>15</sup>.

En publicidades de productos como el comedor Mozambik encontramos descripciones que aluden al diseño funcional y ligero como: “Líneas rectas que se levantan del suelo y caen en suaves curvaturas. Así describió el diseñador la singular forma de la colección Mozambik. Un hermoso diseño contemporáneo que no responde a un capricho artístico sino que, antes bien, representa una serie de ventajas para el usuario: espaldar cóncavo para

---

12 En el documento sin fecha y titulado: “IMP: la conquista del espacio arquitectónico” se encuentra: “IMP ha sabido balancear en cada una de sus líneas concepciones tan opuestas como las de Le Corbusier, para quien el mueble es una continuación del espacio arquitectónico que lo incluye, y las de Frank Lloyd Wright, quien considera cada mueble como un objeto individual que se integra al espacio arquitectónico con una personalidad definida”.

13 Otakar Macel, Sander Woertman y Charlotte van Wijk, *Chairs. The Delft Collection* (Rotterdam: Delft University of Technology, 2008), 15. Recordemos que para los arquitectos modernos el mobiliario tubular era el mueble apropiado para los nuevos interiores arquitectónicos. Breuer “lo describía como necesario para la vida contemporánea y lo caracterizaba como luz que abre el trabajo, o dicho de otro modo dibuja en el espacio”; y para Charlotte Perriand “El metal juega el mismo rol en el mobiliario como el cemento en la arquitectura”. Otakar, *Chairs*, 16.

14 Esto es con plantas en materas.

15 De este modo lo describía IMP en su Plan de Mercadeo: “Este tipo de mueble se considera mueble complementario dentro de la decoración del hogar, son el detalle que ocupa un espacio agradablemente, además de proporcionar comodidad y confort”.



**Figura 8.3.**

Publicidad de la silla MR atendiendo a las especificaciones de exhibición propuestas por IMP para los distribuidores hacia 1980

PMIMP 1980.

mayor comodidad, las únicas sillas de comedor con brazos que cumplen una función diferente a la de los brazos convencionales, ya que tienen por objeto facilitar el acercar y retirar la silla de la mesa, sin tener que recurrir a incómodos puntos de apoyo. Esta elegante y funcional geometría sumada al brillo de sus estructuras de moda en acero niquelado y cromado, a su fina tapicería en material capitoneado, hacen la colección Mozambik, un comedor para lucir y disfrutar”. Otro ejemplo al respecto es la publicidad del comedor Albatros del cual afirma: “Dentro de un diseño elegante, moderno y funcional, IMP ha concebido el comedor que se integra al ambiente adaptándose a las áreas reducidas y destacándose magníficamente dentro de los grandes espacios. A su estilo moderno y fina construcción, con base en tubo cuadrado niquelado y cromado se suman sus múltiples ventajas, mesa redonda adaptable para cuatro o seis puestos, confortables sillas tapizadas en telas de variados colores, finos acabados y la especial combinación de comodidad y buen gusto. Su mente creadora se sentirá estimulada al descubrir en el refinado estilo de la colección Albatros los detalles necesarios para conformar un exquisito ambiente”. Y un último ejemplo a citar es el comedor Satélite cuya publicidad rezaba: “IMP diseña sus productos, pensando en las exigencias de los tiempos que vivimos. Ya no son sólo la durabilidad y el buen aspecto, los factores determinantes del diseño; hoy es necesario pensar en los espacios que se construyen y en hacerlos más habitables. Por eso IMP ha creado el comedor Satélite de la colección continental, de líneas sobrias y elegantes, que presta su servicio sin desperdiciar espacio”.

La experiencia del mobiliario tubular bauhausiano dentro de IMP se puede vincular más con la capacidad productiva de la empresa y con la oportunidad que representaba un creciente mercado urbano que demandaba muebles nuevos para el hogar para lo cual el diseño internacional le brindaba amplias posibilidades. En la producción radicaba la fortaleza de IMP. Para la elaboración de estos muebles contaba dentro de sus propias instalaciones con tecnología para la transformación de la madera<sup>16</sup> y del tubo metálico. Para el caso del mobiliario tubular tenía, por ejemplo, la máquina Yolder para la fabricación de la tubería elíptica, cuadrada y redonda<sup>17</sup>, y las áreas de niquelado, pintado y cromado.

<sup>16</sup> Sabemos que la Cesca se podía producir en madera tipo mohó y en color negro. PMIMP 1980.

<sup>17</sup> Al respecto, véase Mauricio Cappeli, “Industrias Metálicas de Palmira. La empresa que llegó a ser nuestro propio corazón”, *El árbol de los espejos: crónica cultural de Palmira* (Cali: Universidad Santiago de Cali, 2009), 78-88. Según este autor IMP había adquirido la máquina Yolder en 1956. Al respecto también se puede consultar el blog de historia del mueble en Colombia, Arquimuebles. Historia del mueble en Colombia - IMP. Dado que no encontramos dentro de la empresa áreas relacionadas con el procesamiento de las partes en vidrio, cuero y mimbre (terminado con un lacado natural) es posible pensar que IMP subcontrataba estos servicios.

IMP conocía de sus capacidades productivas semiindustriales y de la novedad de sus diseños y así lo hacía saber a sus competidores. Con respecto a los muebles de la línea mimbre-cromo advertía que “en Colombia el mercado era muy artesanal” con una oferta muy limitada consistente “generalmente en poltronas para salas (mas no en sillas individuales) de regular calidad en cuanto a su duración y sin acabados cromados como los de IMP”. Algo similar acontecía con los muebles de la línea cuero-cromo de la cual decía que “la producción era realizada por fabricantes pequeños quienes los producían para diseñadores a partir de copias de lo visto en el mercado o de los diseños de las revistas”<sup>18</sup>.

La decisión de producción del mueble de diseño foráneo era también económica. Producir un mueble debía representar ventajas financieras frente a la importación. Sin embargo, en estos análisis, así como en el proceso de producción y de mercadeo se vinculaban algunas tareas y decisiones de diseño, o pequeños ejercicios creativos y de proyección. En el proceso de definición de la producción frente a la importación se podía traer una pieza<sup>19</sup> para la realización de los respectivos estudios productivos y de llegar a pasar a la etapa productiva se realizaban planos y se podían hacer “pequeñas modificaciones”<sup>20</sup> como el cambio de colores, de materiales, de usos y usuarios <sup>21</sup>. Por ejemplo, con respecto a los muebles que conformaban la línea cuero-cromo IMP declaraba que “tenían la ventaja [de] que, con la misma estructura, pero variación de materiales en el plato y espaldar, las sillas parecían otros productos”<sup>22</sup>. De hecho, contemplaba la posibilidad de sacarlas para finales de 1980 con otros colores de cuero y en el caso de la Cesca “en madera-mimbre

18 PMIMP 1980.

19 Al respecto, el ejemplo hallado corresponde a un mueble de la línea Grosfillex. PMIMP 1980.

20 En una publicidad hallamos la siguiente advertencia: “IMP se reserva el derecho de efectuar modificaciones que mejoren sus diseños sin previo aviso”.

21 Es importante anotar también que dentro de la documentación del Plan de Mercadeo se hace alusión al vínculo que este departamento tenía con el de relaciones exteriores, en especial, en lo referente a los cambios realizados en los diseños, así como con la definición de la continuidad o no de los productos en el mercado. Hacia 1980, por ejemplo, se estaba definiendo la continuidad de la sala continental; se proyectaba el lanzamiento de la sala Drakkar, en cuya configuración se sugería el uso de la Wassily o silla Dinastía y con ello de la conjugación de muebles de la línea *airborne* con la de cuero-cromo. El diseñador Germán Jáuregui, en una comunicación electrónica sostenida con Phanor Mondragón en el 2013, relata que cuando trabajó en IMP en 1990 una de sus tareas consistió en pasar los planos de pulgadas a centímetros. Correo electrónico de archivo personal Phanor Mondragón.

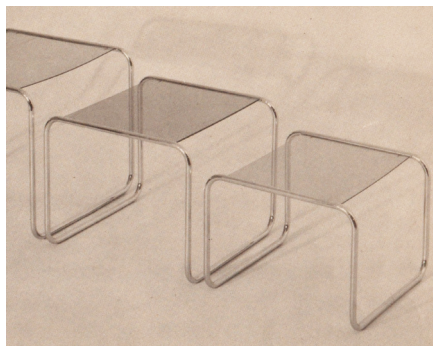
22 PMIMP 1980.



**Figura 8.4.**

Publicidad de la posible sala Drakkar en la cual observamos dos sillas Dinastía o silla Wassily junto con sofás cama de la línea *airborne*

PMIMP 1980.



**Figura 8.5.**

Publicidad de las Mesas B9 conocidas en IMP y hacia 1980 como mesas tubulares

PMIMP 1980.

tipo esterilla [...] para que entraran como innovación al mercado”<sup>23</sup>. Con respecto al uso, la empresa proponía usar estas sillas como mobiliario independiente o como sillas de set para comedores y salas; y para la Wassily proyectaba su uso en salas como la Drakkar junto a muebles de la línea *airborne* como los sofás cama AB 921 y ab 941 (figura 8.4); y sugería también la posibilidad de que fuera empleada en las salas de recepción de las “oficinas de ejecutivos”<sup>24</sup>.

Modificaciones de esta naturaleza le permitían a la empresa ser más competitiva mediante la oferta de diversos productos y la satisfacción de las demandas de un mercado que requería novedad, sobre todo, porque los diseños se agotaban. No obstante, los cambios no siempre llegaban a realizarse y un factor determinante para ello era el costo de su implementación. Es así como en el caso de la Wassily y de la Cesca para las cuales había proyectado un cambio con relación al color del cuero, IMP consideró que ello sería más factible para la Cesca antes que para la Wassily porque en el caso de esta última se incrementaría su costo y aunque “en Colombia era bastante apetecido su diseño no lo era su precio”. La Cesca, en cambio, le permitía una mayor versatilidad porque era menos costosa y porque también para ella se llegó a considerar la opción de usar mimbre en lugar de cuero para su espaldar y asiento, haciéndola más cercana a la versión original internacional<sup>25</sup>.

Otro gran cambio acontecido con el mobiliario bauhausiano en IMP fue el relacionado con sus nombres (tabla 8.5). La Wassily se conoció también como silla Charles y silla Dinastía, la Cesca como Michael y Strapper, y la MR como Claudia y Princess. Las mesas B9, por su parte, se conocieron simplemente como mesas tubulares (figura 8.5). Desconocemos los factores que facilitaron este hecho, no obstante, consideramos que con las nuevas denominaciones IMP hacía más “propias” a estas sillas y esto también porque omitía información de su historia.

<sup>23</sup> PMIMP 1980.

<sup>24</sup> PMIMP 1980.

<sup>25</sup> PMIMP 1980.



**TABLA 8.5. DENOMINACIONES DADAS AL MOBILIARIO BAUHAUSIANO EN IMP**

Nombre internacional	Nombre en IMP en 1980	Otros nombres dados por IMP	Nombre en producción en IMP
Wassily	Wassily, Charles, Dinastía	Charles (antes de 1980)	AC180
Cesca	Michael	Strapper, Cantilever, Basculante.	X06 / X07
MR	Claudia con y sin brazos	Princess con y sin brazos	X01 / X02
Mesas B9	Mesas tubulares	---	DC 70 / DC 71 / DC 72

Elaboración propia con base en PMIMP 1980.

Solo con la Wassily, además de darle su nombre, anotó “que había sido diseñada en 1925 por Marcel Breuer”<sup>26</sup>.

El otro campo de fortaleza de la empresa fue el comercial. Además de producir estos muebles IMP advertía de la importancia de vender. Mediante su Plan de Mercadeo de 1980 dejó varias especificaciones relacionadas con la distribución y venta de sus productos, y allí, al igual que en el campo productivo, encontramos ejercicios creativos y de proyección en los que es posible observar la importancia del diseño. IMP realizaba, por ejemplo, entrevistas estructuradas y no estructuradas con el público objetivo para la definición de parámetros requeridos en el diseño, para así tratar de satisfacerlo. Entregaba estos análisis al Departamento de Diseño y Dibujo el cual se encargaba de realizar la propuesta. Después

26 Esta alusión es importante mas no es precisa. En un estudio sobre el caso de la Wassily producida por IMP he podido observar que la empresa no conocía con exactitud la B3 que estaba produciendo. El modelo realizado se alejaba de la silla de 1925 —a veces conocida como la versión B3 preguerra— ya que no contaba con el travesaño inferior de esta primera versión y era más próximo a la versión desarrollada hacia 1962 por Breuer y Dino Gavina y conocida como Wassily. Versión que, sin embargo, era cercana a la desarrollada por Thonet entre 1929 y 1932, empresa que a su vez retomaba la versión ajustada por Breuer y producida en su empresa Standard Möbel durante 1927-1928. En María Astrid Ríos Durán, Una Wassily Palmirense. Una historia proyectual de la B3 a propósito de su producción en Industrias Metálicas de Palmira (IMP). Documento inédito. (Bogotá: 2020).

Con respecto a la autoría de los otros muebles no hemos encontrado referencia en los documentos estudiados. La empresa se refiere en términos generales al diseño y a los diseñadores internacionales. Además de la advertencia ya citada sobre el seguimiento del diseño de Le Corbusier y de Frank Lloyd Wright, IMP también anota que estuvo en permanente contacto con los más destacados diseñadores del mundo, especialmente los franceses, italianos y estadounidenses. IMP: “IMP: la conquista del espacio arquitectónico”.

de definida, se hacían muestras, pruebas y ajustes al diseño<sup>27</sup>, para finalmente entrar a producción y venta.

Gracias a los estudios de mercado que le permitían analizar a sus potenciales compradores, conocer sus necesidades, gustos y posibilidades adquisitivas, así como la competencia y las tendencias en diseño, se podían definir también los muebles a producir o tomar decisiones relacionadas con terminados, continuidad o no de ciertos productos, cambio de la línea a la que pertenecía, o el “rediseño” de estos. Con respecto al terminado, por ejemplo, era usual cambiar el cromado por el pintado con el objeto de hacer más económico al mueble<sup>28</sup>. Esto se observaba muy especialmente en los muebles de la Línea Nacional, en la cual IMP optó por utilizar un mismo calibre (20) en todos los muebles, “no tener un control de calidad tan estricto en la fórmica”<sup>29</sup>, “desarrollar nuevos productos de partes intercambiables para así utilizar matricería existente y, por último, descontinuar las referencias de poca venta o modelos similares entre sí”, como aconteció con la alcoba Coronet, la sala y el comedor Continental<sup>30</sup>. En el caso de la línea cuero-cromo, teniendo en cuenta que las sillas con brazos “eran más apetecidas por dar mayor comodidad” y que “eran solicitadas en su mayoría para comedores en cromo-vidrio y para oficinas”, IMP decidió producir más sillas con brazos, así como las mesas que le permitían ofrecer el set de comedor conformado con mesas de este estilo, las Strapper (tabla 8.4) junto a sillas como la Cesca.

En el campo del mercadeo, y posiblemente con el apoyo del Departamento de Diseño y Dibujo, subcontratando servicios como los de Litografía Cali, también se desarrollaban las estrategias de comunicación para la publicidad en todos los medios masivos de radio, prensa, revistas (como Ideas y Buen Hogar) y televisión, así como los catálogos y las áreas de exhibición (*showrooms*). Estos últimos se hacían muy especialmente para el caso del mobiliario tubular bauhausiano. Para ello IMP sugería a

---

27 Metodología deducida a partir de la publicidad del Set Kinder y de los muebles para oficina EXA.

28 En el Plan de Mercadeo encontramos la siguiente advertencia: “Pintar era más barato que cromar y si se hace por volumen el precio baja más aún”.

29 PMIMP 1980.

30 Fue por ello por lo que en 1980 se descontinuó la alcoba Coronet, la sala y el comedor Continental. En el caso de la sala continental IMP consideró “que era un diseño muy trajinado y las ventas eran cada vez más bajas, de 148 salas vendidas en 1977 se pasó a 155 en 1978 y a 70 en 1979”. Para su reemplazo sacó la sala Thonet que constaba de un sofá de dos puestos, dos poltronas y una mesita rectangular en tubo redondo niquelado y cromado. Y para el reemplazo del comedor Continental sacó una versión en tubo redondo pintado con “una mesa redonda de 1,20 de diámetro con las mismas patas de la DC.280 y la misma silla AC-280” con la cual esperaba “tener un comedor más económico (un 12% menos) y adaptable a los espacios pequeños”. PMIMP 1980.

los distribuidores contar con una “decoración ambientada con elementos acordes con el mimbre como canastos, molas, cuadros típicos, matas, etc.”. Y podía, incluso, ofrecerles bocetos de orientación<sup>31</sup>.

Estas estrategias de comercialización tenían, además, el objetivo de conquistar a la mujer, ama de casa<sup>32</sup>, por ser ella la encargada de las compras domésticas y porque en el caso de estos muebles ella conocía este mobiliario por las revistas de moda y por sus viajes (figura 8.6). De acuerdo con IMP:

en los muebles para el hogar realmente quien escogía los muebles en cuanto a diseño, modelo, comodidad, ambiente, etc. era la mujer, pero, la decisión sobre la inversión a hacer generalmente la tomaba el marido, o ambos. Por ello era importante la exhibición, porque era el sitio donde la mujer escogía el mueble que le gustaba y deseaba, y el catálogo porque era la muestra que llevaba al marido para que en base a este y a sus explicaciones se pudiese tomar la decisión sobre la compra<sup>33</sup>.

Por último, en el Plan de Mercadeo de 1980 observamos que IMP también llegaba a invitar a decoradores para que escribieran editoriales en algunos medios masivos de comunicación como *El Espectador* con el fin de dar a conocer e instruir a los lectores en el uso de los muebles que producía.

Llegados a este punto se comprenden entonces algunos aspectos de la compleja experiencia productiva y de comercialización del mobiliario bauhausiano en IMP. Si bien la forma de estos muebles es en apariencia la misma de los elaborados internacionalmente, la producción y comercialización de ellos en el contexto colombiano requirió esfuerzos, ajustes y estudios que por ahora vamos a enmarcar dentro de una noción de diseño desde y para la adaptación, y que de acuerdo con IMP estuvo determinado por sus normas de diseño, sobre las cuales anotó:

---

31 PMIMP 1980.

32 De acuerdo con IMP, las mujeres, todas, las de los distintos hogares y sectores socioeconómicos, se dirigían a los almacenes para ver, probar, sentarse, negociar y comprar el mobiliario que estaría en sus casas. Y aquí se marcaba una diferencia con respecto al mobiliario de oficina, pues los hombres de las empresas difícilmente harían una salida de compra como las de las mujeres. En ese sentido, la empresa proyectó distintos mecanismos para dar a conocer sus mobiliarios a los ejecutivos como por ejemplo el envío de catálogos a sus oficinas y de los folletos para que las mujeres llevaran a sus casas e ilustraran a sus maridos sobre el mobiliario a comprar para la casa. PMIMP 1980.

33 PMIMP 1980.

Las normas de diseño de los muebles de IMP han estado determinadas por el afán de mantenerse dentro de las tendencias del momento, buscando incorporar las ideas más avanzadas tanto en lo técnico como en lo decorativo, equilibrando la precisión de la ingeniería y el espíritu creativo de los diseñadores con la autenticidad artesanal, haciendo uso creativo de los materiales, armonizando lo bello con lo funcional, adaptándose a las necesidades actuales y futuras<sup>34</sup>.

## Consideraciones finales

A lo largo de este escrito hemos esbozado algunas particularidades de la experiencia de producción y comercialización de un mobiliario de origen bauhausiano en IMP y hemos planteado la posibilidad de un diseño desde y para la adaptación. Aunque estas ideas continuarán en construcción y a la espera de nuevas evidencias que nos permitan seguir desarrollándolas, vamos a exponer algunas consideraciones finales.

A diferencia de las primeras piezas de estos íconos del mobiliario internacional, el mueble bauhausiano en IMP pasó de ser un mueble “artesanal” o “semiartesanal” a “industrial” o “semiindustrial”, mas no “masivo-popular”. Aunque ello aconteció con este mobiliario también en el contexto internacional y sigue sucediendo hasta el día de hoy. En IMP solo se hicieron “masivos-populares” los muebles de las líneas IMP Nacional y Básico.

El mueble bauhausiano en IMP sigue en la forma a los originales, pero es distinto de estos. Desde la imagen de sus publicidades se perciben “menos pesados, menos robustos y finos”, si se les compara, por ejemplo, con los producidos en la actualidad por Knoll o Thonet.

Se observa un distanciamiento en la conceptualización del diseño de estos muebles. La preocupación de IMP fue productiva y de comercialización y aunque advierte que es un mueble contemporáneo, apropiado para los nuevos hogares urbanos y para las construcciones “masivas” (modernas), reducidas en espacio, los muebles de esta línea cuero-cromo y mimbre-cromo se destinaron para la clase alta como el detalle decorativo y exclusivo del hogar; el toque de buen gusto, de refinamiento, belleza y exotismo en estas casas. No obstante, vale la pena anotar que el mueble bauhausiano también fue importante para el diseño de los muebles de las líneas Básica y Nacional a los cuales llegó a influenciar. Así aconteció,

---

34 IMP, “IMP: la conquista del espacio arquitectónico”.

**Figura 8.6.**

Instalación doméstica de Bauhaus Reverberada que incluyó piezas bauhausianas hechas por Industrias Metálicas de Palmira.

"Exposición Bauhaus Reverberada", Bogotá: 2021.  
Foto de Alejandro Barragán

**Figura 8.7.**

Publicidad del Set Kínder cuyas sillas se inspiran en la Cesca. ca. 1980

PMIMP 1980.

por ejemplo, con el Set Kínder<sup>35</sup> en el cual hallamos una silla con la misma configuración formal de la Cesca, pero elaborada en otros materiales, colores, para otros usuarios y otros ámbitos, como para los niños en la escuela y en el hogar (figura 8.7).



35 El Set Kínder era para niños menores de siete años para uso en hogares y en colegios. Constaba de una mesa redonda (DK-6) y seis sillas (AK-6) en tubo de acero con acabados de pinturas epóxicas con triplex de 20 mm lacado, de colores azul, verde y naranja.



## REFERENCIAS

### FUENTES PRIMARIAS

Marcel Breuer Digital Archive. Syracuse University. Sección Cartas. 1950.

Industrias Metálicas de Palmira (IMP). IMP: la conquista del espacio arquitectónico. S. f.

Plan de Mercadeo de Industrias Metálicas de Palmira. 1980.

Publicidad de productos de IMP 1980.

### FUENTES SECUNDARIAS

Agencia de Noticias UN. “Recobran historia de industria metálica que producía sillas de Le Corbusier”. Artes & Culturas. 3 de diciembre del 2013. <https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/recobran-historia-de-industria-metalica-que-producia-sillas-de-le-corbusier.html>

Arquimuebles. “Historia del mueble en Colombia-imp”, 20 de julio del 2020. <http://www.arquimuebles.com>

Cappeli, Mauricio. “Industrias Metálicas de Palmira. La empresa que llegó a ser nuestro propio corazón”. En *El árbol de los espejos: crónica cultural de Palmira*. Cali: Universidad Santiago de Cali, 2009.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1989.

Otakar Macel, Sander Woertman y Charlotte van Wijk. *Chairs. The Delft Collection*. Rotterdam: Delft University of Technology, 2008.

Pérez, Louis A. *On becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

Ríos Durán, María Astrid. Una Wassily Palmirense. Una historia proyectual de la B3 a propósito de su producción en Industrias Metálicas de Palmira (IMP). Documento en proceso de edición para publicación por la Universidad de Antioquia en obra coordinada por Ricardo Cedeño.



Instalación doméstica de Bauhaus Reverberada que incluyó piezas bauhausianas hechas por Industrias Metálicas de Palmira.

“Exposición Bauhaus Reverberada”, Bogotá: 2021. Foto de Alejandro Barragán





# Exilio y montaje: la mirada fotográfica de Grete Stern sobre Buenos Aires, 1935-1967

**Lucio Piccoli**

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.51573/Andes.9789587982558.9789587982565.10>



Es egresado de la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Actualmente, como becario de la Fundación Friedrich-Ebert, desarrolla su investigación doctoral en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín acerca de la circulación de ideas estéticas entre Argentina y Alemania y su repercusión en los campos disciplinares de la arquitectura, el urbanismo, el diseño y las artes visuales durante la primera mitad del siglo xx.

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda la realidad familiar.

Se trata, a partir de este cuestionamiento, de recomponer la imaginación de otras relaciones posibles en la inmanencia misma de esta realidad.

Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>.

**G**rete Stern llegó a Buenos Aires en agosto de 1935, junto a su colega y marido, el argentino Horacio Coppola. Como ha sido contado tan a menudo, la pareja de artistas se había conocido unos años antes en el taller de fotografía impartido por Walter Peterhans en la última sede que Bauhaus tuvo en Berlín. En esa misma coyuntura signada por el cierre de la escuela y el acceso de los nazis al poder en 1933, la artista judía se vio forzada a finalizar la actividad del estudio de retratos y avisos publicitarios ringl + pitt que había fundado con su amiga íntima Ellen Auerbach en dicha ciudad y a exilarse temporalmente en Londres, donde pudo reencontrarse con importantes miembros de la *intelligentsia* berlinesa de izquierda como Bertolt Brecht, Helene Weigel, Karl Korsch y Paula Heimann quienes, al igual que ella, habían encontrado en la capital inglesa refugio temporal del fascismo.

Una vez instalados definitivamente en Buenos Aires, las redes y contactos de los que allí disponía previamente Coppola permitieron que el posicionamiento de ambos fotógrafos dentro del campo cultural porteño se diera rápida y exitosamente. Así lo demuestran tanto una exposición conjunta que solo dos meses después de su arribo organizaron en la sede de la editorial Sur, como la publicación en 1936 del famoso álbum de Coppola, *Buenos Aires: visión fotográfica*, editado con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad: dos acontecimientos que han sido reconocidos por los especialistas como los hitos fundamentales de la historia de la fotografía moderna en Argentina. Los trabajos realizados durante la estadía en Berlín y Londres que expusieron en Sur y el breve texto que redactaron *ad hoc* en tono de manifiesto e hicieron imprimir detrás del folleto promocional del evento, constituyen la primera expresión de una doble apuesta por la autonomía y la función social del medio fotográfico que se conoció en el país austral:

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bertolo (Madrid: A. Machado, 2018), 83.



la técnica fotográfica es un proceso óptico-químico que obtiene una imagen detallada de un objeto con un rango de sombras que incluye tonos intermedios. Anular este proceso o modificarlo con un tratamiento manual subsecuente es privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas. [...] ¿Es la fotografía un arte? De hecho, la fotografía se ha abstenido de dirigirse a esta cuestión: ha creado su propio lugar en la vida actual; tiene una función social<sup>2</sup>.

Al importar el típico gesto vanguardista de reducir los elementos de la gramática visual a los factores específicamente relacionados con el dominio técnico del dispositivo de la cámara, Stern y Coppola planteaban una diferencia radical con respecto a las prácticas características de la tradición pictorialista que eran hegemónicas en el campo local como el bromóleo, la goma bicromatada, la impresión al carbón o el retoque de negativos<sup>3</sup>. En el marco del encargo oficial que recibió en 1936 directamente de parte del arquitecto modernista Alberto Prebisch y Atilio Dell'Oro Maini —secretario del intendente Mariano de Vedia y Mitre—, de confeccionar un álbum fotográfico sobre Buenos Aires, Coppola logró construir una mirada de larga productividad en el imaginario urbano porteño que combinaba, de modo original y emblemático, determinados elementos clave del criollismo de vanguardia con los aspectos más sustanciales de las transformaciones materiales, políticas y culturales que la ciudad venía experimentando desde la década de los veinte<sup>4</sup>.

---

2 Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister, Horacio Coppola y Grete Stern, *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, trad. Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015), 236. Declaración de los artistas en el folleto de la exhibición en *Sur*, octubre 1932. Si bien Luis Prámo fue el primero que llamó la atención acerca del carácter “pionero” de las obras expuestas en *Sur* en 1935, es el trabajo de Jodi Roberts que desarrolla minuciosamente la hipótesis de que las ideas de autonomía y función social incorporadas por ambos artistas en ese momento “definen” el comienzo de la modernidad del medio fotográfico en el campo local véanse: Jodi Roberts, “Horacio Coppola and Grete Stern: Defining the Modern in Argentine Photography, 1930-1956” (tesis doctoral, New York University, 2015); Jodi Roberts, “Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935-1943”, en *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, 210; Luis Prámo, *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina*, (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995), 16.

3 Sobre las publicaciones de fotografías artísticas, los fotoclubes y colectivos de fotógrafos aficionados locales durante el periodo, véase Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días* (Buenos Aires: La Azotea, 1995), 37-50.

4 Véase Horacio Coppola, *Buenos Aires: visión fotográfica*, (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936); Adrián Gorelik, “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola”, *Punto de Vista*, n.º 53 (noviembre 1995); *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 1998).



Pero frente a la importancia de este itinerario común, determinado por la experiencia de formación compartida en Bauhaus y los trabajos y exposiciones realizados en conjunto, es necesario señalar una serie de tensiones y diferencias de sentido notable en el seno de esta dupla de artistas que puede contribuir a complejizar el modo tradicional en que algunas de las perspectivas más canónicas y establecidas citadas previamente han interpretado la obra de Stern, junto a la de Coppola, como hito inaugural de la fotografía moderna en Argentina. En efecto, ya antes de partir rumbo a Europa para llevar a cabo el tradicional viaje de estudios que cualquier artista pródigo argentino como él se suponía debía hacer, Coppola había estudiado con el pintor Alfredo Gutero y frecuentado al ya por entonces célebre escritor Jorge Luis Borges, quien llegó incluso a ilustrar su libro de poemas sobre Buenos Aires *Evaristo Carriego* (1930) con dos fotografías de los suburbios capturadas por el joven artista<sup>5</sup>. Stern, en cambio, una exiliada política completamente desconocida en la Buenos Aires de 1935, fue, además, en tanto prototipo de la *Neue Frau*, seguramente percibida como un considerable factor de curiosidad y rareza por gran parte de la sociedad porteña del momento.

¿Cuáles eran, entonces, los aspectos determinados de Buenos Aires que el ojo ajeno de Grete estaba en condiciones de observar? ¿Cuáles otros no? ¿Desde qué lugar específico y a través de qué mecanismos técnicos procuró familiarizarse con esa trama cultural urbana ajena y sus formas materiales desconocidas en el intento de construir una visión fotográfica propia al respecto? ¿Puede establecerse algún tipo de relación entre ese proceso de aprendizaje y la emblemática mirada fotográfica que su marido logró instalar con rotundo éxito precisamente durante esos mismos años? ¿Qué tipo de representación visual de la ciudad emerge sobre el final de este proceso?

Para interrogar, entonces, la deriva que las “ideas fuera de lugar”<sup>6</sup> describen en este momento puntual dentro del proceso histórico de transferencia cultural en el modernismo, el presente trabajo ofrece un ejercicio de análisis de un sector de la obra de esta *bauhäuslerin*, basado exclusivamente en el uso de dos figuras concretas: el exilio y el fotomontaje.

El primero de ellos reviste, en tanto circunstancia involuntaria de tener que devenir una extraña condenada a observar desde la distancia inquietante las formas y las cosas de un espacio que para el resto de sus habitantes

5 Adrián Gorelik, “Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires”, en *Horacio Coppola, Fotografía* (Madrid: Fundación Telefónica, 2008), 48-59.

6 Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”, en *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Adriana Amante y Florencia Garramuño, comps. (Buenos Aires: Biblos, 2000), 45-60.

autóctonos serán siempre familiares, íntimas y sobreentendidas, una importancia fundamental a la hora de entender ese “entrelugar” tan particular desde el cual Stern percibió y retrató Buenos Aires a mediados del siglo xx. Un entrelugar signado por la tensión de una dialéctica que describe el movimiento siempre doble de acercamiento y separación, de identificación y extrañamiento con las nuevas formas de esa ciudad que no solo ella había adoptado como segundo hogar, luego de escapar de las adversidades económicas y el totalitarismo que imperaban en Europa.

El ruso Anatole Saderman, por ejemplo, también había vivido y estudiado en Berlín durante la década de los veinte antes de instalarse, primero en Paraguay en 1926 y luego, definitivamente, en la capital argentina en 1930, donde se dedicaría casi exclusivamente a la actividad retratística. En 1935, durante la misma época en que Stern y Coppola arribaban a Buenos Aires y exponían en *Sur*, Saderman produjo *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, una notable serie de 68 fotografías de la flora autóctona que, a causa de los detalles texturales resultantes de los drásticos primeros planos y los recortes deliberados de la información contextual, evoca poderosamente la mencionada obra de Karl Bloßfeldt de 1928, *Urformen der Kunst*<sup>7</sup>. Más allá de que las imágenes de Saderman carecen del rigor constructivo que hacía de las fotos de Bloßfeldt una variable de la cultura visual de la nueva objetividad tan pertinente para las discusiones de la vanguardia arquitectónica, resulta menos importante establecer filiaciones o un orden de prioridad que reparar en los criterios compositivos del *close-up* y el *cropping* a los que ambos apelaron como dos rasgos fundamentales de la nueva forma de hacer fotografía.

Otra de las características centrales del fenómeno de la “nueva visión” [*Neues Sehen*] era el énfasis en la dimensión documental que la imagen había asumido en el contexto del desarrollo de los periódicos y revistas ilustradas y que en este caso se aprecia con especial claridad en las obras de Juan di Sandro y Sameer Makarius. El primero, nacido en Italia en 1898, arribó a Argentina en 1910 y llegó a convertirse en el fotógrafo más reconocido del diario *La Nación* que documentaría el histórico paso del Graf Zeppelin por Buenos Aires, la inauguración de la Avenida 9 de Julio y los paisajes nocturnos del puerto y el barrio obrero de La Boca. Otra muy particular mirada sobre la vida urbana porteña, contemporánea a la de Stern,

---

7 Ilse von Rentzell, *Maravillas de nuestras plantas indígenas* (Buenos Aires: López, 1935). A pesar de los fuertes paralelismos entre las imágenes de ambos, basándose en el hecho de que Saderman abandonó Berlín dos años antes de que la obra de Bloßfeldt fuera publicada, Priamo considera que el primero no conocía el trabajo del segundo, véase Luis Priamo, “Anatole” en *Saderman. Secretos del jardín* (Buenos Aires: Vasari, 2009), 19.

fue la que elaboró el egipcio Makarius en dos importantes fotolibros publicados bajo los títulos de *Buenos Aires y su gente* (1960) y *Buenos Aires, mi ciudad* (1963). También formado en Alemania y Hungría junto a artistas concretos, el fotógrafo se instaló en Argentina en 1953, donde se relacionó con grupos plásticos de vanguardia como Nueva Figuración y produjo, además, una amplia serie de retratos de intelectuales, escritores y artistas locales. Pero si de capturas de celebridades se trata, la más reconocida por la incorporación de rasgos modernistas como la fragmentación o la exposición múltiple en sus fotografías de personajes pertenecientes al mundo del espectáculo, fue la alemana Annemarie Heinrich, arribada al país en 1926. Más allá de las diferencias de estilo en cada uno de los casos mencionados, es importante reparar en que, la mayoría de las veces, los retratos funcionaron para los recién llegados como un mecanismo de promoción mediante el cual poder establecer un vínculo con artistas y figuras de la cultura más prestigiosas o ya establecidas y obtener, así, la legitimidad que el muy estrecho y endeble campo fotográfico local no estaba en condiciones de proveer por sí mismo<sup>8</sup>.

Esa trama de relaciones pone, entonces, no solo de manifiesto que el proceso de modernización del lenguaje visual se desarrolló en Argentina de modo mucho más heterónomo que en Berlín, en íntima vinculación con otras dinámicas de la cultura más acendradas como la literatura o las artes plásticas, sino, además, el rol determinante que al respecto desempeñaron la experiencia y los conocimientos aportados por los protagonistas extranjeros. La importancia de los contactos previos con los modernismos europeos de vanguardia no era, sin embargo, un rasgo exclusivo de los artistas que llegaron para transformar con su *expertise* el reducido campo fotográfico local. Por el contrario, la sensible afluencia de emigrados políticos del fascismo europeo que se radicaron en Buenos Aires, dentro del ciclo que va aproximadamente desde la guerra civil española hasta la Segunda Guerra Mundial, contribuyó a definir el carácter profundamente diverso de la vida cultural porteña de los treinta en su gran totalidad. A mediados del decenio, escritores, periodistas, intelectuales, artistas plásticos, músicos y editores que provenían tanto de la izquierda, como de los sectores liberales del arco político, se organizaron en torno a los denominados Frentes Populares para frenar al avance de los totalitarismos. La profunda internacionalización de la cultura en Buenos Aires determinó, de ese modo, la multiplicación de los puntos de contacto de una red que no implicaba solamente la circulación de

---

8 Valeria González, *Light of Modernity in Buenos Aires* (Nueva York: Alexander Gallery, 2012).

bienes culturales y simbólicos entre ambos márgenes del Atlántico, sino, además, distintos mecanismos de solidaridad a los que estos personajes desarraigados y enajenados podían apelar en función de reconfigurar su identidad en el nuevo contexto<sup>9</sup>.

Por estas razones históricas, se trata en esta ocasión de desplazar el foco de análisis puesto en el carácter “pionero” e innovador que tradicionalmente se le asigna a la obra de Stern, como si ella fuera la referencia única que marca el comienzo absoluto de la fotografía moderna en Argentina. Lo que interesa explorar es, en cambio, la capacidad fundada en la dialéctica entre empatía y extrañamiento que la figura del exiliado posee a la hora de desnaturalizar y enrarecer las formas entrañables y familiares de un entorno que solo puede ser observado a la distancia.

Resulta muy notable que en la obra gráfica de Stern esa distancia sea refrendada, precisamente a partir de este momento, por el uso progresivo de una técnica en particular: el fotomontaje. Esta metodología, que había sido una condición de posibilidad fundamental para el desarrollo del cine y de uno de los primeros y más importantes movimientos de vanguardias en el periodo de entreguerras como Dadá, fue efectivamente practicada por la artista cada vez más a menudo y con muy distintos propósitos, luego de su llegada a Buenos Aires. Por supuesto que la apropiación particular que ella hizo de esta técnica no debería pensarse tanto en el sentido fragmentario, disruptivo y caótico que los dadaístas le habían conferido originalmente para manifestar el tipo de experiencia bélica o revolucionaria, sino, en cambio, como una forma altamente mediada por los abundantes debates que suscitaron tanto el constructivismo ruso, como el vertiginoso desarrollo de la prensa, la industria publicitaria y el diseño gráfico, durante la década de 1920<sup>10</sup>.

La porción de su obra más íntimamente vinculada con esta técnica es la archiconocida serie de *Los sueños*. Se trata de 140 fotomontajes periódicamente confeccionados por la artista para ilustrar una sección de la revista femenina *Idilio*, que apareció semanalmente entre 1948 y

---

9 La serie de retratos de artistas e intelectuales como Brecht, Korsch, Weigel que Grete había comenzado a fotografiar en Londres y continuó asiduamente luego de haber llegado a Buenos Aires con personajes como Borges, María Elena Walsh, Antonio Berni, Clement Moreau, Lino Enea Sipilimbergo, entre muchos otros, constituye una muy sugestiva forma de reconstruir importantes tramos de esa nutrida red de modernistas antifascistas. Véase Diana B. Wechsler, “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern”, *Daia* 3, n.º 25 (2007): 187-200.

10 Para un nutrido y preciso resumen de las discusiones y nuevas derivas de las que fue objeto el fotomontaje en el contexto de la cultura visual de la nueva objetividad, durante los veinte, véase Adrian Sudhalter, “Self-reflectivity of Photomontage: Writing on and Exhibiting the Medium, 1920-1931”, en *Photomontage between the Wars (1918-1939)*, (Madrid: Fundación Juan March, 2012), 8-22.

1951, bajo el título de *El psicoanálisis le ayudará*. Allí y bajo el pseudónimo de Richard Rest, Enrique Butelman y Gino Germani, otro emigrado italiano del fascismo que sería uno de los intelectuales más importantes de la vida cultural argentina de ese periodo, llevaban a cabo una suerte de consultorio psicoanalítico epistolar, donde se atendían los distintos problemas emocionales que aquejaban a las mujeres de una clase media en pleno desarrollo, a causa de la bonanza económica durante el primer peronismo. En el contexto histórico de divulgación popular de la teoría freudiana, las lectoras comunicaban en cartas las ansiedades y los traumas relacionados con el matrimonio, la maternidad, el narcisismo femenino, el trabajo, la independencia económica y los deseos amorosos. Pero lo interesante es que mientras el ficticio analista aconsejaba a sus pacientes epistolares de un modo más bien conciliatorio, que tendía a armonizar los mandatos femeninos con la autopercepción del deseo, muy por el contrario, los radicales fotomontajes de Grete cuestionaban abierta y profundamente los roles de género instituidos por el modelo doméstico de la sociedad de masas que el peronismo había ayudado a consolidar a fines de los cuarenta<sup>11</sup>.

El fotomontaje, al unir dos o más fotografías preexistentes pero que carecen de una conexión semántica evidente, subraya el carácter inquietantemente extraño de la nueva imagen resultante de un modo muy apto para ilustrar las profundidades de la realidad onírica. La dinámica de esta metodología que supone, entonces, descomponer una cosa para reagruparla y mostrarla de otra manera, acentuando sus diferencias, sus contradicciones, las dislocaciones de sentido y los aspectos absurdos,

---

11 La bibliografía acerca de *Los sueños* es abundante y representa, sin lugar a dudas, el sector más estudiado de la obra de Stern. Léanse los artículos de Luis Príamo, Jorge Alemán y Enrique Lynch, en el catálogo *Sueños. Grete Stern*, (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015); la intersección de sentido entre la metodología del montaje y la perspectiva migrante de Stern en la serie de *Los sueños* ha sido explorada previamente en Alejandra Uslenghi, "A Migrant Modernism. Grete Stern's Photomontages", *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, n.º 2 (2015): 173-205. 10.1080/13569325.2015.1040747; David William Foster, "Dreaming in Feminine: Grete Stern's Photomontages and the Parody of Psychoanalysis", *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n.º 10 (2003), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/foster.htm>; Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)* (Buenos Aires: Biblos, 2012); Alejandra Niedermaier, "Significación de la serie Sueños de Grete Stern en la memoria colectiva", en *Memoria del 7.º Congreso de Historia de la Fotografía, 1839-1960: las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos* (Buenos Aires: Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación, 2003), 161; Hugo Vezzetti, "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*", en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie Completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2003), 149-159; K. M. Sibbald, "Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern's 'Sueños'", *Hispanic Journal* 26, n.º 1/2 (2005): 243-258; Syd Krochmalny y Marina Mariasch, comps., *Los sueños. Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).



implica un distanciamiento de la imagen natural tal cual se la conoce en su estado original y preexistente que genera una forma de conocimiento por extrañeza:

*distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será conocimiento por extrañeza<sup>12</sup>.*

De un modo similar al de los textos que Benjamin y Brecht escribieron en el exilio, los fotomontajes producidos por Stern luego de su llegada a Buenos Aires también distancian lo representado para demostrar las relaciones históricas y políticas que, por detrás de aquello, toman posición en un momento determinado. Y es que en un álgido contexto como el de la década de los treinta, en el cual el campo de la cultura se había transformado en un frente más de las batallas libradas contra el totalitarismo, el posicionamiento político de los artistas e intelectuales era irrecusable. La potencia de esta metodología vanguardista residía, entonces, en su capacidad ambivalente de apelar al valor objetivo y documental característico de la imagen fotográfica, pero para minar su indexicalidad, es decir, en su capacidad de referir a un mundo conocido, familiar y entrañable que puede desestabilizar, al mismo tiempo, el sentido unívoco que él reviste para el espectador. Y precisamente a través de los mecanismos de enrarecimiento y deconstrucción propios del fotomontaje, parangonables con el *Verfremdungseffekt* brechtiano o la *ostranenie* de los formalistas rusos, Stern provoca por primera vez en la historia de la fotografía argentina una crisis de representación sobre la visión aurática de las cosas, distanciándolas para mostrarlas y entenderlas de un modo distinto<sup>13</sup>.

12 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, 81. Cursivas en el original.

13 Sigmund Freud, "Das Unheimliche", *Imago* 5, n.º 5-6 (1919): 297-324. En 1919, Sigmund Freud publicó "Das Unheimliche" [lo siniestro u ominoso —según la traducción al español que se tenga en cuenta—]. El propósito del ensayo era demostrar la validez de la hipótesis psicoanalítica según la cual la sensación de inquietante extrañeza que caracteriza lo ominoso se origina, en realidad, como el retorno de aquello familiar y entrañable que ha experimentado una represión en algún momento del pasado. En nuestra propia investigación doctoral, de la cual surge como extracto acotado la presente contribución, se intenta demostrar la fundamental importancia desempeñada al respecto por la noción decimonónica de empatía [*Einfühlung*]: únicamente *luego* de habernos identificado plenamente o, para expresarlo en los términos de la *Einfühlungstheorie*, de haber proyectado sentimentalmente nuestros deseos, impulsos y contradicciones en aquello que estamos percibiendo, es que devenimos vulnerables a los efectos angustiantes provocados

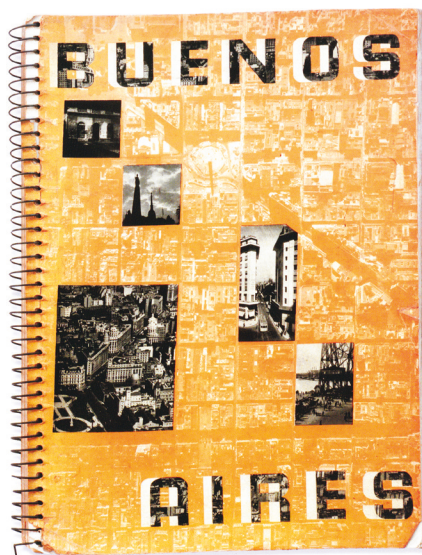
Esta es, entonces, la operación eminentemente moderna que aquí se quiere analizar en función de otro sector de su obra sobre el que se ha escrito mucho menos que sobre *Los sueños*, y que por estar relacionado con el problema del espacio de la ciudad y su percepción visual, brinda una aproximación quizás más sugestiva y menos transitada al muy particular punto de vista desde el cual ella intentó construir una mirada fotográfica sobre Buenos Aires a mediados del siglo xx: los fotomontajes urbanos que produjo exclusivamente con las imágenes porteñas de Coppola. Es importante señalar que ellos fueron, en su mayoría casi absoluta, diseñados en el marco de encargos editoriales que la artista recibió en distintas circunstancias y que de ningún modo agotan su visión fotográfica sobre la capital argentina. Muy por el contrario, en su calidad de principal fotógrafa a cargo de ilustrar el volumen *Buenos Aires* publicado por Peuser en 1956, ella llegó a tomar alrededor de 1500 capturas urbanas<sup>14</sup>.

Sin embargo, a pesar de no ser una muestra cuantitativamente representativa, los *collages* urbanos permiten trabajar con la ambivalente relación de identificación y distancia característica de la figura del exilio, a la vez que incorporan otra dimensión muy relevante a la hora de analizar la inquietante extrañeza en la mirada urbana de Stern: la figura de su marido y el gran reconocimiento que su visión fotográfica sobre Buenos Aires había cosechado de modo tan temprano. El ejemplo más patente de esa trascendencia fue la edición del ya mencionado fotolibro que recibió como encargo oficial por parte de las autoridades del gobierno de la ciudad en 1936 y que, a causa de su gran éxito, tuvo que ser reeditado inmediatamente el año siguiente. Entonces mediante la reconocida mirada nativa de él, los ojos extranjeros de ella “aprendieron a ver” la metrópolis porteña y a entender el carácter específico de las formas materiales del nuevo espacio urbano y la relación que ellas establecen con la trama cultural que las produce. Más importante aún, por la razón de haber sido en su totalidad elaborados a partir de imágenes tomadas previamente por Coppola, los fotomontajes urbanos que Stern produjo entre 1935 y 1947 ofrecen una interesante perspectiva no solo acerca del desarrollo de ese proceso de aprendizaje y la incorporación

---

por lo que hemos reprimido en algún momento del pasado. Mediante pruebas históricas que por razones obvias no se pueden desarrollar aquí en su totalidad, se procura demostrar que la empatía no es meramente un polo opuesto al de la abstracción y el distanciamiento, sino que, por el contrario, esos dos últimos mecanismos con los que tradicionalmente se ha pensado en los fenómenos de la cultura visual de la Neue Sachlichkeit del siglo xx, como la obra fotográfica de Stern, surgen precisamente como resultado del rol central desempeñado por la empatía.

14 Horacio Raúl Klappenbach, *Buenos Aires* (Buenos Aires: Peuser, 1956). Véase Priamo, *Grete Stern*, 25.



**Figura 9.1.**

Stern, diseño de la cubierta de la segunda edición de *Buenos Aires. Visión fotográfica* (Coppola), 1937

Galería Jorge Mara - La Ruche.

que ella hizo de distintos temas relacionados con la historia de la ciudad y el urbanismo de Buenos Aires a lo largo del tiempo, sino, además, del sutil modo en que a través de los mecanismos de extrañamiento propios de la técnica del fotomontaje, la *bauhäuslerin* fue transformando paulatinamente la original mirada que su compañero supo producir sobre la ciudad, en búsqueda de la suya propia.

El diseño elaborado en 1937 para la nueva cubierta de la segunda reedición del libro de Coppola sobre Buenos Aires apela como sustrato a una toma aérea del centro porteño, cuyo encuadre corresponde precisamente con los contornos regulares de un sector de la grilla aún no lacerado por las demoliciones que muy pronto darían lugar a la Avenida 9 de Julio. A diferencia del uso magistral de la perspectiva que predominaba en una de sus primeras imágenes capturadas en Buenos Aires como *Entre muros* (1935), con la cual plasmaba la experiencia tridimensional del cuerpo que habita los espacios urbanos de alturas heterogéneas y contrastantes típicamente porteños, Stern adopta en este caso la verticalidad característica de la mirada que el experto —arquitecto o urbanista— suele verter sobre el plano de una ciudad. Pero la operación del montaje trasciende el mero elogio de esta vista elevada y “explicativa” del espacio urbano mediante la incorporación de una dimensión simbólica, representativa y personal de otros motivos captados por Coppola como, por ejemplo, la tradicional Plaza de Mayo y su pirámide, el frente nocturno y solitario de una casa de barrio o el icónico Puente Transbordador Almirante Brown en el Riachuelo de La Boca. Estas miniaturas en blanco y negro han sido incrustadas por la fotógrafa en el espacio cuadriculado que ocupan determinadas manzanas en el plano anaranjado, en un sentido oblicuo que acompaña a la diagonal trazada por la Avenida Presidente Roque Sáenz Peña. De este modo sensiblemente equilibrado, el fotomontaje conjuga el anonimato bidimensional de la toma aérea con la cotidianeidad urbana que se despliega en tres dimensiones detrás de las imágenes superpuestas a la grilla como pequeñas ventanas, estableciendo un sugestivo contraste entre dos formas distintas de percibir el espacio de la ciudad.

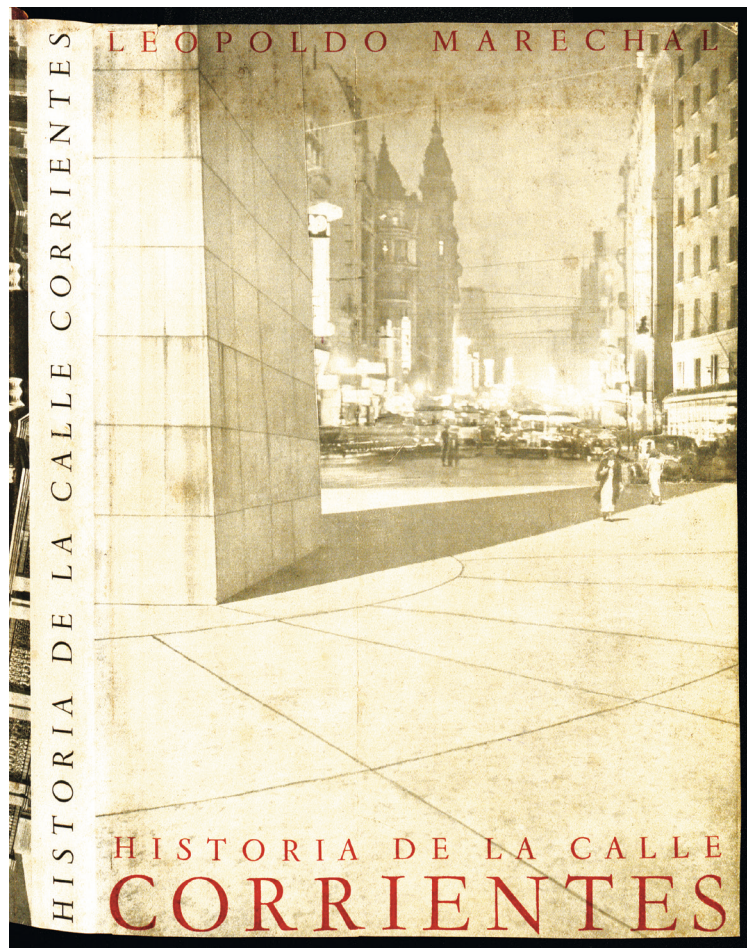
Conviene reparar en que el diseño de Stern era solo un aspecto de la nueva versión del libro de Coppola de 1937, en la cual se reemplazó, además, el tradicional tipo de encuadernación en tapa dura de la edición anterior, por la más moderna variante espiralada y con tapa de cartulina. Estos cambios son significativos porque habían sido impulsados por otro exiliado del fascismo europeo, que pronto se convertiría en una figura clave del pujante ámbito del diseño editorial moderno en Argentina. Oriundo de Milán, donde editaba junto a Carlo Dradi la revista vanguardista *Campo Grafico*. *Rivista di estetica e di tecnica grafica*, Attilio Rossi había llegado a Buenos

Aires como emigrado de Italia, a causa del régimen de Mussolini en abril de 1935 y dirigía desde 1936 la sección “Crítica de arte” en la revista *Sur*. Él no solo promovería las obras de la pareja de fotógrafos al dedicarles en 1937 un número exclusivo de la publicación milanesa que siguió editando a la distancia luego de su exilio, sino que, a partir de este momento, además, colaboraría muy de cerca con el matrimonio en una gran cantidad de proyectos de diseño en el contexto del boom editorial que se produjo en Argentina entre finales de la década de 1930 y mediados de 1950<sup>15</sup>. Durante ese periodo se fundaron, efectivamente, importantes casas editoriales como Sudamericana, Emecé, Losada, Atlántida, Espasa-Calpe Argentina, Poseidón y América Lee que, en tren de cubrir el desabastecimiento editorial causado por la guerra civil española en los mercados hispanoparlantes, contaron con la participación central de muchísimos autores, ilustradores, encuadernadores, diagramadores, grabadores y fotógrafos que habían encontrado refugio en Buenos Aires ante la persecución totalitaria sufrida en Europa. Con sus conocimientos sobre fotografía y diseño, Stern se incorporó a la nutrida red internacional que constituían personajes como Luis Seoane, Jakob Hermelin, Clément Moreau, Gonzalo Losada, José López García, Guillermo de Torre, Arturo Cuadrado Moure y Amado Alonso, entre muchos otros.

---

15 Véase Horacio Coppola, *Buenos Aires; Campo Grafico* 5, n.º 3, (marzo de 1937). En su calidad de primer responsable del diseño artístico en Losada, Rossi encargó a Stern las fotografías para Luca Pacioli, *La divina proporción* (Buenos Aires: Losada, 1946). Leopoldo Marechal, *Historia de la calle Corrientes* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1937), fue editado en el mismo contexto celebratorio del cuarto centenario de la fundación de la capital argentina que había dado origen al famoso fotolibro de Coppola mencionado, lo que explica que las célebres imágenes porteñas tomadas por este último en 1936, más un diseño de cubierta de Stern fueran utilizados para esta edición del texto de Marechal. El matrimonio también produjo las veinte imágenes que ilustran el libro de Fernando Márquez Miranda, *Huacos. Cultura chancay* (Buenos Aires: Ediciones de la Llanura. Cuadernos de Arte Americano, 1943), donde muchos de los recursos técnicos de la gramática visual de la nueva objetividad, como el *close-up* y el *cropping*, se aplican, notablemente, al retrato de vasijas y objetos de la cultura indígena chancay. La misma casa editorial publicó más tarde el libro de Horacio Coppola, *Esculturas de O Aleijadinho* (Buenos Aires: Ediciones de la Llanura, 1955). Pero por la sutileza de las composiciones fotográficas y la audacia de los fotomontajes, el proyecto más significativo que la pareja de artistas llevó a cabo junto al diseñador italiano fue, sin lugar a dudas, el fotolibro que la imprenta López obsequiaba a sus clientes: Attilio Rossi, *Cómo se imprime un libro* (Buenos Aires: Imprenta López, 1942). Véase *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Bs. Aires 1936-1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López (A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2017). Las contribuciones de Stern al pujante mercado editorial, realizadas en el contexto de las redes de artistas e intelectuales antifascistas durante este periodo, han sido analizadas con precisión en Roberts, “Common Convictions”, 212-228. Sobre Rossi puede leerse María Eugenia Costa, “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)”, *Caiana*, n.º 12 (2018): 156-172.





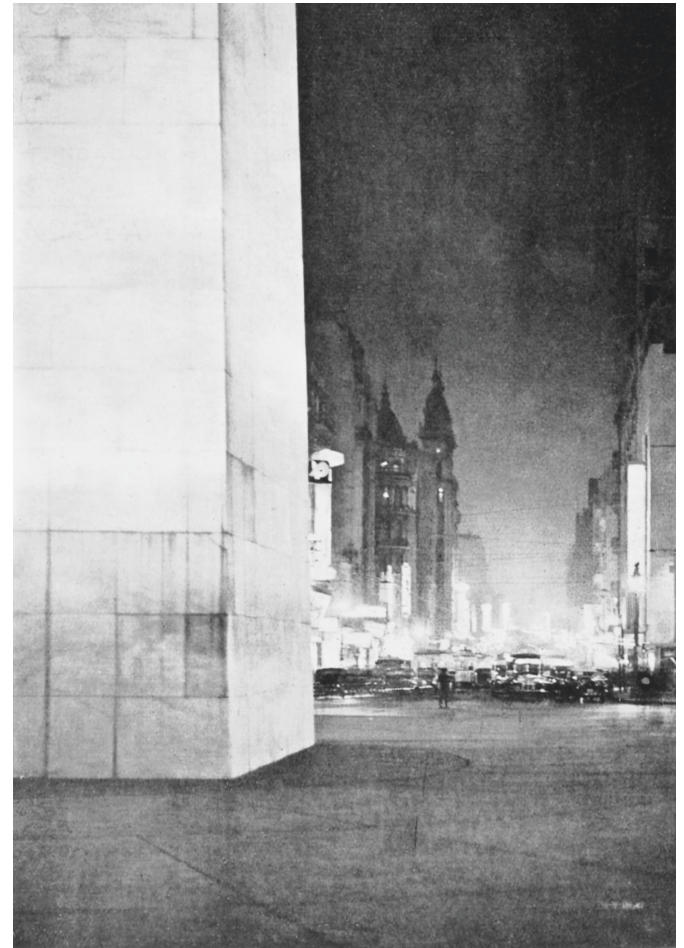
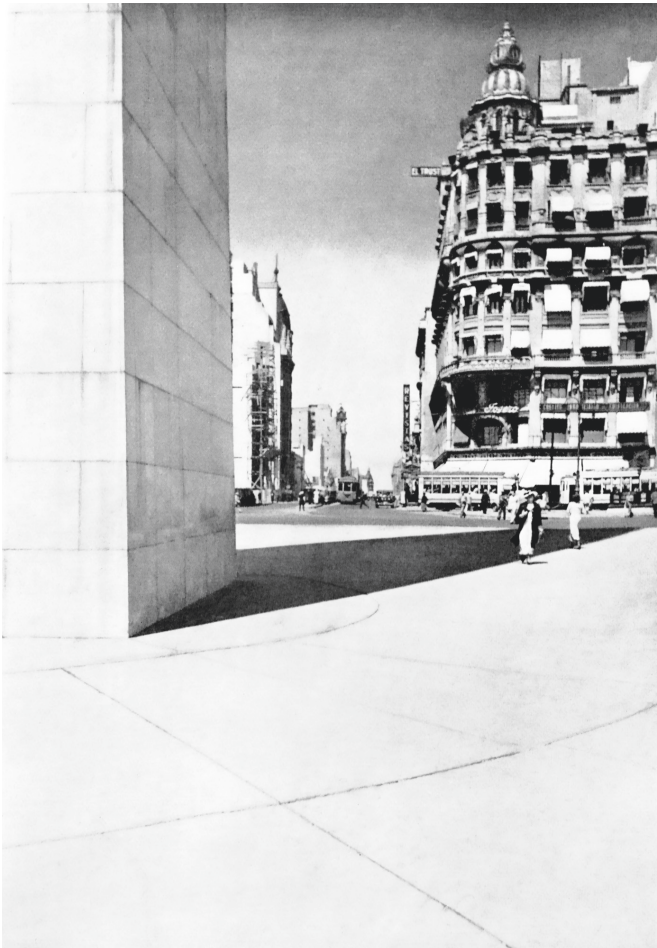
**Figura 9.2.**

Stern, diseño de la cubierta de  
*Historia de la calle Corrientes*, 1937

Galería Jorge Mara - La Ruche.

También frutos de esa particular coyuntura son los fotomontajes que ilustraron las sobrecubiertas de *La historia de la calle Corrientes* (1937) de Leopoldo Marechal y *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) de Eduardo Mallea. En el primer caso, Stern combina dos tomas de Coppola muy similares del monumento edificado por Prebisch y de la arteria urbana recientemente ensanchada, para resolver el dilema de cómo presentar a ambos protagonistas del motivo, sin que el esplendor de uno opaque necesariamente el del otro. Porque si bien en la captura diurna la iluminación natural y el correspondiente juego de sombras subrayan el carácter abstracto que los contornos de las piedras imprimen sobre el piso y la volumetría, la apariencia de la avenida adolece en esa toma del ímpetu metropolitano característico que le imprimen los peatones y la incandescencia de los faroles y letreros luminosos de la versión nocturna. De esta forma, la mirada ajena de Stern enrarece el paisaje inconfundible de la postal porteña, confiriéndole al icónico monumento un aspecto fantasmagórico y siniestro.





Por su parte, la sobrecubierta del libro de Mallea es una variación sobre los temas y recursos que también habían sido utilizados, casi simultáneamente, para plasmar la forma particular en que el espacio se percibe y experimenta en una ciudad como Buenos Aires en otro diseño editorial de una faja que aparentemente envolvía la primera edición del libro de Coppola de 1936<sup>16</sup>. En las dos sobrecubiertas, Stern sutura distintas panorámicas urbanas nocturnas capturadas por su marido y las rotula con una tipografía mayúscula en bermellón. Si antes se afirmaba que el posterior *collage* de 1937 era una forma equilibrada de conjugar la perspectiva bidimensional que el experto vertía sobre la grilla con la percepción tridimensional del ciudadano que la habita, estos otros dos montajes constituyen, definitivamente, su prelude experimental. Repárese en que, en

**Figura 9.3.**

Coppola, *Obelisco*, ca. 1936

Galería Jorge Mara - La Ruche.

16 Horacio Fernández, "Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern", en *Cómo se imprime un libro*, 82.

el caso de Mallea, la yuxtaposición de las distintas vistas frontales y en escorzo otorgan a la composición una dinámica y un ritmo cambiante que evocan el famoso *collage Metropolis* del *bauhäusler* Paul Citroën y no sugieren, a diferencia de los diseños anteriores, el carácter regular y homogéneo de la estructura cuadrículada que subyace a la ciudad americana. Por esa precisa razón, Stern ha tendido sobre la totalidad de su *collage* una retícula, cuya delicada trama de finas líneas blancas se posa sobre una Buenos Aires siempre cambiante, ordenando y normalizando las diferentes perspectivas nocturnas como una estructura abstracta, atemporal e inmóvil que en este caso alude no solo a la grilla, sino, también, al vasto estuario que baña sus orillas. Como *tertium quid* de ese juego de tensiones entre lo estático y lo proteico en las que, además, reverbera el propio título de la obra literaria, se ha colocado tanto en la parte frontal, como en la trasera de la cubierta una diminuta figura femenina, de espaldas y expectante. Por oposición a la multitud anónima y masculina, muy probablemente una toma original de la tribuna del hipódromo o de algún estadio de fútbol, que en el fotomontaje de la faja del libro de Coppola de 1936 contempla más bien absorta el paisaje urbano que se despliega ante sus ojos, la observadora incógnita en la tapa de Mallea manifiesta una actitud solitaria y reflexiva. Ella no es únicamente una marca autorreferencial que alude a la propia extrañeza que en la fotografía alemana suscita la metrópolis porteña, sino además el fruto de una lectura muy aguda de la novela de Mallea, quien como autor oriundo de Bahía Blanca también había desarrollado ampliamente en su texto el mismo juego de tensiones características de la percepción espacial del forastero.

Stern apela, entonces, una y otra vez a los ojos de su marido para aprender a ver Buenos Aires. Pero comienza a tornarse más claro que esa apropiación es todo menos inocente en el *collage* para la tapa de la revista de Rossi *Campo Grafico* de 1937, el cual perfilaba, por medio de un particular uso de una captura original de Coppola, una perspectiva altamente crítica de la manzana porteña y el tipo de expansión urbana correspondiente. En este punto conviene recordar que, en profunda sintonía con la lectura criollista de Borges y en contra del rechazo generalizado de la grilla por parte de la cultura arquitectónica local, el fotógrafo había retratado muy positivamente varios de sus atributos más característicos como, por ejemplo, la rectitud de sus calles, la horizontalidad de las casitas suburbanas y el rigor de sus muros medianeros<sup>17</sup>.

---

17 La fotografía de Coppola utilizada en el *collage Campo Grafico* se titula "Panorama de la ciudad hacia el sudoeste (centro)". Véase Coppola, *Buenos Aires*, 62.





**Figura 9.4.**

Stern, diseño de faja *Buenos Aires. Visión fotográfica* (Coppola), 1936

Galería Jorge Mara - La Ruche.



**Figura 9.5.**

G. Stern, diseño de la cubierta *La ciudad junto al río inmóvil*, 1936

Galería Jorge Mara - La Ruche.



**Figura 9.6.**

Stern, *Campo Grafico*, 1937

Galería Jorge Mara - La Ruche.

Para comprender el modo sutil en que el montaje *Campo Grafico* subvierte esa celebración estetizante de las formas autóctonas en la imagen aérea que Coppola había tomado de Buenos Aires, es importante subrayar que él no había querido mostrar aquí, en realidad, el carácter especulativo y la expansión urbana no planificada e irregular de la ciudad favorecida por la grilla que uno tiende a reconocer automáticamente a primera vista en su fotografía, sino, antes bien, poner ese perfil urbano en íntima relación con la línea del horizonte trazada por el celaje pampeano, al cual no en vano le había otorgado más de la mitad del plano. El gesto irreverente de Stern para con esos elementos paradigmáticos del repertorio del vanguardismo criollista está determinado por los tipos móviles de distintos tamaños que, a causa de la posición vertical en que han sido colocados, contrastan radicalmente con el elogio a la horizontalidad que representa la fotografía en su versión inicial. El juego de sombras permite deducir que no todos los elementos han sido emplazados por igual, sino que algunos de los prismas de mayor tamaño y que se desbordan por los márgenes de la foto se encuentran levemente inclinados sobre el papel. Esta sutileza no solo confiere dinámica a los distintos elementos de la composición, sino que, además, enfatiza, por oposición, el carácter perfectamente enhiesto de los siete cuerpos más pequeños emplazados directamente en el corazón de la bóveda celeste que se extiende sobre la planicie inconmensurable. La meticulosa regularidad con que han sido dispuestos sobre la foto constituye una metáfora arquitectónica, una referencia ineludible a la propuesta vanguardista de erigir rascacielos como una forma de corregir los vicios de la expansión de la ciudad real que tan claramente ilustra la fotografía.

Pero no habría que pensar que esta idea central de la arquitectura racionalista, que con seguridad Stern conocía previamente de su experiencia en Bauhaus, no tenía ningún tipo de antecedente en los debates locales. Muy por el contrario, el gran poder de descongestión urbana de los edificios que podían construirse en altura gracias a las nuevas tecnologías del hormigón armado era un aspecto fundamental del programa que Le Corbusier había desarrollado en las distintas conferencias que impartió en su visita a Buenos Aires en 1929 y que marcarían, de modo tan perdurable y decisivo, el posterior desarrollo de la cultura arquitectónica local<sup>18</sup>. Bajo el

---

18 La visita de Le Corbusier y la importancia que sus ideas tuvieron para el posterior desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina han sido analizadas en Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008). Sobre el muy interesante papel desempeñado por el paisaje en los proyectos de Le Corbusier para Buenos Aires, véase Ana María Rigotti, "Le Corbusier's Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities", *Journal of Architecture and Urbanism* 40 (2016): 121-130.

lema de *resserres les villes*, el famoso arquitecto suizo había planteado la necesidad de definir los límites suburbanos con precisión y reconcentrar el crecimiento de la ciudad sobre su núcleo histórico tradicional, sintonizando agudamente con las aspiraciones de la elite liberal que había organizado y financiado su visita. En ese contexto, uno de los rasgos más significativos de su plan era la *cit  des affaires*, nada más y nada menos que un conjunto de doce rascacielos cruciformes proyectados sobre una plataforma construida en el preciso lugar donde las dos llanuras inconmensurables —río y pampa— encontraban su punto de fusión:

el cielo argentino es la única consolación, porque yo lo he visto sobre la planicie ilimitada, puntuada raramente por algunos sauces llorones; es ilimitado, brillante tanto de día como de noche, de una luz azul transparente o de estrellas titilantes está sobre los cuatro horizontes; a decir verdad todo este paisaje es una sola y misma línea recta: el horizonte<sup>19</sup>.

La metáfora arquitectónica en el diseño de Stern no es, entonces, ningún gesto aislado fruto de la contingencia, sino, por el contrario, de un conocimiento bastante preciso de las distintas aristas de este trascendente debate sobre la cultura urbana porteña, al cual la artista probablemente accedió a través de su compañero, su contacto con Victoria Ocampo y el resto de la *intelligentsia* liberal de *Sur* nucleada en torno de esta última que tanto admiraba la obra del arquitecto visitante.

En el mismo año en que se confeccionaba el fotomontaje para ilustrar la revista de Rossi, los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan llegaban al estudio de Le Corbusier en París para trabajar en la reelaboración de las ideas que el maestro había presentado en Buenos Aires en 1929 y que se transformaría en el Plan director para Buenos Aires. La presentación y el intento fallido de llevar a cabo el proyecto se materializarían, sin embargo, recién en 1947 y en un contexto sociopolítico

---

19 Le Corbusier, *Pr cisions sur un  tat présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Editions Altamira, 1998) [ed. orig. 1930]. Se trata del libro editado con las impresiones de viaje y las conferencias impartidas en Buenos Aires y Brasil, cuya tapa original fue ilustrada con una vista nocturna del skyline porteño que Le Corbusier dibuj  desde el agua y que con claridad manifiesta el particular tipo de diálogo establecido entre el carácter vertical de su obra arquitectónica y la horizontalidad del entorno natural. La bibliografía respecto de la importancia desempeñada por el paisaje suramericano en la obra de Le Corbusier es abundante. Además de las citadas obras de Liernur y Rigotti, pueden también consultarse Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900-1960: inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización* (Rosario: UNR Editora, 2014), 234 y Carlos Ferreira Martins, "Bajo aquella luz nació arquitectura. Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña", *Block*, n.  2 (mayo 1998): 76-87.



completamente distinto al de su concepción. En efecto, durante la administración peronista, Ferrari Hardoy y Kurchan organizaron el equipo de 90 personas conocido como el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) que contaría con la participación de Stern como su fotógrafa y diseñadora gráfica oficial<sup>20</sup>. A pesar de que su nombre se encuentra, una vez más, ausente de la mayor parte del material producido durante ese breve lapso, su estilo es inconfundible. De la gran cantidad de material producido durante ese tiempo, existe un fotomontaje de 1949 que es altamente representativo del modo agudo en que ella supo captar y transmitir, nuevamente al enrarecer la mirada de Coppola, la recurrencia de estas ideas y figuras asociadas a la historia y la planificación urbana de Buenos Aires.

El diseño augura la tercera fundación de la ciudad. Pero si esa afirmación rotunda y convincente se proyecta, como las medidas del EPBA, hacia el futuro utópico, su legitimidad proviene, en cambio, tanto del pasado histórico, como del presente crítico de la urbe sugeridos por los distintos elementos que se aprecian en el trasfondo de la composición. Las primeras manzanas trazadas en la época colonial y la fortificación corresponden, por un lado, a un antiguo mapa del año 1713 que había acompañado a Le Corbusier durante todo el proceso de concepción del plan y que ilustraba, además, la carátula de la revista *La arquitectura de hoy* en la cual el proyecto de urbanización fue presentado, oficialmente, por primera vez recién en 1947<sup>21</sup>. Por el otro lado, para representar la acuciante situación del crecimiento de Buenos Aires, Stern apela, una

---

20 Que, a pesar de su perfil antiperonista, Hardoy y Kurchan hayan logrado obtener el apoyo institucional necesario para organizar el EPBA es un aspecto significativo del mencionado comportamiento de muchos intelectuales que, como la misma Stern, no eran simpatizantes del Gobierno, pero sabían aprovechar de todos modos los espacios de agencia intersticiales y la permeabilidad relativa que el peronismo, como frente político complejo y heterogéneo, manifestaba para con este tipo de experiencias. La vida del EPBA fue muy corta (1947-1949), pero altamente compleja y sometida a clivajes de muy distinto tipo. Una de las principales razones de su fracaso estribó, no obstante, en que las principales medidas de urbanización del plan estaban sensiblemente enfocadas en el tradicional centro histórico de la ciudad y por haber sido elaboradas hacía más de diez años no contemplaban, con excepción del proyecto para el Bajo Belgrano, las radicales transformaciones sociales y el descomunal crecimiento del *hinterland* porteño (conurbano bonaerense) que había desatado el peronismo durante el último tiempo. Véase Anahí Ballent, *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005).

21 Rigotti, "Le Corbusier's plan for Buenos Aires", 125; Le Corbusier, "Plan director para Buenos Aires", *La Arquitectura de Hoy*, n.º 4 (1947): 4-53. Se trata de la versión en español para el público latinoamericano de la importante publicación *L'Architecture d'Aujourd'hui*, gestionada por Amancio Williams. Es importante reparar en el hecho de que el mismo año Grete produjo una emblemática serie de fotografías de una de las obras más icónicas de Williams —la casa sobre el arroyo, en Mar del Plata— que también fue publicada en la misma revista, véase Amancio Williams, "Casa habitación en Mar del Plata", *La Arquitectura de Hoy*, n.º 2 (febrero 1947): 75-89.

vez más e incluso seis años después del divorcio de su matrimonio, a la misma imagen de Coppola que ya había empleado para el *collage Campo Grafico*. Pero mientras que en aquella ocasión se había limitado a la sutil instalación vertical de los distintos tipos gráficos sobre el celaje pampeano, su intervención es esta vez mucho más radical. Ningún rastro de los elementos característicos del repertorio criollista puede ya apreciarse en el nuevo recorte de la foto original, que la *bauhäuslerin* ha deliberadamente hecho coincidir con los contornos de la mancha urbana descrita por la expansión de la ciudad y que ratifica con la leyenda inferior “1949: 500 000 habitantes se amontonan sobre 150 manzanas”.

A partir de este sugerente juego de intersección de temporalidades desplegado sobre la estructura cuadriculada del papel milimetrado que se condice con la forma geométrica de la grilla, la artista plasma el espíritu lecorbusierano que anima el proyecto del EPBA de un modo agudo y preciso, dejando en claro que el plan no se basaba en una transformación radical de la estructura urbana, sino, por el contrario, como han indicado los citados especialistas, en un reajuste de su huella colonial fundacional. Desde ese mismo punto de vista, tanto el análisis del *collage Campo Grafico*, como el del EPBA ponen en evidencia que, a diferencia de la mirada fotográfica celebratoria de Coppola fundada en la operación borgiana, el ojo de Stern perfila una representación vanguardista crítica de la manzana porteña y el tipo de expansión urbana por ella determinado.

El último fotomontaje urbano que entra en la consideración de la presente serie de análisis se titula *Madi*. Elaborado en 1947 para el grupo homónimo de artistas concretos, esta obra ilumina el rol fundamental que, en tanto canal de transmisión de ideas y conocimientos, la *bauhäuslerin* desempeñó para el desarrollo histórico de los grupos de vanguardia en Buenos Aires durante los años cuarenta. La nutrida biblioteca de Grete fue, efectivamente, el primer contacto que los artistas concretos argentinos establecieron con importantes fuentes y bibliografía acerca de las experiencias estéticas europeas de entreguerras, completamente desconocidas durante aquel momento en Argentina<sup>22</sup>. En ese mismo contexto, la casa en la localidad suburbana de Ramos Mejía que el arquitecto ruso Wladimiro Acosta había construido para el matrimonio de fotógrafos se transformó en la sede de las periódicas reuniones de los jóvenes artistas, donde



**Figura 9.7.**

Stern, fotomontaje para EPBA, 1947

Galería Jorge Mara - La Ruche.

22 Según testimonios de Gyula Kosice, Stern habría socializado generosamente las copias de sus *Bauhausbücher* entre los jóvenes artistas, mientras que su amigo, el pintor Clément Moreau (pseudónimo del alemán Carl Josef Meffert), habría colaborado con las traducciones al español. Véase María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 38; Ana Jorgelina Pozzi-Harris, “Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940-1955” (tesis doctoral, UT Austin, 2007), 64-65.

llegaron incluso a realizar en diciembre de 1945 una de sus primeras exposiciones que fue promocionada, por supuesto, con panfletos que la misma Stern había confeccionado.

Pero lo más importante es reparar en que *Madí* representa el momento más significativo del proceso de extrañamiento que Stern lleva a cabo sobre la mirada urbana de Coppola, en el intento de desarrollar la suya propia. El diseño ilustra la voluntad irreverente de las nuevas generaciones de artistas concretos de impugnar el realismo característico de las vanguardias clásicas de la década de los treinta, mediante una peculiar perspectiva sobre uno de sus íconos urbanos más emblemáticos: el obelisco de Prebisch. Pero aquel motivo fotográfico que había sido tan a menudo elogiado por el ojo de su exmarido fue esta vez capturado por Stern desde la altura de un balcón aledaño a la Plaza de la República, frente al cual pende la enorme letra M de un aviso publicitario que la artista supo aprovechar astutamente como la inicial de la designación del grupo de vanguardia, montando las faltantes “a-d-i” de modo superpuesto a la obra arquitectónica. Jodi Roberts ha señalado, no sin razón, que esta imagen representa un punto de inflexión en la producción de la fotógrafa que deja atrás una forma directa y documental de aproximarse a la ciudad, a la vez que inaugura nuevas y más mediadas representaciones visuales de Buenos Aires. Sin embargo, mucho menos que una “imagen *cándidamente* reconfigurada por el bien de la innovación artística y la expresión comunicativa”<sup>23</sup>, *Madí* es, antes bien, la impugnación premeditada de la doble autoridad que el fálico monumento arquitectónico del orden conservador representaba tanto para la nueva forma de entender el arte por parte de la joven generación de concretos, como para aquella particular manera de ver Buenos Aires que la mirada extranjera de Stern había aprendido de los ojos locales de Coppola, a lo largo de casi diez años. Sobre el final de ese proceso asimétrico y signado por las tensiones inherentes a los mecanismos de extrañamiento e identificación que suponen la figura del exilio y la técnica del fotomontaje, ella no dejó de criticar y rebelarse contra la ciudad que él le había mostrado, traicionando el sentido original de sus imágenes en el intento de desarrollar una mirada propia y un vínculo empático con ese lejano lugar del mundo que jamás sería el suyo, pero que ella elegiría habitar, de todos modos, hasta el final de sus días.



**Figura 9.8.**

Stern, *Madí*, 1947

Galería Jorge Mara - La Ruche.



23 Roberts, “A City in Dispute”, 134. La cursiva no pertenece al original.





## REFERENCIAS

- Ballent, Anahí. *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Bertúa, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Coppola, Horacio. *Buenos Aires: visión fotográfica*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- . *Buenos Aires; Campo Gráfico* 5, n.º 3 (1937).
- . *Esculturas de O Aleijadinho*. Buenos Aires: Ediciones de la Llanura, 1955.
- Costa, María Eugenia. “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)”. *Caiana*, n.º 12 (2018): 156-172.
- Del Olmo, Carolina et al. *Sueños. Grete Stern*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bertolo. Madrid: A. Machado, 2018.
- Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.
- Fernández, Horacio. “Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern”. En *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López. La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2017.
- Ferreira Martins, Carlos. “Bajo aquella luz nació arquitectura. Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña”. *Block*, n.º 2 (mayo 1998): 76-87.
- Foster, David William. “Dreaming in Feminine: Grete Stern’s Photomontages and the Parody of Psychoanalysis”. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n.º 10, (2003), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/foster.htm>
- Freud, Sigmund. “Das Unheimliche”. *Imago* 5, n.º 5-6 (1919): 297-324.
- García, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- González, Valeria. *Light of modernity in Buenos Aires*. Nueva York: Alexander Gallery, 2012.
- Gorelik, Adrián. “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola”. *Punto de Vista*, n.º 53 (noviembre 1995).
- . *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- . “Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires”. En *Horacio Coppola, Fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
- Klappenbach, Horacio Raúl. *Buenos Aires*. Buenos Aires: Peuser, 1956.
- Krochmalny, Syd y Marina Mariasch, comps. *Los sueños. Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Editions Altamira, 1998.
- . “Plan director para Buenos Aires”. *La Arquitectura de Hoy*, n.º 4 (1947): 4-53.
- Liernur, Jorge Francisco y Pablo Pschepiurca. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Marcoci, Roxana y Sarah Hermanson Meister. *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. Traducido por Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015.
- Marechal, Leopoldo. *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1937.



- 
- Márquez Miranda, Fernando. *Huacos. Cultura chancay*. Buenos Aires: Ediciones de la Llanura. Cuadernos de Arte Americano, 1943.
- Niedermaier, Alejandra. "Significación de la serie Sueños de Grete Stern en la memoria colectiva". En *Memoria del 7.º Congreso de Historia de la Fotografía, 1839-1960: las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*. Buenos Aires: Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación, 2003.
- Pacioli, Luca. *La divina proporción*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- Pozzi-Harris, Ana Jorgelina. "Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940-1955". Tesis doctoral, UT Austin, 2007.
- Príamo, Luis. *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- . "Anatole". En *Saderman. Secretos del jardín*. Buenos Aires: Vasari, 2009.
- Rigotti, Ana María. "Le Corbusier's Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities". *Journal of Architecture and Urbanism* 40 (2016): 121-130.
- . *Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900-1960: inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*. Rosario: UNR Editora, 2014.
- Roberts, Jodi. "Horacio Coppola and Grete Stern: Defining the Modern in Argentine Photography, 1930-1956". Tesis doctoral, New York University, 2015.
- . "Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935-1943". En *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015.
- Rossi, Attilio. *Cómo se imprime un libro*. Buenos Aires: Imprenta López, 1942.
- Rossi, Attilio et al. *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López. La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2017.
- Schwarz, Roberto. "Las ideas fuera de lugar". En *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Sibbald, K. M. "Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern's 'Sueños'". *Hispanic Journal* 26, n.º 1/2, (2005): 243-258.
- Sudhalter, Adrian. "Self-reflectivity of Photomontage: Writing on and Exhibiting the Medium, 1920-1931". En *Photomontage between the Wars (1918-1939)*. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- Uslenghi, Alejandra. "A Migrant Modernism. Grete Stern's Photomontages". *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, n.º 2 (2015): 173-125. doi: 10.1080/13569325.2015.1040747
- Vezzetti, Hugo. "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*". En *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie Completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2003.
- Von Rentzell, Ilse. *Maravillas de nuestras plantas indígenas*. Buenos Aires: López, 1935.
- Wechsler, Diana B. "El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern". *Daia* 3, n.º 25 (2007): 187-200.
- Williams, Amancio. "Casa habitación en Mar del Plata". *La Arquitectura de Hoy*, n.º 2, (febrero 1947): 75-89.
-

# Hacia una arquitectura total: Tomás Maldonado, Bauhaus y el giro ambiental en América Latina

Joaquín Medina Warmburg

Para citar este capítulo:  
<http://doi.org/10.5157z/Andes.9789587982558.9789587982565.11>

EPÍLOGO



Arquitecto y doctor en Teoría de la Arquitectura por la Universidad Técnica de Aquisgrán (RWTH, Alemania), es catedrático de Historia de la Arquitectura en el Instituto Tecnológico de Karlsruhe (KIT, Alemania), donde se desempeña actualmente además como vicedecano de la Facultad de Arquitectura y director del Archivo de Arquitectura e Ingeniería SAAI. Ha ejercido la docencia en diversas universidades europeas y americanas, como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Navarra o la Universidad de Princeton. Entre el 2011 y el 2015 fue titular de la Cátedra Walter Gropius del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires. Sus campos de investigación abarcan la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIX y XX, centrándose en el estudio de fenómenos transculturales característicos de la modernidad, incluyendo sus dimensiones técnicas y medioambientales. Entre sus libros cabe destacar *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien* (Fráncfort, 2005); *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980* (editado junto a Claudia Schmidt, Madrid, 2015); *Walter Gropius. Proclamas de Modernidad* (Barcelona, 2018), y *Paul Linder (1896-1967), de Weimar a Lima: antología de arquitectura y crítica* (Madrid, 2019).

Desde hace ya más de medio siglo que las disciplinas proyectuales, desde el diseño industrial y la arquitectura hasta el urbanismo y la ordenación territorial, se vienen ocupando con ahínco de las sucesivas crisis medioambientales que han debido enfrentar. Hacia 1970, estas tareas, que por entonces eran nuevas, se tradujeron en una incipiente legislación medioambiental, como la promovida por el presidente Richard Nixon en los Estados Unidos, y en un giro epistemológico en el ámbito de las teorías y la historia de estas disciplinas, dando pie a nuevos conceptos como el del tal llamado “diseño ambiental” (*environmental design*). En aquel giro se encuentran las bases de nuestro actual discurso sobre un diseño, una arquitectura y un urbanismo sostenibles bajo el paradigma planetario del Antropoceno. Las tempranas contribuciones latinoamericanas a este nuevo campo se debieron en gran medida a la influencia del polifacético artista, teórico del diseño, académico y editor argentino Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922-Milán, 2018), quien desde mediados de la década de 1960 venía postulando en la prestigiosa Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm el advenimiento de un nuevo enfoque integral entonces tildado de *Umweltgestaltung*. Fruto de estas preocupaciones sería su fundamental libro *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica* (1972), y la versión en castellano del original italiano *La speranza progettuale. Ambiente e società* (1970), de enorme repercusión internacional, así como su publicación en alemán, francés, portugués e inglés<sup>1</sup>. Esta última versión fue sin duda la más cercana a la formulación original de las ideas de Maldonado en los seminarios que había dictado en la escuela de arquitectura de la Universidad de Princeton entre 1967 y 1970<sup>2</sup>. La nómina de los colegas que acudieron a sus seminarios de aquel periodo, atraídos por lo novedoso de la temática y por el prestigio intelectual de quien había sido rector de la HfG Ulm, incluyó a los entonces jóvenes y prometedores historiadores de la arquitectura Kenneth Frampton,

---

1 Tomás Maldonado, *Meio ambiente e ideologia* (Lisboa: Sociocultur, 1971); *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus* (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1972); *Design, Nature & Revolution. Toward a Critical Ecology* Nueva York: Harper & Row Publishers, 1972); *Environnement et idéologie* (París: Union générale d'editions, 1972); *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica* (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1972, reedición 1985).

2 Véase Joaquín Medina Warmburg, “Design, Nature, and Revolution: Tomás Maldonado und die Architektur als environmental design”, en Oliver Sukrow (ed.), *Zwischen Sputnik und Ölkrise. Kybernetik in Architektur, Planung und Design* (Berlín: DOM Publishers, 2017), 100-121, “El mundo como artefacto: Tomás Maldonado en el foco del diseño ambiental, 1966-72”, *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 19 (2017): 25-38. Con motivo del centenario de Bauhaus la editorial Feltrinelli ha publicado en Turín una selección de los escritos de Maldonado sobre la escuela. De este tomo existe una reciente edición española: Tomás Maldonado, *Bauhaus*, editado por Raimonda Riccini (Barcelona: Anagrama, 2021).

Alan Colquhoun y Tony Vidler, entre quienes Maldonado suscitó reacciones encontradas, que iban del entusiasmo de algunos al rechazo de otros. Colquhoun, por ejemplo, criticó vehementemente el presunto determinismo biotécnico de Maldonado, situándolo en el núcleo funcionalista de la tradición moderna justo en el momento de la eclosión posmoderna<sup>3</sup>. También Vidler consideraría la posición de Maldonado, aún años más tarde, como la una versión renovada de la moderna obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*)<sup>4</sup>. Frampton, en cambio, ha destacado recientemente las rupturas que implicaron las teorías de Maldonado frente a las líneas de continuidad de la moderna tradición bauhausiana<sup>5</sup>.

## Maldonado y Bauhaus

En efecto, el enfoque integral del *environmental design* postulado por Maldonado guarda relación con su revisión crítica del legado de Bauhaus y supone uno de los más notables intentos de plantear la actualidad de la legendaria escuela de entreguerras. Sin embargo, la posición totalizadora de Maldonado no es ni mucho menos equiparable al *scope of total architecture* (alcance de una arquitectura integral) proclamado por Walter Gropius en 1955. Es más, el punto de partida de las teorías de Maldonado consistió precisamente en la ruptura con los ideales del fundador de Bauhaus: una ruptura hecha pública el 18 de septiembre de 1958, día en el que Maldonado pronunció su conferencia “New Developments in Industry and the Training of the Designer” en la Exposición Universal de Bruselas<sup>6</sup>. En su intento por establecer criterios válidos para la formación de nuevos diseñadores para un mundo dominado por los mecanismos del mercado en una sociedad de masas, Maldonado evaluó en aquella ocasión el único legado histórico que consideraba aún activo: precisamente el de Bauhaus. Tras analizar los fundamentos ideológicos de la filosofía

---

3 Alan Colquhoun, “Typology and Design Method”, *Arena. Journal of the Architectural Association*, n.º 83 (junio de 1967): 11-14; *Perspecta*, n.º 12 (1969): 71-72; *Collected Essays in Architecture and Criticism* (Londres: 2008), 250-257.

4 Anthony Vidler, *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 150.

5 Kenneth Frampton, “Bauhaus 100: Eine Hommage an Tomás Maldonado/Bauhaus 100: Hommage à Tomás Maldonado”, *Detail. Zeitschrift für Architektur und Baudetail* (abril 2019): 10-12.

6 Tomás Maldonado, “New Developments in Industry and the Training of the Designer”, *Ulm*, n.º 2 (octubre de 1958): 25-40. Véase igualmente el fundamental artículo: Tomás Maldonado, “Ist das Bauhaus aktuell?/Is the Bauhaus Relevant Today?”, *Ulm*, n.º 8/9 (1963): 5-13.

educativa de Gropius, criticó el antiintelectualismo de sus conceptos pedagógicos, que hundían sus raíces en el Romanticismo, el pensamiento vitalista y los movimientos de reforma de la educación infantil, como el de la escuela activa (*Arbeitsschule*). Cuestionó sobre todo el ideal práctico del trabajo en el taller, que en opinión de Maldonado habría trasladado los principios pedagógicos de la escuela activa a la formación artística para adultos. El desarrollo técnico y las condiciones políticas imperantes tras la Segunda Guerra Mundial exigían, por el contrario, una nueva intelectualización de la formación integral del diseñador. Tales argumentos también constituyeron el hilo conductor de las polémicas que Maldonado y Gropius sostuvieron públicamente hasta 1966, cuando el primero postulaba ya su nuevo concepto ambiental del diseño<sup>7</sup>.

La ruptura se presta a múltiples lecturas. La más inmediata consiste en que fue consecuencia directa de las luchas internas en la HfG Ulm, una institución que había nacido con la vitola de una “nueva Bauhaus”. En su fase inicial estuvo dominada por el artista plástico, diseñador y arquitecto Max Bill, quien había estudiado en Dessau a finales de los años veinte, lo cual le otorgó credibilidad a la hora de postular a la HfG de Ulm como legítima continuadora de la tradición artística y pedagógica de Bauhaus. Para ello contó con el beneplácito de Gropius, quien apadrinó la nueva escuela pronunciando en 1955 la conferencia inaugural de la nueva sede proyectada por Bill. El prestigio otorgado por esta filiación contribuyó a que rápidamente se convirtiera en una escuela de diseño de referencia mundial. Precisamente con vistas al anhelado alcance internacional de la “nueva Bauhaus”, Bill incluyó en 1954 a Maldonado como profesor de la HfG. Su principal aval consistió en la meritoria difusión del legado bauhausiano mediante la revista bonaerense *Nueva Visión*. Creada y dirigida por el propio Maldonado a partir de 1951, en aquella “revista de cultura visual” tuvieron cabida antiguos *Bauhäusler* como Gropius, Joseph Albers, Johannes Itten, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, Wassily Kandinsky, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy o Xanti Schawinsky, entre otros. Es decir, reflejó de modo sincrético las más diversas tendencias de Bauhaus. Incluso la monografía sobre Bill que Maldonado publicó en 1955 en su editorial Nueva Visión puede ser considerada un ejemplo más de su filiación bauhausiana

---

7 Sobre esta reconsideración crítica de Bauhaus por parte de Maldonado véase Joaquín Medina Warmburg (ed.), *Walter Gropius, proclamas de modernidad* (Barcelona: Reverté, 2018), 75-84. Véase al respecto la correspondencia entre Maldonado y Gropius, recogida en múltiples publicaciones como, por ejemplo, en la revista *Ulm*, n.º 10/11 (1964): 62-70. En castellano en Tomás Maldonado, “Otra vez el Bauhaus. Textos, cartas, respuestas, comentarios, 1958-1963-1970”, en Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 149-163.



y sus prolongaciones en el arte concreto, en cuya tradición rioplatense, iniciada con el retorno de Joaquín Torres García a Montevideo en 1934, se había formado Maldonado<sup>8</sup>. Dentro de esta tradición, los intereses de Maldonado se orientaron claramente hacia el compromiso político comunista y los métodos científicos tanto del materialismo dialéctico como del positivismo lógico. Curiosamente las posiciones políticas de Bill, quien llegó a ejercer como parlamentario en Suiza, estuvieron influidas tempranamente por el reformismo socialista del comerciante germano-argentino Silvio Gesell (1862-1930), cercano al movimiento *Lebensreform*, a la escuela activa y a la antroposofía que tanto predicamento tuvieron en la primera Bauhaus<sup>9</sup>. En las antípodas de este vitalismo esotérico, la procedencia cultural de Maldonado ayuda a entender el sesgo en su valoración particularmente crítica de la etapa fundacional de Bauhaus en Weimar, dominada por un expresionismo subjetivo y romántico. Precisamente a raíz de los cursos preliminares impartidos en Ulm por antiguos maestros de Weimar, como el de Johannes Itten, Maldonado, junto con un destacado grupo de colegas y acólitos, se opusieron en 1956 al proyecto educativo de Bill, quien finalmente acabaría abandonando la HfG un año más tarde<sup>10</sup>.

## Umwelt como sistema de artefactos

Si en 1958 Maldonado reclamó en Bruselas la necesidad de revisar críticamente el legado pedagógico de la Bauhaus de Weimar, esta reconsideración fue acompañada de una franca admiración por las experiencias bajo la dirección de Hannes Meyer en Dessau, cuya metodología científica reivindicaría en todo momento. Observemos, por tanto, el modo en que en los escritos teóricos y en los programas pedagógicos de Meyer se entrelazaron el materialismo dialéctico, utilitarismo económico y determinismo biológico. Cabría localizar en este punto un decisivo antecedente de las nociones ambientalistas desarrolladas por Maldonado en

---

8 Tomás Maldonado, *Max Bill* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).

9 Sobre esta cuestión, poco estudiada, del interés del joven Bill por las teorías reformistas de Gesell, véase la biografía intelectual de Angela Thomas, *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, Tomo I: 1908-1939 (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008).

10 Un documento clave es el informe redactado por Maldonado en 1956 a modo de evaluación del Curso Básico (*Grundlehre*), en el que plantea la necesidad de sustituirlo por dos nuevas secciones: *elementare Gestaltungslehre* (teoría elemental del diseño) y *kulturelle Integration* (integración cultural). Cfr. Tomás Maldonado, "Grundlehre", *form+zweck*, n.º 20 (2003): 22-27. El documento original se conserva en el HfG-Archiv en Ulm: Akte Unterricht Grundlehre, 2eA298.

los años sesenta. Sin embargo, la definición que tomó como punto de partida para su teoría ambiental de 1970 fue el término *Umwelt* en la acepción acuñada por el biólogo Jakob von Uexküll (1864-1944). A saber, una noción del medio ambiente en la que se distingue el ambiente humano en su condición de construcción simbólica y cultural. En la primera nota de su libro dedicado al *environmental design* en 1970, Maldonado explicó cómo el concepto de *Umwelt* en la acepción de Uexküll permitía abordar la artificialidad constitutiva de un mundo de artefactos técnicos que sirven a la vez de utensilios y símbolos. En este punto hizo referencia concreta al *Funktionskreis* (ciclo funcional) con el que Uexküll postuló la interdependencia entre la función operativa de los *Werkzeuge* (herramientas transformadoras del entorno) y la función perceptiva de los *Merkzeuge* (un neologismo para calificar los órganos o artefactos con los que se percibe el entorno). En este sentido, también para Maldonado la *menschliche Umwelt* o el *human environment* era un sistema de artefactos definidos por una causalidad circular e iterativa entre lo simbólico y lo operativo<sup>11</sup>. Así supo entenderlo Frampton al resumir las lecciones de Maldonado y la escuela de Ulm con las palabras:

The classification of the products of a culture – operative world of the artifacts and communicative world of the signs – becomes less and less convincing. In reality, all these products of a culture belong to one common system. The artifacts are operable in the extension – and only in the extension, that they are capable of communicating a definitive meaning unit to the operator; the signs of their part, are communicative in the extension – and only in the extension, that they can directly or indirectly influence a behavior in an operative way<sup>12</sup>.

La clave del giro epistemológico del *environmental design* postulado por Maldonado estaba en su enfoque integrador, que desplazaba el foco de atención del diseño de los objetos aislados hacia la configuración de relaciones estructurales, emparentándolo con disciplinas como la ecología,

11 Maldonado, *Ambiente humano e ideología...*, 73-74.

12 Frampton, "Apropos Ulm. Curriculum and Critical Theory", *Oppositions*, n.º 3 (mayo 1974): 17-36. ["La clasificación de los productos de una cultura —mundo operativo de artefactos y mundo comunicativo de los signos— se hace cada vez menos convincente. Realmente, todos esos productos de una cultura pertenecen a un sistema común. Los artefactos son operables en la extensión —y solo en la extensión, ya que son capaces de comunicar una unidad de significado definitivo al operador—; los signos, por su parte, son comunicativos en la extensión —y solo en la extensión, ya que pueden influenciar directa o indirectamente el comportamiento de un modo operativo—"]. Traducción del autor.

la semiótica, la teoría de sistemas o la cibernética. En particular, esta última dejaba claro que para el devenir del medio ambiente no solo eran determinantes los ciclos de materia y energía sino, también, y de forma decisiva en el caso de la especie humana, los flujos de información. Ya el “ciclo funcional” de Uexküll, con su bucle de función y significado, había sentado las bases de los procesos de retroalimentación (*feedback loops*) de la cibernética tal y como más tarde serían postulados por Norbert Wiener<sup>13</sup>. Maldonado había conocido de primera mano el enfoque biotécnico de Wiener gracias a unas conferencias que este impartió en Ulm<sup>14</sup>.

Urge hacer una salvedad: la lectura hecha por Maldonado del concepto de *Umwelt* respondió a su interés por el positivismo, pero ni mucho menos fue ese el sentido último planteado por Uexküll. El término había surgido hacia 1800 para nombrar, literalmente, el mundo circundante. A finales del siglo XIX el biólogo y geógrafo Gustav Friedrich Ratzel lo empleó por primera vez y de forma sistemática con el objetivo de explicar la diversidad humana y su devenir histórico a partir de la impronta de las condiciones de entorno natural (su *Umwelt*), en detrimento de los factores culturales o sociales<sup>15</sup>. Frente a esta tradición darwinista y positivista, Uexküll propuso en 1909 otro significado del mismo término para defender una interpretación a la vez vitalista y neokantiana: la *Umwelt*, lejos de ser un dato objetivo, dependía de los órganos sensoriales y cognitivos de cada especie (su *Merkwelt* particular) así como de su especial capacidad de reacción (su *Wirkungswelt*)<sup>16</sup>. En otras palabras, cada especie constituye y habita su propia burbuja de acuerdo con sus posibilidades cognitivas y operativas dentro de una *Umwelt* compartida.

Esta nueva acepción de *Umwelt* fue recibida con entusiasmo en los círculos artísticos de su época, en especial, entre quienes deseaban superar el determinismo técnico del positivismo decimonónico en favor de un nuevo arte idealista capaz de imponer su voluntad artística en lucha contra los condicionantes externos. Entre estos artistas y arquitectos que defendieron la existencia de una *Kunstwollen* (voluntad artística) o una *Gestaltungswillen* (voluntad creadora) figuró

---

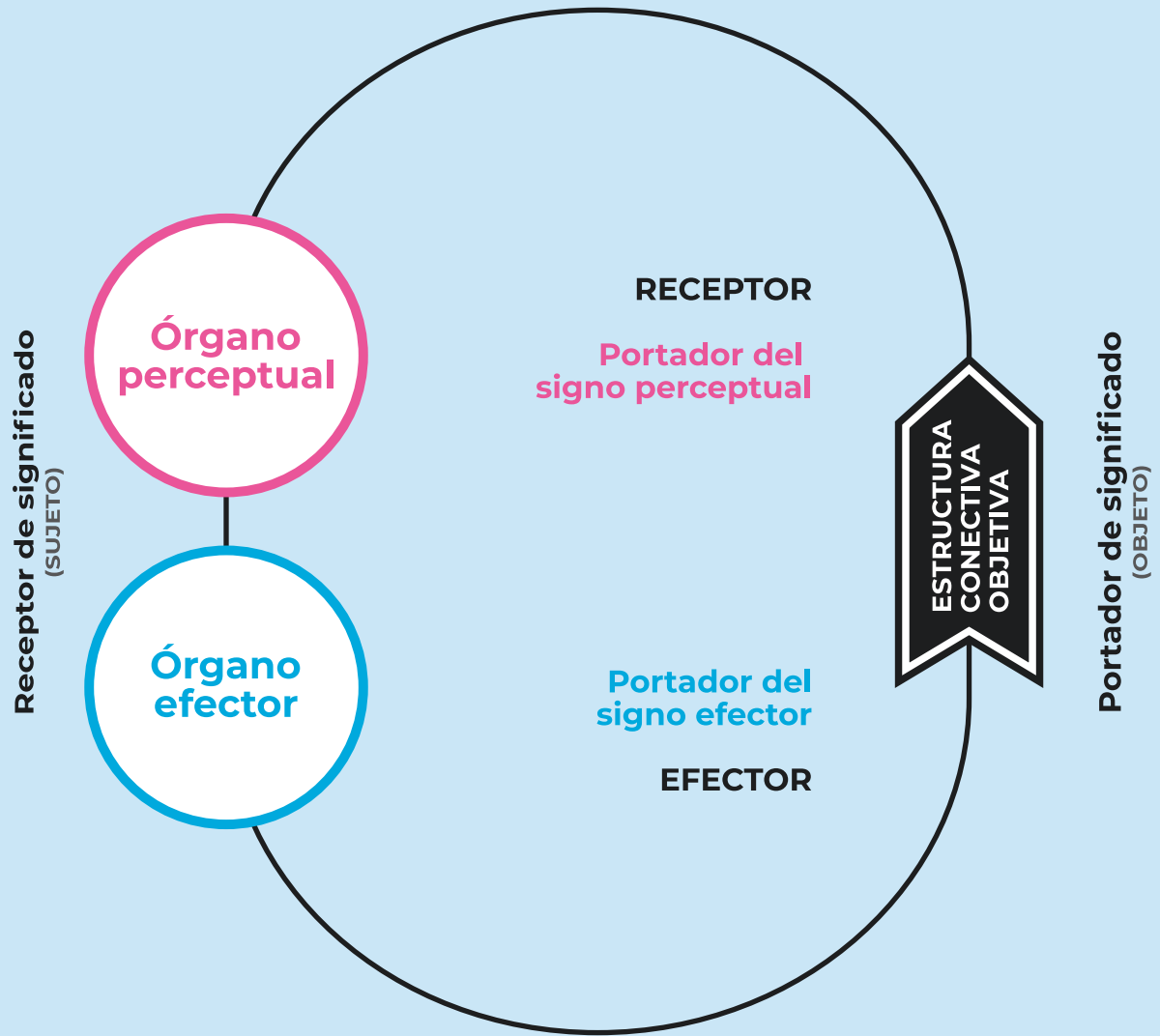
13 Cfr. Kari Lagerspetz, “Jakob von Uexküll and the Origins of Cybernetics”, *Semiotica*, n.º 134 (2001): 643-651.

14 Norbert Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1948).

15 Friedrich Ratzel, *Anthropogeographie. Erster Teil: Grundzüge der Anwendung der Erkunde auf die Geschichte* (Stuttgart: Engelhorn, 1899).

16 Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (Berlín: Springer Verlag, 1909/1921).

# CÍRCULO FUNCIONAL



**Figura 10.1.**

Jakob von Uexküll, Esquema del ciclo funcional de *Merkwelt* y *Wirkungswelt* (*Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlín, 1909/1921)

también Gropius al fundar Bauhaus en el momento de la exaltación expresionista de la catedral gótica como obra de arte integral y como promesa de redención colectiva. Ha quedado constancia de ello en la primera frase de su ensayo “El objetivo de la Logia de Constructores” (1919): “Una gran arquitectura omnímoda solo es posible si su época ha alcanzado previamente la unidad espiritual; además, requiere una estrecha relación con su entorno [*Umwelt*] y con el *hombre vivo*”<sup>17</sup>. A esta frase le sigue una descripción de Bauhaus en los términos de una hermandad de masones que anhela una obra de arte integral acorde con una noción metafísica de la arquitectura. También Adolf Behne, entonces compañero de Gropius al frente del revolucionario Consejo de Trabajadores del Arte, en su libro *Die Wiederkehr der Kunst* (*El retorno del arte*, 1919), recurrió en esos mismos términos al *Funktionskreis* de Uexküll para proclamar la superación de una concepción positivista del arte y su determinismo técnico<sup>18</sup>. Más de medio siglo más tarde, en 1970, Maldonado volvería a hacer suyo el concepto de Uexküll dándole una nueva vuelta de tuerca acorde con las condiciones de su propia época, dejando atrás las especulaciones metafísicas de las vanguardias de entreguerras y poniendo sus esperanzas en las acciones técnicas concretas de un nuevo diseño ambiental.

## Estructuras y ambientes en América Latina

Aún a comienzos de los años cincuenta, Gropius continuó considerando a los arquitectos como los legítimos depositarios de un arte omnicomprensivo, asignándoles un rol integrador como líderes del moderno trabajo en equipo. Lo dejó bien claro en un ensayo de 1952 titulado “Architecture and Design in the Age of Science”, más tarde recogido en su libro *Scope of Total Architecture* (*Alcances de la arquitectura integral*, Nueva York/Buenos Aires, 1956). Su alegato contra el fatal efecto alienante de la mecanización en sociedades cada vez más complejas y fragmentadas culminaba en reclamos del tipo “hasta que no amemos y respetemos la Tierra casi religiosamente, continuará su fatal desperdicio”<sup>19</sup>. Lo que Gropius reclamaba no era tanto

17 Walter Gropius, “Das Ziel der Bauloge” (1919), traducido al castellano por Joaquín Medina Warmburg (ed.), *¿Qué es arquitectura? Walter Gropius, antología de escritos* (Barcelona: Reverté, 2019), 61-65.

18 Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst* (Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919), 57-58, 63, 109, 111.

19 Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral* (Buenos Aires: Ediciones La Isla, 1956), 234.



una solución técnica especializada, como en el caso de las técnicas bioclimáticas en arquitectura, sino la necesidad de recuperar una comprensión integral de la tarea. Así lo había expresado precisamente en 1963 en una de las cartas en las que salió al paso de las críticas de Maldonado explicándole que el éxito de su manifiesto fundacional de Bauhaus de 1919 había consistido en atraer a jóvenes interesados no en diseñar lámparas más eficientes, sino que anhelaban formar parte de una comunidad dedicada a crear un hombre nuevo en un nuevo medio ambiente<sup>20</sup>. Para entonces algunos destacados pioneros del enfoque ambiental veían en Gropius a un temprano exponente de posiciones protoecológicas. Es el caso de Serge Chermayeff y Christopher Alexander, quienes dedicaron a Gropius su libro *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism* (1963), en el que se trataba la cuestión de la creciente artificialidad del medio ambiente y, en correspondencia, el problema de la “naturaleza menguante” (*vanishing nature*). Pese a críticas puntuales a las posiciones de Chermayeff y Alexander, por ejemplo, en lo tocante a su excesivo optimismo respecto de la “artificialización cibernética integral del ambiente humano”, que en opinión de Maldonado pasaba por alto los imperativos biológicos que ligan a los humanos fisiológica y psicológicamente a las condiciones de vida en el “mesocosmos” planetario, cabe constatar una cercanía de sus enfoques<sup>21</sup> sobre todo con Alexander, quien en 1964 se unió al College of Environmental Design de la Universidad de California y en 1967 (coincidiendo con el fichaje de Maldonado en Princeton) fundaría el Center for Environmental Structure de Berkeley.

Con Maldonado y Alexander el centro de gravedad del “diseño ambiental” se desplazó a mundo académico de Estados Unidos, en particular, a algunas de sus universidades de élite<sup>22</sup>. En el caso de Maldonado, sin embargo, su cosmopolitismo intelectual y su trayectoria vital condujeron a un entrelazamiento de referencias culturales entre Ulm, Princeton, Milán y Buenos Aires, lo que a su vez se tradujo en diferentes recepciones de su obra en

---

20 “From home and abroad there came young people not to design efficient lamps but to be a part of a community which wanted to make a new Man in a new environment and to release creative spontaneity in all”. Carta de Walter Gropius a Tomás Maldonado, fechada el 24 de noviembre de 1963 en Cambridge. El original se conserva en el Bauhaus-Archiv de Berlín.

21 Maldonado, *Ambiente humano...*, pp. 60, 133. Cfr. Serge Chermayeff y Christopher Alexander, *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism* (Nueva York: Doubleday & Company, 1963), 44-47. Nueva Visión publicaría en Buenos Aires la versión en español en 1969.

22 Sobre los orígenes del *environmental design* en las escuelas de arquitectura estadounidenses, véase: Joan Ockman y Avigail Sachs, “1940-1968. Modernism Takes Command”, en Ockman, *Architecture School, Three Centuries of Educating Architects in North America*, (Cambridge Mass./ Londres: MIT Press, 2012), 143-148.

cada uno de estos contextos. Si con anterioridad vinculamos la reconsideración crítica de Bauhaus por parte de Maldonado al trasfondo cultural y político de su etapa formativa en Buenos Aires, interesa ahora saber cuál fue la recepción de su nuevo paradigma ambiental en América Latina. De entrada, podemos constatar que a la publicación de su *Ambiente humano e ideología* (1972) le siguieron múltiples ensayos y libros que incorporaron el enfoque sistémico del diseño ambiental al análisis histórico-crítico de la arquitectura, considerada ahora componente “estructural” del “ambiente” (o del “entorno”). Valgan aquí como ejemplos las *Estructuras ambientales de América Latina* (1977), de Roberto Segre (1934-2013), y la *Estructura histórica del entorno* (1972), de Marina Waisman (1920-1997).

Segre, arquitecto, historiador y docente de origen italiano formado en Argentina y radicado en Cuba en 1963, fue el responsable de una edición del *Ambiente humano e ideología* de Maldonado incluido en un compendio titulado “Ensayos sobre ambiente humano, ecología e ideología” (1973), como número monográfico de la revista *Actualidades de la Arquitectura del Centro de Información Científica y Técnica de la Universidad de La Habana*<sup>23</sup>. La edición, que se publicó tras el éxito de las conferencias y los seminarios impartidos por Maldonado y Gui Bonsiepe —su alumno aventajado de la etapa ulmiana, seguidamente radicado en Chile— a invitación del Grupo de Construcciones Escolares DESA en noviembre de 1972, prescindió de las notas del original —medio libro— y a cambio incluyó algunas entrevistas con Maldonado así como otros dos artículos sobre la temática: uno del propio Segre, titulado “En busca de un diseño político” y otro firmado por Fernando Salinas, el más fiel defensor del diseño ambiental en Cuba. En rigor, el texto de Salinas era el intento de reseñar el libro de Maldonado en clave socialista para el contexto cubano, lo que le llevaba a afirmar, por ejemplo:

La concepción ambiental del diseño es una categoría propia del socialismo, que aparece prefigurada en ejemplos muy limitados en la sociedad burguesa, y al nivel de las buenas esperanzas. Diseñar los ambientes a escala de toda la sociedad significa transformar la cultura, con el cambio no sólo de las condiciones materiales, sino de las relaciones humanas en su conjunto, contraponiendo al diseño sectorialmente compartimentado de artefactos autónomos, productos de la organización proyectual capitalista que condicionan la creación individualista de

---

23 Tomás Maldonado, “Ensayos sobre ambiente humano, ecología e ideología”, *Actualidades de la Arquitectura*, Centro de Información Científica y Técnica, Universidad de La Habana, n.º 6 (julio 1973): 3-73.

edificios, muebles, equipos, gráfica y objetos-monumentos, al sistema ambiental socialista de la ciudad integrada al sistema regional y nacional, el sistema de los edificios —adecuados al cumplimiento de las distintas funciones sociales, productivas y culturales— integrado al sistema de la ciudad; los sistemas de equipamiento, amueblamiento y comunicación audiovisual integrados al sistema de los edificios; todo ello diseñado en función del sistema económico y social en desenvolvimiento<sup>24</sup>.

Probablemente, también Gropius hubiera firmado esta proclama, pero cambiando *socialismo* por *democracia*, en el sentido totalizador y redentor del *team work* en su *Apollo in Democracy* (1964). Pero lo cierto es que, lejos de reconocer la paradoja ideológica, Segre no dudó en atribuir al lenguaje moderno del Gropius estadounidense la cualidad de un neocolonialismo ecléctico y burgués<sup>25</sup>. En *Las estructuras ambientales de América Latina* Segre ligó ese lenguaje moderno a la penetración estadounidense en Cuba, como una especie de fetiche cultural que únicamente reflejó la voluntad de caracterización individual, mientras que

el control global del entorno humano, la creación de un diseño ambiental que circunscribe todas las funciones colectivas, hace caducar la arquitectura como escala dominante en la valoración cultural de los signos ambientales; así también el análisis en términos autónomos de la obra aislada e individual<sup>26</sup>.

También la arquitecta Marina Waisman puso sus esperanzas en la creación de un nuevo sistema de valores mediante la superación de los métodos convencionales de interpretación histórica de la arquitectura en favor de una lectura multidisciplinar inscrita en una historia general del entorno. En el prólogo de su *Estructura histórica del entorno* (1972) definió como su objetivo último el “revelar la estructura emergente de las relaciones entre todos los objetos —objetos físicos, actividades, conceptos, etcétera— existentes o discernibles en el campo, que nos permita a su

---

24 Fernando Salinas, “La encrucijada proyectual”, *Actualidades de la Arquitectura*, n.º 6 (julio 1973): 112-113. El artículo había sido publicado previamente en *Arquitectura Cuba* n.º 341, (1972), una revista fundada por Segre y Salinas.

25 Roberto Segre, *Cuba: arquitectura de la Revolución* (Barcelona: Gustavo Gili, 1970), 76.

26 Roberto Segre, *Estructuras ambientales de América Latina* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977), 293.

vez adentrarnos en el estudio de esas relaciones”<sup>27</sup>. Al igual que Segre, a quien se refirió explícitamente Waisman, el interés por las “funciones sin forma” iba de la mano de un compromiso político-social de los arquitectos. Esto la llevó a criticar el conformismo pop de Reyner Banham, cuyos libros sobre cuestiones ambientales figuraban, sin embargo, entre sus principales referencias, sobre todo *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (*La arquitectura del entorno bien climatizado*, Chicago, 1969; Buenos Aires, 1975) y *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* (Londres, 1971). Waisman conocía sus teorías de antemano, ya que el crítico e historiador británico había impartido un seminario sobre “Problemas de historia ambiental” en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en julio de 1968 como invitación del Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura (IIDEHA), fundado por la propia Waisman y Francisco Bullrich, quien había sido alumno de Maldonado en Ulm. Algunas de las conferencias de Banham en Córdoba y Rosario quedaron documentadas bajo el título “Problemas de historia ambiental” (1969) en un tomo publicado por el propio IIDEHA.

A partir de un análisis pormenorizado de estos episodios, Claudia Shmidt ha sabido distinguir entre dos debates cercanos, que por momentos se tocan y entrelazan, pero que dejan en evidencia diferencias e incluso tensiones: el del control ambiental (*environmental control*) planteado por Banham y el del diseño ambiental (*environmental design*) en la acepción de Maldonado<sup>28</sup>. Las amistosas polémicas sostenidas durante décadas por ambos teóricos se remontan a la revisión crítica de Bauhaus planteada por Maldonado en 1958, a la que respondió Banham públicamente, y su consiguiente invitación como conferenciante y docente a Ulm en 1959. Sobre del debate señalado por Shmidt hay que anotar que la idea de invitar a Banham había surgido ya en 1966, justo al año siguiente de la conferencia “Reflexiones sobre arquitectura y diseño” que Maldonado pronunció en la Universidad Nacional de Córdoba y en la que había ya planteado la cuestión ambiental en los términos de un “entorno humano”, es decir, como un sistema de artefactos susceptible de ser proyectado desde un enfoque integral. Efectivamente, llama la atención que, en el desarrollo de estas ideas durante su etapa en Princeton, Maldonado no prestara la menor atención a la meritoria labor allí desarrollada por Victor Olgyay, cuya noción de una arquitectura bioclimática (en particular, su *Design with Climate. Bioclimatic*

27 Marina Waisman, *Estructura histórica del entorno* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1972), 12.

28 Claudia Shmidt, “Could this be of your interest? Los seminarios de Banham en Argentina y el debate sobre control ambiental en 1968”, *Bitácora arquitectura*, n.º 33 (marzo-julio, 2016): 118-124.

*Approach to Architectural Regionalism*, de 1963) tuvo enorme repercusión en diferentes países latinoamericanos, como Colombia o México, al igual que con anterioridad lo había tenido el *Planificar para sobrevivir* (Ciudad de México, 1957) de Richard Neutra<sup>29</sup>. Por otra parte, tampoco Banham hizo referencia alguna a Olgyay, mientras que Maldonado al menos había invitado al arquitecto bonaerense Wladimiro Acosta a impartir en 1960 un seminario y conferencias en el Departamento de Arquitectura de la HfG Ulm sobre clima y soleamiento<sup>30</sup>. No menos revelador resulta que el tomo *América Latina en su arquitectura* (1975), compilado por Segre por encargo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), incluyera aportes como el de Bonsiepe sobre las paradojas del diseño industrial latinoamericano y al mismo tiempo un estudio sobre el medio ambiente natural y su impronta en la arquitectura a cargo de Enrico Tedeschi, miembro fundador del IIDEHA junto a Waisman y Bullrich<sup>31</sup>. De todo ello podríamos inferir que los enfoques ambientales protagonizados por Banham y Maldonado fueron, más que nada, complementarios. Desde el punto de vista del diseño ambiental, sin embargo, la cuestión del control bioclimático no era sino una de las varias “acciones técnicas concretas” a integrar en la totalidad de un entorno humano concebido y proyectado en los términos culturales de un sistema de artefactos.

## Coda

A modo de balance, podemos volver a preguntarnos —como lo hiciera Maldonado con sentido crítico en 1963— por la actualidad de Bauhaus, dando por buenas las afirmaciones de Gropius, según las cuales el núcleo de su doctrina radicó en la integración de diferentes disciplinas y escalas conformadoras de una nueva totalidad. La pertinencia de este enfoque residió en torno a 1972 en la evidente y dramática degradación medioambiental, con todas sus implicaciones sociopolíticas y culturales. Así supo verlo no

29 Valga como ejemplo de la recepción colombiana de las nociones bioclimáticas de Víctor Olgyay la publicación de su libro *Clima y arquitectura en Colombia* (Cali: Facultad de Arquitectura, Universidad del Valle, 1968), fruto de actividades docentes e investigaciones realizadas *in situ*.

30 Acosta pronunció en Ulm la conferencia “Architektur und Klima” (Arquitectura y Clima) el 21 de enero de 1960 y dictó clases sobre “Klima und Besonnung” (Clima y Soleamiento) en el curso de construcción de la Sección de Arquitectura de la HfG Ulm del 11 de enero al 26 de febrero de ese mismo año. Véase al respecto la obra póstuma de Wladimiro Acosta, *Vivienda y clima* (Buenos Aires: 1976/1982).

31 Roberto Segre (ed.), *América Latina en su arquitectura* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1975).



solo Maldonado, sino también Gyorgy Kepes —alumno de Moholy-Nagy y director del Center for Advanced Visual Studies del MIT en Cambridge— en su *Arts of the Environment* (*El arte del ambiente*, Nueva York, 1972; Buenos Aires, 1978), donde reunió a artistas, arquitectos, diseñadores, urbanistas, planificadores, ingenieros, bioquímicos, médicos, antropólogos y psicoanalistas para discutir el modo de revertir la destrucción y coordinar la creación de un ambiente humano<sup>32</sup>. Sus consideraciones y propuestas abarcaron desde las escalas cósmica, global y regional hasta las de la arquitectura y el diseño comunicacional, como en el caso de los sistemas de información desarrollados por Eduardo Terrazas para los juegos olímpicos de México en 1968. Pero fueron estos también los años del incipiente posmodernismo, con sus hipertrofias semánticas de la forma y el objeto, a las que le siguió la era de la fragmentación deconstructiva. Ante los retos del Antropoceno vivimos hoy el renacer de los modernos anhelos de totalidad, con el diseño ambiental que trasciende su viejo antropocentrismo para convertirse —por ejemplo— en un multidisciplinar *geodesign*, término desarrollado y difundido por Carl Steinitz desde la Graduate School of Design, cuya sección de arquitectura dirigiera Gropius en Harvard hasta 1952. En efecto, contamos hoy con un notable bagaje de experiencias acumuladas, así como con un valioso corpus teórico, que vale la pena tener en cuenta a la hora de acometer los actuales problemas ambientales, no desde el fatalismo sino desde una renovada esperanza proyectual.



---

32 Gyorgy Kepes (ed.), *Arts of the Environment* (Nueva York: Georg Braziller, 1972); *El arte del ambiente* (Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1978).

## REFERENCIAS

- 
- Acosta, Wladimiro. *Vivienda y clima*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1976/1982.
- Behne, Adolf. *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919.
- Chermayeff, Serge y Christopher Alexander. *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*. Nueva York: Doubleday & Company, 1963.
- Colquhoun, Alan. "Typology and Design Method". *Arena. Journal of the Architectural Association*, n.º 83 (junio 1967): 11-14.
- . *Perspecta*, n.º 12 (1969): 71-72.
- . *Collected Essays in Architecture and Criticism*. Londres: Black Dog Publishing, 2008.
- Frampton, Kenneth. "Bauhaus 100: Eine Hommage an Tomás Maldonado/Bauhaus 100: Hommage à Tomás Maldonado, *Detail. Zeitschrift für Architektur und Baudetail* (abril 2019): 10-12.
- . "Apropos Ulm. Curriculum and Critical Theory". *Oppositions*, n.º 3 (mayo 1974): 17-36.
- Gropius, Walter. "Das Ziel der Bauloge" (1919), traducido al castellano por Joaquín Medina Warmburg (ed.). *¿Qué es arquitectura? Walter Gropius, antología de escritos*. Barcelona: Reverté, 2019.
- . *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: Ediciones La Isla, 1956.
- Kepes, Gyorgy, editor. *Arts of the Environment*. Nueva York: Georg Braziller, 1972.
- . *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1978.
- Lagerspetz, Kari. "Jakob von Uexküll and the Origins of Cybernetics". *Semiotica*, n.º 134 (2001): 643-651.
- Maldonado, Tomás. *Meio ambiente e ideologia*. Lisboa: Sociocultur, 1971.
- . *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus*. Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1972.
- . *Design, Nature & Revolution. Toward a Critical Ecology*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1972.
- . *Environnement et idéologie*. París: Union générale d'editions, 1972.
- . *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1972, reedición 1985.
- . "Grundlehre". *form+zweck*, n.º 20 (2003): 22-27.
- . *Bauhaus*, edición a cargo de Raimonda Riccini. Barcelona: Anagrama, 2021.
- . "New Developments in Industry and the Training of the Designer". *Ulm*, n.º 2 (octubre 1958): 25-40.
- . "Ist das Bauhaus aktuell?/Is the Bauhaus Relevant Today?". *Ulm*, n.º 8/9 (1963): 5-13.
- . "Otra vez el Bauhaus. Textos, cartas, respuestas, comentarios, 1958-1963-1970". En Maldonado, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- . "Ensayos sobre ambiente humano, ecología e ideología". *Actualidades de la Arquitectura, Centro de Información Científica y Técnica, Universidad de La Habana*, n.º 6 (julio 1973): 3-73.
- . *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- Medina Warmburg, Joaquín. "Design, Nature, and Revolution: Tomás Maldonado und die Architektur als *environmental design*", *Zwischen Sputnik und Ölkrise. Kybernetik in Architektur, Planung und Design*, editado por Oliver Sukrow. Berlín: DOM Publishers, 2017.
- . "El mundo como artefacto: Tomás Maldonado en el foco del diseño ambiental, 1966-72". *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 19 (2017): 25-38.
- . (ed.). *Walter Gropius, proclamas de modernidad*. Barcelona: Reverté, 2018.
-

Ockman, Joan y Avigail Sachs. "1940-1968. Modernism Takes Command". En *Architecture School, Three Centuries of Educating Architects in North America*, Joan Ockman. Cambridge Mass./Londres: MIT Press, 2012.

Olgyay, Victor. *Clima y arquitectura en Colombia*. Cali: Facultad de Arquitectura, Universidad del Valle, 1968.

Ratzel, Friedrich. *Anthropogeographie. Erster Teil: Grundzüge der Anwendung der Erkunde auf die Geschichte*. Stuttgart: Engelhorn, 1899.

Salinas, Fernando. "La encrucijada proyectual". *Actualidades de la Arquitectura*, n.º 6 (julio 1973): 112-113. Publicado previamente en *Arquitectura Cuba* (n.º 341, 1972).

Segre, Roberto. *Cuba: arquitectura de la Revolución*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

—. *Estructuras ambientales de América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977.

—. (ed.). *América Latina en su arquitectura*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1975.

Shmidt, Claudia. "Could this be of your interest? Los seminarios de Banham en Argentina y el debate sobre control ambiental en 1968". *Bitácora Arquitectura*, n.º 33 (marzo-julio 2016): 118-124.

Thomas, Angela. *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, tomo I: 1908-1939. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008.

Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlín: Springer Verlag, 1909/1921.

Vidler, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Waisman, Marina. *Estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

Wiener, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1948.



Exposición Bauhaus Reverberada, Bogotá. 2021.

Foto de Alejandro Barragán





3



# **Bauhaus Reverberada: una exposición sobre Bauhaus y América Latina**

**CATÁLOGO**

**CURADURÍA:**

**César Peña**

**Ingrid Quintana-Guerrero**

**Virginia Gutiérrez**

#Bauhaus100mas1

# BAUHAUS REVERBERADA

Una exposición  
sobre Bauhaus  
y América  
Latina

29 ABRIL | 21  
11 JULIO

CINEMATECA DE BOGOTÁ



ARQDIS FACULTAD DE  
ARQUITECTURA Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ARQUITECTURA

MAESTRÍA EN DISEÑO



arqdisuniandes

<https://arqdis.uniandes.edu.co/bauhaus-reverberada>

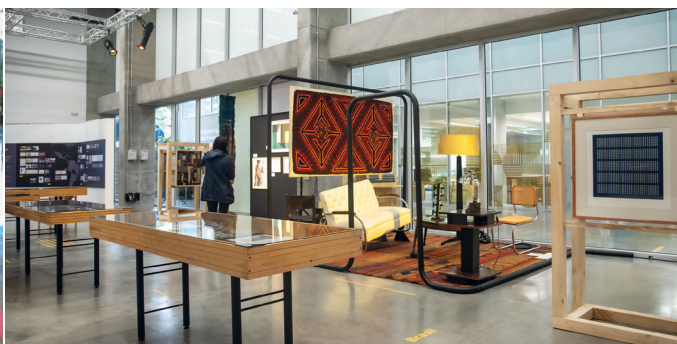


INSTITUTO DISTRITAL  
DE LAS ARTES



La exposición *Bauhaus Reverberada* propone un balance de la historia de esta escuela alemana de arte, arquitectura y diseño fundada en Weimar, en 1919, a propósito de la conmemoración de su centenario. A la vez, construye un panorama de su influencia en América Latina, gracias al examen de sus redes de circulación de actores, ideas y modelos pedagógicos. *Bauhaus Reverberada* no alude a un estilo específico, sino al paulatino desarrollo de estéticas transicionales que ayudaron a consolidar un lenguaje plástico moderno, que tuvo un profundo efecto en nuestros modos de habitar, estéticas sazonadas por las particularidades locales en las que surgieron las propuestas presentadas aquí. Apelando a la analogía con el fenómeno sonoro de la reverberación, esta exposición se revela finalmente como una categoría historiográfica que cuestiona las narrativas heroicas sobre el accionar de la escuela y, al mismo tiempo, reivindica su injerencia en un proyecto modernizador de escala global.





## 02. Ingreso a la exposición

Fotos de Santiago Palazzesi y Alejandro Barragán.



## 03. Inauguración de la exposición

Fotos de Santiago Palazzesi y Alejandro Barragán.



Escanee este código QR para ver el **video promocional** de la exposición Bauhaus Reverberada.



Escanee este código QR para ver el **recorrido con los curadores** por la exposición Bauhaus Reverberada.







# CONCEPTOS CURATORIALES



**ESTÉTICAS  
TRANSICIONALES**

[ NUEVA VISIÓN ]

**BAUHAUS**

**Estados  
Unidos**

**HfG ULM**

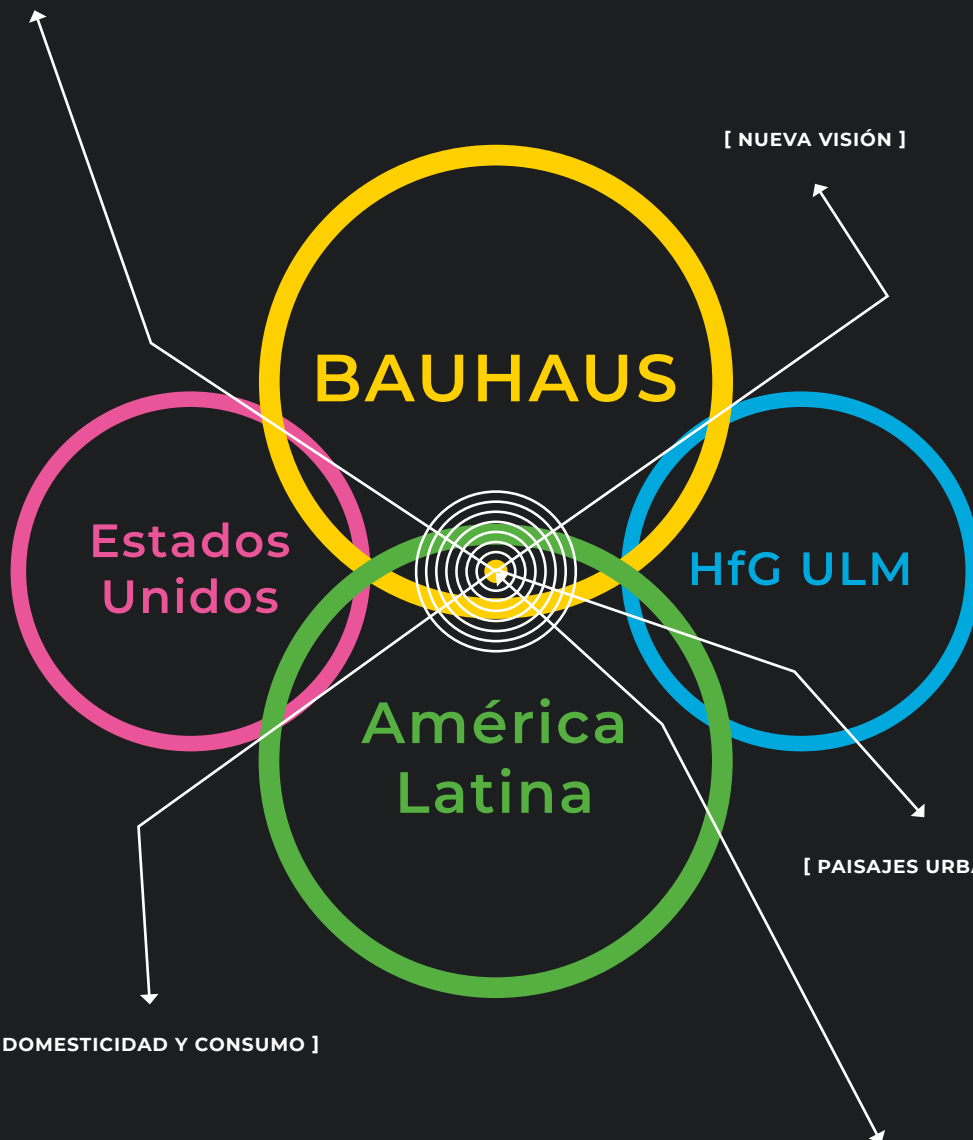
**América  
Latina**

[ PAISAJES URBANOS ]

[ DOMESTICIDAD Y CONSUMO ]

**CONTACTOS  
TRANSATLÁNTICOS**

**04. Esquema conceptual**  
Elaboración propia.



# Estéticas transicionales

Las producciones estéticas de una sociedad tienen la capacidad de hacer visibles sus valores predominantes. En la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, una parte importante de estas producciones giró en torno a la noción de progreso industrial y alrededor de preguntas sobre la identidad que, a su vez, desembocaban en una gran inseguridad formal. En América Latina, la idea de transición se situó en el cruce de caminos entre diferentes culturas; entre la herencia colonial y las promesas de la modernidad; entre lo rural y lo urbano; entre lo cosmopolita y lo vernáculo. El diseño, el arte y la arquitectura latinoamericanos permiten observar estadios intermedios, inseguros, inestables y fascinantes de una búsqueda de reafirmación y representación de valores a través de la estética.



## Nueva visión

La construcción de un mundo nuevo hizo parte del imaginario y los manifiestos de las vanguardias europeas de comienzos de siglo xx, y, en la misma línea, Bauhaus buscó comprender la realidad desde otras perspectivas. La propuesta de una nueva visión contribuyó a la consolidación de nuevos universos visuales que tuvieron mucho de utópico, pero que también supieron responder a los dictámenes de la modernidad y la sociedad de consumo. Formalmente, la nueva visión deja en evidencia un sentido de época y una relación particular con la materia y la tecnología, lo cual se aprecia en el predominio de líneas rectas; en el uso del hierro, el acero y el vidrio, que a su vez permitió aligerar física y perceptualmente las construcciones; en la exploración del nuevo universo estético al que la óptica, el color y los nuevos aparatos de visión permitían acceder. En América Latina esto determinó la creación de propuestas estéticas, de líneas de pensamiento y de discursos de desarrollo, en paralelo a la persistencia de lo vernáculo y popular.



### 05. Dispositivos conceptuales

Foto de Alejandro Barragán.

## Paisajes urbanos

Las contradicciones que quedaron en evidencia en el paisaje urbano latinoamericano ayudan a entender una sociedad que, por un lado, se reconoce en los valores de la tradición, pero que, al mismo tiempo, se fascina con la modernidad. El carácter sincrético del paisaje está determinado por las persistencias del pasado colonial y por las promesas de un futuro que no se termina de asimilar. Implica la coexistencia, muchas veces conflictiva, de una forma vieja y una nueva de mirar las cosas. Las dos conviven en su carácter transitorio, inestable, inseguro y en constante proceso de reinvencción.

## Domesticidad y consumo

Si bien la modernidad se hizo visible a gran escala en las ciudades, su arquitectura y trazas urbanas, rápidamente repercutió a la dimensión de lo doméstico. De la escala grandilocuente de las exposiciones universales y de los desarrollos urbanos e industriales, la modernidad se extendió a la escala cotidiana e íntima del hogar. El papel tanto de Bauhaus como el de otros movimientos fue el de responder con nuevos parámetros que permitieran reconciliar la valoración estética con nuevas formas de entender y percibir mediante materiales, procesos y formas. La sociedad de consumo y lo doméstico constituyeron el punto de encuentro entre las utopías sobre nuevos mundos y visiones con la normatividad y las exigencias del capitalismo industrial.

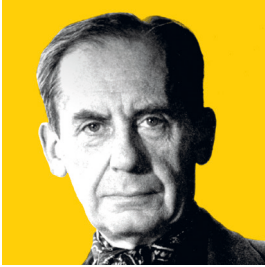
# Contactos transatlánticos

Los movimientos migratorios de maestros y discípulos de Bauhaus hacia las Américas suscitaron un primer escenario de reverberación regional. La mayoría de los profesores se instalaron en Norteamérica, donde procuraron reproducir sus métodos y expandir su red profesional, con escasas realizaciones en Latinoamérica. Algunos *bauhäuslers*, egresados de origen principalmente alemán, se establecieron en países centro y suramericanos, y con ello contribuyeron a la asimilación local de los postulados de Bauhaus por medio de las reformas pedagógicas a tradicionales escuelas de arte; de sus propias creaciones en campos inéditos como la publicidad, el diseño industrial y las artes visuales, y de la revolución plástica que aportaron a la arquitectura latinoamericana.



# Los maestros viajan a las Américas

## Tres directores, tres sedes:



**WALTER GROPIUS**  
1919-1928



**HANNES MEYER**  
1928-1930



**MIES VAN DER ROHE**  
1930-1933

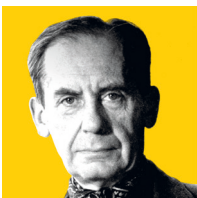


## Josef y Anni Albers

**1933.** Exalumnos y profesores de Bauhaus viajan a Carolina del Norte, donde contribuyen a formular el **Black Mountain College**.

**1948.** Se trasladan a New Haven, y allí Josef se convierte en asesor de la Facultad de Arquitectura de **Yale University**.

Aunque nunca migraron a ese país, los Albers viajaron 13 veces a **México**, y dictaron cursos cortos y conferencias en **Cuba, Perú y Chile**.



## Walter e Ise Gropius

**1937.** Walter Gropius, fundador de Bauhaus, viaja desde el Reino Unido junto a su esposa y colaboradora Ise, a Massachusetts para vincularse a **Harvard University** como director del Departamento de Arquitectura.

Walter Gropius fue invitado como conferencista a **México, Cuba, Perú, Brasil y Argentina**.



### Marcel Breuer

**1937.** Breuer, exalumno y profesor de Bauhaus, también llega desde el Reino Unido a Cambridge invitado por Gropius para enseñar en **Harvard University**.

Breuer completó itinerarios parecidos, en los que participó en coloquios en **México, Venezuela, Colombia y Argentina**.



### Hannes Meyer y Léna Bergner

**1939.** Luego de pasar un período en la URSS, Hannes Meyer y su esposa y tejedora de Bauhaus, Léna Bergner se mudan a **México**.

Meyer y Bergner hicieron viajes cortos dentro de México. En la capital, intentaron implementar programas educativos en el Politécnico Nacional y con comunidades indígenas.



### Ludwig Mies van der Rohe

**1938.** Mies se instala en Chicago, donde fue nombrado director de la facultad de arquitectura del futuro **Illinois Institute of Technology**.

Mies se desplazó de manera puntual a **Cuba, México y Brasil** debido a encargos y homenajes recibidos en esos países.

# Los *bauhäuslers* también dejaron huella en América Latina

## ***Bauhäuslers***

Exalumnos que viajaron o regresaron desde Alemania para decantar y aplicar lo que habían aprendido en la escuela.

DESDE **WEIMAR**



### **Paul Linder**

**1938.** El alemán migra a **Lima, Perú.**

DESDE **DESSAU**



### **Alexander Altberg**

**1930.** Viaja a **Río de Janeiro, Brasil.**

### **Marta Erps**

**1932.** Migra a **São Paulo, Brasil.**

### **Tribor Weiner**

**1939.** Viaja a **Santiago de Chile.**

### **Max Bill**

**1951.** Viaja a **Brasil** como ganador de la Bienal de Arte de **São Paulo.**

DESDE **BERLÍN**



### **Edith Rindler y Günter Hirschel-Prottsch**

**1932 - 1935.** Se refugian temporalmente en **Chile.**

### **Grete Stern y Horacio Coppola**

**1936.** Migran a **Buenos Aires, Argentina.**

### **Michael van Beuren y Klaus Grabe**

**1938.** Se trasladan a **Ciudad de México.**

### **Margot Loewe**

**1948.** Migra a **Santo Domingo.**

# Primogénitos

---

Gracias a maestros y exalumnos, **una nueva generación de creadores latinoamericanos** pudo tener contacto de primera mano con su pedagogía e ideas.

Estos creadores latinoamericanos son los primogénitos de las Bauhaus americanas.

---

## DESDE HARVARD UNIVERSITY

Estudiantes de Gropius y Breuer durante la década de los cuarenta.

Jorge Arango	(COLOMBIA)
Álvaro Ortega	(COLOMBIA)
Gabriel Solano	(COLOMBIA)
Santiago Ricaurte	(COLOMBIA)
Eduardo Mejía Tapias	(COLOMBIA)
Jorge González Reyna	(MÉXICO)
Eduardo Catalano	(ARGENTINA)
Emilio Duhart	(CHILE)
Octavio Mesa	(PANAMÁ)

## DESDE YALE UNIVERSITY

Ambos estudiaron con los Albers, Porset en Black Mountain College y Cortés en la escuela de arquitectura de Yale University.

Clara Porset	(CUBA-MÉXICO)
Jorge Gaitán Cortés	(COLOMBIA)

---

En **1953** el modelo educativo de Bauhaus se traslada a la **HfG Ulm**.

**1953-57. Max Bill** fue uno de los fundadores y rector de la HfG, cargo que más tarde pasa a manos del argentino **Tomás Maldonado**.



## DESDE HfG ULM

31 alumnos latinoamericanos estudiaron en esta escuela de diseño.

### ARGENTINA

María Luz Agriano  
Francisco Bullrich  
Horacio Denot  
Andrés Muguel Dimitreu  
Mario Forné  
María Fraxedas  
Alicia Hamm  
Roberto Hamm  
Jeanine Meerapfel

### BRASIL

Jorge Bodanzky  
Elke Koch-Wesner  
Frauke Koch-Wesner  
Almir Mavignier  
Isa Noeira da Cunha  
Yedda Pitanguy  
Mary Viera  
Günter Weimer  
Alexandre Wollmer  
Maro Giraldeo Zocchio

### COLOMBIA

Jesús Gámez Orduz  
Herman Tobón

### CHILE

Roger Magdahl  
Eduardo Morales  
E. Vargas-Stoller

### PERÚ

Elsa Villanueva

### MÉXICO

A. Casillas de Alba  
María Díaz Gómez  
Raúl Díaz Gómez  
Ana María Rutenberg  
Elena Graciela Vismara

### VENEZUELA

Maurice Poler





## Video museográfico Contactos transatlánticos

Secuencia de fotogramas

### CONTACTOS TRANSATLÁNTICOS



La **red transcontinental** de **BAUHAUS** reverbera en la producción del arte, el diseño y la arquitectura latinoamericanos.



1919

WALTER GROPIUS  
"Casa de la construcción racional"



1919-1933

Tuvo tres sedes  
y tres directores



[ALEMANIA]



WALTER GROPIUS  
1898-1969

HANNES MEYER  
1898-1950

MIES VAN DER ROHE  
1891-1961

La diáspora de **BAUHAUS**  
se extiende del otro lado  
del Atlántico...



JOSEF ALBERS

ANNI ALBERS

WALTER GROPIUS

ISE GROPIUS



MARCEL BREUER

HANNES MEYER

LÉNA BERGNER

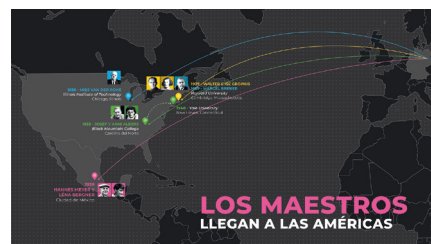
MIES VAN DER ROHE

1933

JOSEF  
ALBERS

Exalumnos y profesores de la Bauhaus  
viajan a Carolina del Norte donde contribuyen  
a fundar el **BLACK MOUNTAIN COLLEGE**.

ANNI  
ALBERS



LOS MAESTROS  
LLEGAN A LAS AMÉRICAS



Los **maestros** transformaron  
sus métodos y lenguaje  
plástico en nuestra región.



HANNES MEYER Y LÉNA BERGNER



Hannes y Léna hicieron viajes cortos dentro  
de **EE.UU.**  
En la capital, intentaron implementar  
programas educativos en el Politécnico  
Nacional y con comunidades indígenas.

WALTER E ISE GROPIUS



Gropius fue invitado como conferencista  
México, Cuba, Perú, Brasil y Argentina.

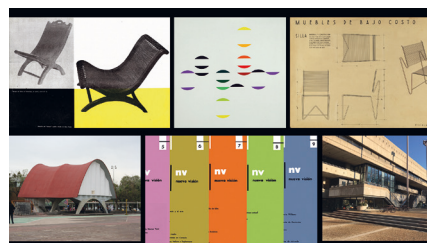
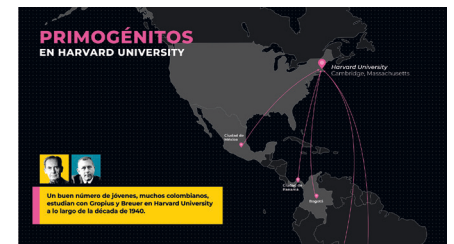
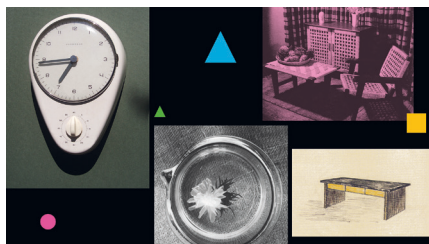
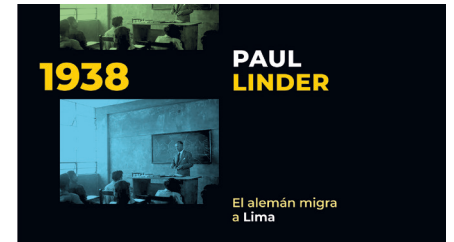
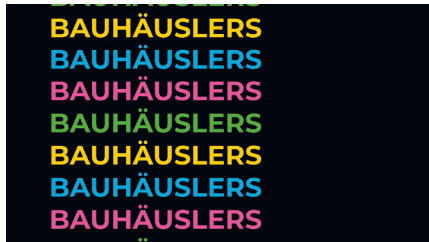
MARCEL BREUER



Breuer completó itinerarios parecidos,  
participando en coloquios en México, Venezuela,  
Colombia y Argentina.

¡Los exalumnos de **BAUHAUS**  
también dejaron huella en  
América Latina!





► Escanee este código QR para ver el **video infográfico completo** de Contactos transatlánticos realizado para la exposición Bauhaus Reverberada.



# DISPOSITIVOS MUSEOGRÁFICOS



# Línea de tiempo

La línea del tiempo hila una narrativa cronológica a partir de los momentos coyunturales que hicieron parte del proceso de modernización en los campos del arte, el diseño y la arquitectura, donde converge la quimera bauhausiana con fenómenos culturales, estéticos y pedagógicos latinoamericanos. De esta manera, se plantearon cuatro escenarios claves que ilustran estas reverberaciones: Bauhaus, Estados Unidos, América Latina y Ulm, con el propósito de dejar en evidencia las sincronías y coexistencias que entretejen los relatos en torno a este proyecto modernizador de escala global, y de cohesionar las diferentes instancias de la exposición y sus dispositivos.

La selección de hechos e hitos para la línea del tiempo se estructura en tres secciones ilustradas: la primera, relativa a acontecimientos previos a la creación de la escuela alemana que fueron determinantes para la configuración de la misma; la segunda, recorre los momentos significativos durante el periodo en que Bauhaus estuvo en funcionamiento y, finalmente, los eventos que se desarrollaron después del cierre de la escuela.

# Antes de Bauhaus

## 1772-1914

**1772**

**La Haya, Holanda**

Jean-Jacques Rousseau publica *Emilio*, un tratado filosófico sobre una educación que hace hincapié en la expresión.

**1803**

**Zúrich, Suiza**

Johann Pestalozzi publica el libro *El ABC de la visión intuitiva o principios de la visión relativamente a los tamaños*, que promueve la enseñanza basada en la percepción y los sentidos.

**1826**

**Turingia, Alemania**

Friedrich Fröbel desarrolla su sistema constructivo de formas básicas, que será la base para la educación en el pensamiento abstracto y espacial.

**1849**

**Londres, Gran Bretaña**

John Ruskin, precursor del movimiento Arts and Crafts, publica *Las siete lámparas de la arquitectura*, libro en el que expone las consecuencias morales y espirituales de la rápida modernización de la industria, y propone restablecer el valor de las artes y oficios.

**1863**

**Frankfurt, Alemania**

Gottfried Semper publica *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*.

**1887**

**Londres, Gran Bretaña**

Nace el movimiento Arts and Crafts, ligado al diseño y a las artes decorativas.

**1896**

**Chicago, Estados Unidos**

John Dewey contrastó sus principios educativos en la Escuela Dewey, famoso laboratorio pedagógico, y así popularizó la idea de “aprender haciendo”.

**1907**

**Múnich, Alemania**

Fundación de la Deutscher Werkbund, una asociación interdisciplinar que buscaba integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales.

**1910**

**Leipzig, Alemania**

Publicación de los artículos “Arte e industria” de Henry van de Velde y “Arte y técnica” de Peter Behrens.

**1914**

**Colonia, Alemania**

Exposición de la Werkbund.

### ESCENARIOS

- Bauhaus
- América Latina
- ▶ Estados Unidos
- ◆ HfG ULM
- Contexto general



# Bauhaus

## 1919-1933

**1919**

**Weimar, Alemania**

Inauguración de Bauhaus. Walter Gropius, su fundador y primer director, proclama su primer manifiesto.

**1921**

**Weimar, Alemania**

Johannes Itten organiza el primer *vorkurs*, o curso preliminar, en Bauhaus.

**1922**

**Weimar, Alemania**

Theo van Doesburg visita Bauhaus y levanta una crítica a su aproximación expresionista. La gramática de Bauhaus empieza a ser permeada por las investigaciones formales del grupo De Stijl.

**1923**

**Weimar, Alemania**

Walter Gropius organiza la exposición "Arte y tecnología".

**Weimar, Alemania**

Johannes Itten abandona Bauhaus y László Moholy-Nagy pasa a dirigir el curso preliminar.

**Bogotá, Colombia**

Visita a Colombia de la Misión Kemmerer, cuyo objetivo fue implementar reformas fiscales y económicas con miras a la modernización.

**1924**

**Medellín, Colombia**

Creación del Departamento de Publicidad en Coltabaco, la Compañía Colombiana de Tabaco.

**Buenos Aires, Argentina**

Primera publicación de la revista *Martín Fierro*, magazín en el que circularon discusiones sobre el pensamiento y el arte moderno.

**1925**

**París, Francia**

Se realiza la "Exposición de artes decorativas de París", que se convirtió en una de las vitrinas más visibles del diseño y la arquitectura modernos.

**Alemania**

Debido a tensiones políticas y económicas, Bauhaus abandona Weimar para instalarse en Dessau.

**1928**

**Dessau, Alemania**

Walter Gropius abandona Bauhaus y Hannes Meyer es nombrado director.

**Dessau, Alemania**

Con la salida de Moholy-Nagy, Josef Albers asume la dirección del curso preliminar.

**1929**

**Sevilla, España**

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, los países latinoamericanos exhiben su idea de modernidad y representan su identidad nacional.

**Santiago, Chile**

Creación de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.

**Buenos Aires, Argentina**

Horacio Coppola funda la revista sobre vanguardias artísticas *Clave de Sol*, antes de viajar a estudiar fotografía en Bauhaus.

**1930**

**Dessau, Alemania**

Ante las presiones políticas, Hannes Meyer abandona Bauhaus y Ludwig Mies van der Rohe asume su dirección.

**Bogotá, Colombia**

Se funda la empresa de producción de muebles en serie SIM, de Sokoloff y Moreno.

**1931**

**Santiago, Chile**

Reformas en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, gestadas por Tibor Weiner, exestudiante de Bauhaus.

**Buenos Aires, Argentina**

Fundación de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Representó un importante vínculo con la intelectualidad y el pensamiento entre Argentina y la cultura mundial.

# Después de Bauhaus 1934-1946

Se destacó como objeto transgresor en la cultura gráfica argentina.

## 1932

### Berlín, Alemania

Horacio Coppola estudia en el Departamento de Fotografía de Bauhaus.

### Dessau, Alemania

El Concejo Municipal de Dessau adopta una resolución que suprime a Bauhaus como parte de su agenda. Ello obliga a su traslado a Berlín, donde, bajo la dirección de Ludwig Mies van der Rohe, se convierte en una institución privada.

### La Habana, Cuba

Tras su regreso a Cuba, Clara Porset dicta la conferencia titulada "La decoración interior contemporánea: su adaptación al trópico".

### Nueva York, Estados Unidos

El Museo de Arte Moderno (MoMA) organiza la "Modern Architecture: International Exhibition", exposición de arquitectura que fue determinante en la difusión del Movimiento Moderno.

## 1933

### Berlín, Alemania

Los nazis decretan la clausura de Bauhaus en Berlín. Este sería su cierre definitivo.

### Buenos Aires, Argentina

Walter Gropius y Franz Möller establecen un estudio de arquitectura y diseño.

### Río de Janeiro, Brasil

Alexander Altberg organiza el "Primer Salón de Arquitectura Tropical", la segunda exposición sobre arquitectura moderna en Brasil.

### Río de Janeiro, Brasil

Fundación de *BASE. Revista de Arte, Técnica y Pensamiento*.

### Carolina del Norte, Estados Unidos

Se funda Black Mountain College, una escuela de artes liberales. Josef Albers es invitado a ser parte.

## 1934

### Carolina del Norte, Estados Unidos

Clara Porset toma los cursos de Josef y Anni Albers en Black Mountain College.

## 1935

### Bogotá, Colombia

Fundación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

### Buenos Aires, Argentina

Horacio Coppola y Grete Stern, exalumnos de Bauhaus, se radican en Buenos Aires.

## 1936

### Ciudad de México, México

Clara Porset se muda a México tras recibir una oferta para dictar clases en la cátedra de Historia del Arte en la escuela de verano de la Universidad Nacional Autónoma de México.

### Colombia

El Ministerio de Educación creó la revista infantil *Rin-Rin*, diseñada e ilustrada por Sergio Trujillo Magnenat.

### Cambridge, Massachusetts

La Escuela de Posgrado en Diseño de la Universidad de Harvard (GSD) invita a Walter Gropius a sus instalaciones y, más adelante, le ofrece la dirección del Departamento de Arquitectura.

### Bogotá, Colombia

Inicio de obras para la construcción de la Ciudad Universitaria a partir de los lineamientos de los alemanes Fritz Karsen, pedagogo, y Leopoldo Rother, arquitecto.

## 1937

### Chicago, Estados Unidos

Se crea la Nueva Bauhaus bajo la dirección de László Moholy-Nagy.

### Cambridge, Massachusetts

El exestudiante y profesor de Bauhaus, Marcel Breuer, se une al panel de GSD.

**Buenos Aires, Argentina**

Horacio Coppola y Grete Stern abren un estudio de fotografía.

**1938****Chicago, Estados Unidos**

La Nueva Bauhaus cierra por falta de fondos.

**Ciudad de México, México**

Primera llegada de Hannes Meyer a México, donde participa en el Congreso de Planificación.

**1939****Europa Central**

Inicio de la Segunda Guerra Mundial.

**Chicago, Estados Unidos**

Lászlo Moholy-Nagy reabre la Nueva Bauhaus, ahora bajo el nombre de School of Design (Escuela de Diseño).

**Ciudad de México, México**

Léna Bergner y Hannes Meyer llegan nuevamente a Ciudad de México para quedarse. Meyer se encarga de la dirección del recién fundado Instituto de Urbanismo y Planeación.

**1940****Bogotá, Colombia**

Creación del Departamento de Publicidad de Bavaria, industria cervecera fundada por el inmigrante y empresario alemán Leo Kopp.

**Montevideo, Uruguay**

Conferencia sobre universalismo constructivo, una corriente estética creada por el artista plástico Joaquín Torres García.

**1941****Nueva York, Estados Unidos**

Se realiza el concurso de diseño Organic Design for Home Furnishing, en el Museo de Arte Moderno (MoMA), en el cual se premia a cinco estudios de diseño latinoamericanos.

**1942****Ciudad de México, México**

Hannes Meyer empieza su labor como secretario de Trabajo.

**1943****Múnich, Alemania**

Los nazis ejecutan a Hans y Sophie Scholl. En honor a su memoria, su hermana Inge crea una fundación que sirve más tarde como base para la constitución de la Hochschule für Gestaltung (HfG Ulm), en la ciudad de Ulm, Alemania.

**1944****Buenos Aires, Argentina**

Surge el grupo de vanguardia artística rioplatense Arte Concreto y se crea la revista *Arturo*.

**1945**

Finaliza la Segunda Guerra Mundial.

**Cambridge, Massachusetts**

Walter Gropius funda la firma The Architects Collaborative (TAC) junto con otros siete socios.

**Cambridge, Massachusetts**

Los colombianos Álvaro Ortega y Gabriel Solano realizan un posgrado en arquitectura en la GSD.

**Bogotá, Colombia**

A su regreso a Colombia, Álvaro Ortega asume la cátedra de Diseño Básico, con Dicken Castro como asistente, y funda la firma Ortega y Solano.

**1946****Nueva York, Estados Unidos**

Clara Porset vuelve a Nueva York para establecer contacto con la firma de muebles Artek-Pascoe.

**Bogotá, Colombia**

Se funda *Proa*, una revista de arquitectura y diseño.

**Bogotá, Colombia**

Procedentes de Francia, llegan a Bogotá Anatole Kasskoff y Charles Coppin a trabajar con el fabricante de muebles Boris Sokoloff.

**Ciudad de México, México**

Primera visita de Walter Gropius a México.

# 1947-1960

**1947**

**São Paulo, Brasil**

Creación del Museo de Arte de São Paulo (MASP), diseñado por Lina Bo Bardi.

**1948**

**Bogotá, Colombia**

Marcel Breuer visita Bogotá para adelantar proyectos de consultoría.

**Bogotá, Colombia**

Novena Conferencia Panamericana en Bogotá. En el marco de su realización, se produce la revuelta popular conocida como El Bogotazo, a raíz del asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán.

**Bogotá, Colombia**

Fundación de la Universidad de los Andes en Bogotá, que incluyó Arquitectura como uno de sus programas iniciales.

**Cambridge, Estados Unidos**

Walter Gropius escribe el artículo titulado "Teaching the Arts of Design" ("Enseñando las artes del diseño").

**Washington, Estados Unidos**

José Gómez-Sicre se posesiona como jefe de la Sección de Artes Visuales de la Pan American Union (PAU).

**1949**

**Chicago, Estados Unidos**

El Instituto Tecnológico de Illinois incorpora el Institute of Design (ID) a su escuela.

**Argentina**

Conferencia y publicación de "Diseño industrial y sociedad" de Tomás Maldonado.

**Santiago, Chile**

Reforma pedagógica de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Católica de Chile. Josef Albers se vincula a esta con su curso Composición Pura.

**1950**

**Cambridge, Estados Unidos**

Walter Gropius introduce el Curso Básico de Diseño en la GSD.

**New Haven, Connecticut**

Josef Albers toma el puesto de director de la Escuela de Diseño en la Universidad de Yale.

**São Paulo, Brasil**

Primeros cursos de diseño impartidos en el Instituto de Arte Contemporáneo de São Paulo.

**Buenos Aires, Argentina**

Exposición "Arte Concreto: Pinturas, Esculturas y Dibujos".

**1951**

**Buenos Aires, Argentina**

Tomás Maldonado funda la revista *Nueva Visión*.

**São Paulo, Brasil**

Se crea la Bienal de São Paulo, una exposición internacional de arte moderno.

**1952**

**Cambridge, Massachusetts**

Exposición sobre trabajos realizados en el curso de Fundamentos de Diseño en la GSD.

**São Paulo, Brasil**

Creación de la primera escuela de diseño en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) que hacía parte del Museo de Arte de São Paulo.

**Ciudad de México, México**

VII Congreso Panamericano de Arquitectura, al que asistieron Walter Gropius, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Herbert Bayer y Frank Lloyd Wright.

**Montevideo, Uruguay**

Creación del Instituto de Diseño (IdD) de la Universidad de la República de Uruguay, de orientación bauhausiana.

**1953**

**Ulm, Alemania**

Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher y Max Bill, exalumno de Bauhaus, fundan la escuela HfG Ulm.

**Santiago, Chile**

La visita de Josef Albers a Chile da pie a la posterior apertura de talleres preliminares de Diseño Básico en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile.

**Michigan, Estados Unidos**

Entre 1953 y 1956, Olga Ceballos de Amaral, Stella Bernal y Marlene Hoffmann se matriculan en la Cranbrook Academy of Art.

**1954****Ulm, Alemania**

Tomás Maldonado viaja a Alemania para hacer parte del cuerpo docente de la HfG Ulm.

**Bogotá, Colombia**

Marta Traba y Alberto Zalamea se instalan en Bogotá para llevar a cabo un trabajo influyente en el campo de las artes, la cultura y la crítica.

**São Paulo, Brasil**

Walter Gropius visita Brasil para su homenaje en la ii Bienal Internacional de Artes de São Paulo, en la que también participó Marcel Breuer.

**1955****Ciudad de México, México**

Surge la primera escuela que lleva el nombre de Diseño Industrial, en la Universidad Iberoamericana de México.

**Bogotá, Colombia**

Se funda el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

**1956****Buenos Aires, Argentina**

Creación del Centro de Investigación en Diseño Industrial (CIDI).

**Buenos Aires, Argentina**

Se crea la materia Visión, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, con influencia bauhausiana.

**Ulm, Alemania**

La HfG Ulm pasa a ser dirigida por un rectorado compuesto por Otl Aicher, Hans Gugelot y Tomás Maldonado.

**1958****Ulm, Alemania**

Inicia la publicación de la revista *Ulm*.

**Bruselas, Bélgica**

Conferencia dictada por Tomás Maldonado en la Exposición Mundial de Bruselas, titulada "Nuevos desarrollos en la industria y en la formación de diseñadores de productos".

**Mendoza, Argentina**

Creación del Departamento de Diseño y Decoración en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Cuyo, influenciados por el modelo de la HfG Ulm.

**1959****Moscú, Rusia**

Debate de la cocina, alrededor de temas de diseño e ideología, entre Nikita Krushev y Richard Nixon.

**São Paulo, Brasil**

v Bienal en São Paulo en la que se exponen trabajos de Ludwig Mies van der Rohe.

**Santiago, Chile**

Apertura de los talleres preliminares de Diseño Básico en la Escuela de Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

**Bogotá, Colombia**

Primer Simposio Interamericano de Arquitectura en el que participó Marcel Breuer.

**1960****La Plata, Argentina**

Creación del Departamento de Diseño en la Universidad Nacional de La Plata, influenciado por el modelo de la HfG Ulm.

**São Paulo, Brasil**

Creación del Instituto de Artes y Decoración (IAD).

**Santiago, Chile**

Visitas de Anni y Josef Albers en la década de los sesenta, invitados por la Universidad Católica de Chile.

**Rosario, Argentina**

La Universidad del Litoral crea el Instituto de Diseño Industrial según el modelo de la HfG Ulm.



# 1960-1975

## Ulm, Alemania

Gui Bonsiepe trabaja como profesor asistente en la HfG Ulm.

## 1961

### Ulm, Alemania

Se crea el *Grundlehre* en la HfG Ulm, a la manera del curso preliminar de Bauhaus.

### Boston, Massachusetts

El diseñador colombiano David Consuegra recibe su título del pregrado de Arte en la Universidad de Boston.

## 1962

### Buenos Aires, Argentina

Una delegación de la Escuela Panamericana de Arte visitó la HfG Ulm para crear un nuevo programa de diseño.

### Ulm, Alemania

Tomás Maldonado es nombrado director del Departamento de Diseño Industrial de la HfG Ulm.

## 1963

### New Haven, Estados Unidos

Publicación del libro *La interacción del color*, de Josef Albers.

### Pittsburgh, Estados Unidos

Tomás Maldonado es invitado como profesor visitante en el Instituto Carnegie de Tecnología.

### Río de Janeiro, Brasil

Se crea la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) bajo el modelo de la HfG Ulm.

### Bogotá, Colombia

David Consuegra regresa a Colombia de sus estudios de posgrado en Yale.

### Santiago, Chile

I Bienal Americana de Grabado en Santiago.

### Ulm, Alemania

La HfG Ulm es absorbida por la Universidad Estatal.

## 1964

### Buenos Aires, Argentina

Tomás Maldonado dictó cursos en el Instituto de Tecnología Industrial de Buenos Aires, encomendado por las Naciones Unidas como experto en la formación del arquitecto y del diseñador industrial en América Latina.

### Montevideo, Uruguay

Tomás Maldonado dicta una conferencia que advocaba por el diseño industrial como disciplina independiente.

### Bogotá, Colombia

Creación de Artesanías de Colombia.

### Brasília, Brasil

Se instaura la dictadura militar que duró dos décadas (hasta 1985).

### Bogotá, Colombia

Fundación de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana, con un programa de inspiración bauhausiana, creado por Roberto Rodríguez Silva.

## 1965

### Valparaíso, Chile

Anteproyecto de un centro comunal desarrollado por Max Bill y Eduardo Vargas para Valparaíso.

## 1966

### Valparaíso, Chile

Primeros cursos de diseño en la Universidad de Chile, en Valparaíso.

### Santiago, Chile

Primeros cursos de Diseño Industrial en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile.

### Montevideo, Uruguay

Se crea el Centro de Investigación en Diseño Industrial (CIDI) uruguayo, que se encargó de promover la disciplina de diseño en el país.

### Bogotá, Colombia

Primer curso de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia.

**Santiago, Chile**

Gui Bonsiepe, proveniente de la experiencia de la HfG Ulm, se instala en Chile. Con su arribo, se inaugura un cambio determinante en el discurso y en la práctica del diseño nacional, al incorporar en la disciplina sus propuestas provenientes de la escuela alemana.

**1967****Ulm, Alemania**

El Ministerio Federal del Interior traslada el financiamiento de la HfG Ulm al gobierno estatal.

**1968****Buenos Aires, Argentina**

Walter Gropius visita Buenos Aires, por primera y única vez, para colaborar con el arquitecto Amancio Williams en el proyecto para la nueva embajada de la República Federal de Alemania.

**Medellín, Colombia**

I Bial Iberoamericana de Pintura de Coltejer.

**Ciudad de México, México**

La construcción del metro y los Juegos Olímpicos constituyeron la base para el desarrollo del diseño urbano, arquitectónico, industrial y gráfico en México.

**Bogotá, Colombia**

Se crea la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, a cargo de David Consuegra y Ana de Jacobini.

**Bogotá, Colombia**

Juan Antonio Roda instaura el Taller del Tejido en Bogotá, que inicialmente estaría a cargo de Olga Ceballos de Amaral.

**Buenos Aires, Argentina**

Aparece en la revista *Summa* el primer artículo que consideraba una historia del diseño gráfico en Argentina.

**Ulm, Alemania**

Cierre definitivo de la HfG Ulm.

**1969****Ciudad de México, México**

Fundación de las primeras carreras universitarias de diseño

en México, en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Nacional Autónoma de México, con influencia de Bauhaus, la HfG Ulm y el Instituto Tecnológico de Illinois.

**1970****Ciudad de México, México**

Fundación del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México (Codigram).

**Montevideo, Uruguay**

Primer concurso de diseño industrial en Uruguay.

**Cali, Colombia**

Exposición Panamericana de Artes Gráficas, organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia.

**Buenos Aires, Argentina**

Se presenta la exposición de los cincuenta años de Bauhaus en el Museo de Bellas Artes.

**1971****Santiago, Chile**

Proyecto Synco, diseñado por Gui Bonsiepe para el Gobierno de Salvador Allende.

**Cali, Colombia**

I Bial Americana de Artes Gráficas.

**1972****Medellín, Colombia**

Creación de la Facultad de Diseño a partir del programa de Arte y Decorados en la Universidad Pontificia Bolivariana.

**1973****Chile**

Se instaura la dictadura militar que duró hasta 1990.

**1974****Bogotá, Colombia**

Fundación del programa de Diseño Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

**1975****Ciudad de México, México**

Exposición "Retrospectiva y prospectiva del diseño mexicano", llevada a cabo en el Museo Arte Moderno.

# 1976-1994

**1976**

**Medellín, Colombia**

Fundación de la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD).

**Argentina**

Se instaura la dictadura en Argentina, que duró hasta 1983.

**1977**

**Bogotá, Colombia**

Fundación del programa de Diseño Industrial de la Pontificia Universidad Javeriana.

**1978**

**Valparaíso, Chile**

Primera exposición sobre Bauhaus en el Museo de Bellas Artes de la Universidad Católica de Valparaíso.

**Bogotá, Colombia**

Fundación del programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia.

**1983**

**Valparaíso, Chile**

Exposición: "Los diez años del diseño de objetos de la Universidad Católica de Valparaíso", en el Museo de Bellas Artes.

**1987**

**Montevideo, Uruguay**

Creación del Centro de Diseño Industrial (CDI), primero especializado en la enseñanza del diseño, como parte del Ministerio de Educación y Cultura en Uruguay.

**1994**

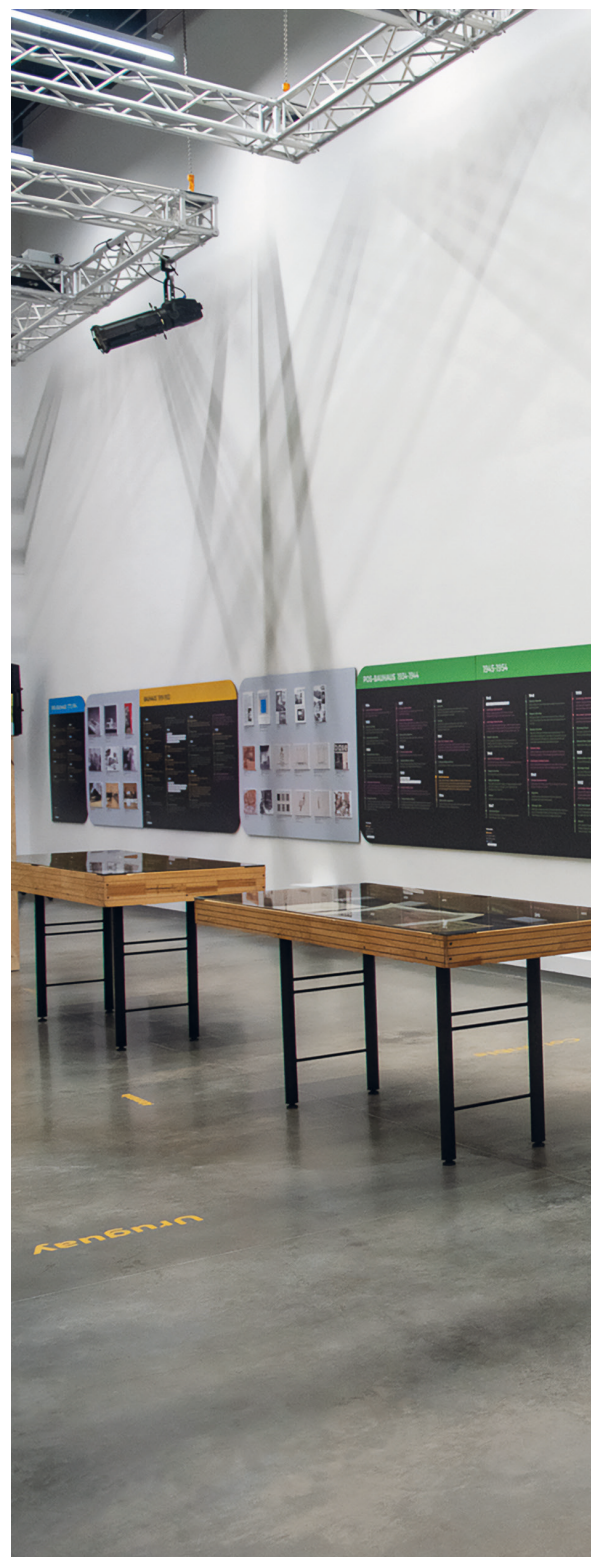
**Bogotá, Colombia**

Creación del programa de Diseño en la Universidad de los Andes, bajo el nombre Diseño Industrial.

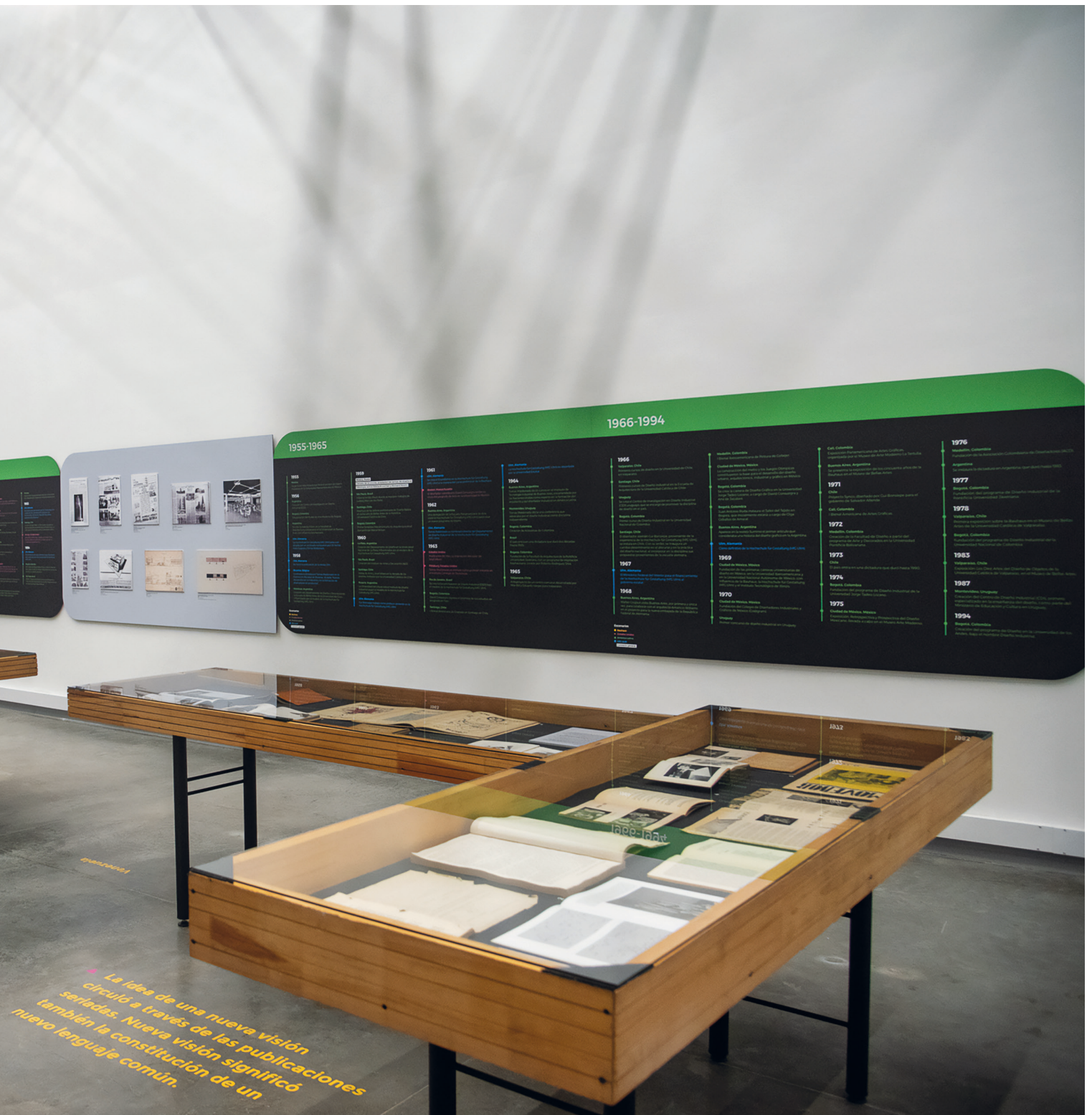


## 06. Dispositivo Línea de tiempo

Foto de Alejandro Barragán.







# Huellas tangibles

Los movimientos migratorios de maestros y discípulos de Bauhaus hacia las Américas suscitaron un primer escenario de reverberación regional. La mayoría de los profesores se instalaron en Norteamérica, donde procuraron reproducir sus métodos y expandir su red profesional, con escasas realizaciones en Latinoamérica. Algunos *bauhäuslers*, egresados de origen principalmente alemán, se establecieron en países centro y suramericanos, y con ello contribuyeron a la asimilación local de los postulados de Bauhaus por medio de las reformas pedagógicas a tradicionales escuelas de arte; de sus propias creaciones en campos inéditos como la publicidad, el diseño industrial y las artes visuales, y de la revolución plástica que aportaron a la arquitectura latinoamericana.

## MAESTROS

El fundador y algunos maestros de Bauhaus viajan a las Américas y extienden su red sobre el continente, transformando sus métodos y lenguaje plástico.

- Walter Gropius
- Anni y Josef Albers
- Marcel Breuer
- Léna Bergner-Meyer
- Hannes Meyer
- Ludwig Mies van der Rohe

## BAUHÄUSLERS

Exalumnos que viajaron o regresaron desde Alemania para decantar y aplicar lo que habían aprendido en la escuela.

- Michael van Beuren
- Paul Linder
- Alexandre Altberg
- Werner Biermann

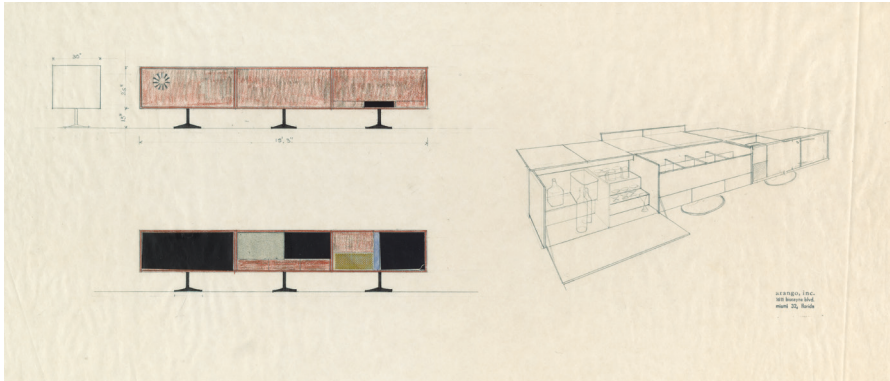
## PRIMOGENITOS

Gracias a maestros y exalumnos, una nueva generación de creadores latinoamericanos pudo tener contacto de primera mano con su pedagogía e ideas.

- Félix Candela
- Jorge González Reyna
- Clara Porset
- Jorge Gaitán Cortés
- Álvaro Ortega
- Gabriel Solano
- Jorge Arango
- Ernesto Vivas Solano
- Rubén Flórez Espinoza
- Amancio Williams
- Emilio Duhart
- Eduardo Catalano



# ESTADOS UNIDOS (PRIMOGENITOS)



## 07. Diseños de muebles para la Villa May

Jorge Arango

Miami, 1962

GSD Special collections. Jorge Arango Papers. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

## 08-09. Ejercicios como estudiantes del estudio de Walter Gropius

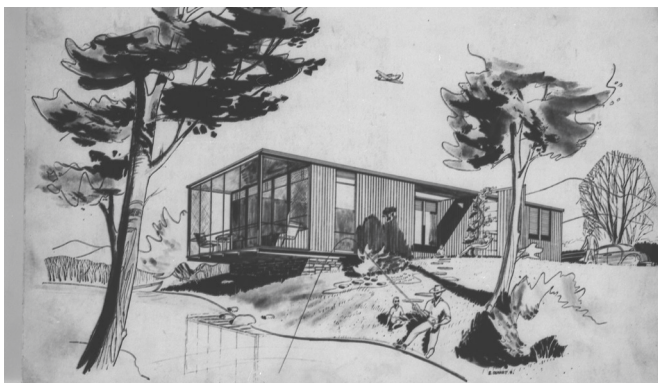
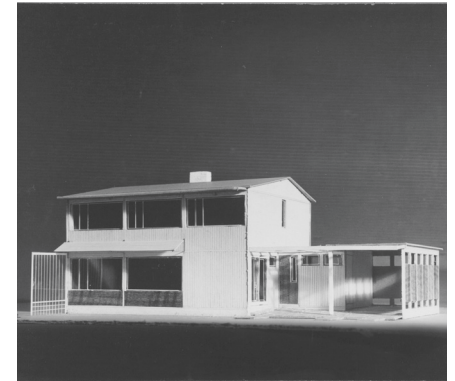
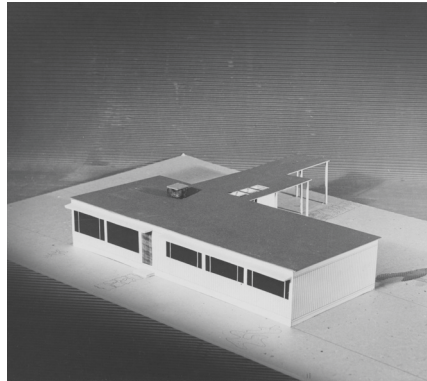
Álvaro Ortega

Cambridge, 1944

Gabriel Solano

Cambridge, 1944

GSD Special collections. Students Affairs. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.



## 10. Growing and Shrinking House

Emilio Duhart, Walter Gropius

Cambridge. ca. 1942 - 1945 (no ejecutado)

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, donación de Walter Gropius.



## 11. Julius Stratton Student Center MIT

Eduardo Catalano

Cambridge, 1964

Fotografía 2020, archivo personal Ingrid Quintana-Guerrero.

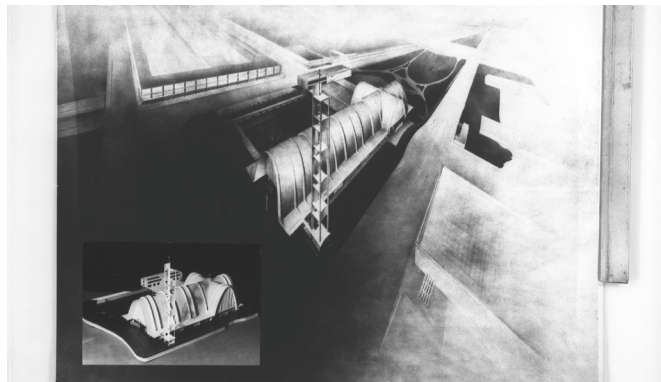
# MÉXICO (MAESTROS)

## 12. Iglesia Católica en Torreón

Walter Gropius, Jorge González Reyna

Torreón, México. ca. 1944-1945 (no ejecutado)

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, donación de Walter Gropius.

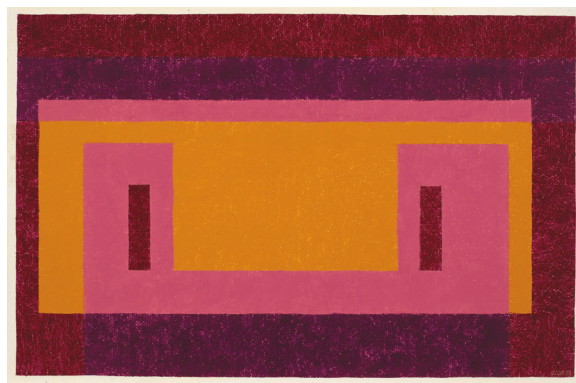
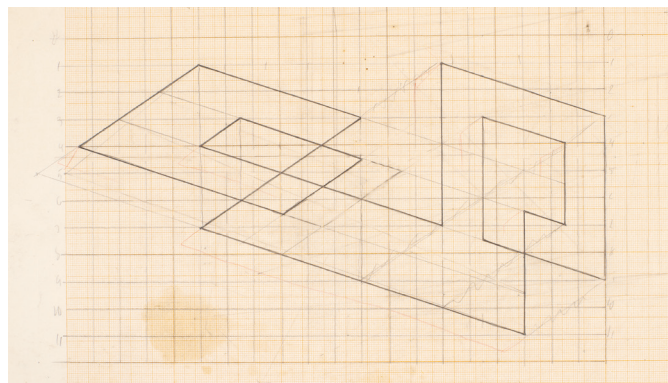


## 13 (a y b). Edificio Administrativo Bacardí

Ludwig Mies van der Rohe

Tultitlán, México, 1961

Fotografía 2019, archivo personal Ingrid Quintana-Guerrero.



## 14. Estudio para "Tenayuca"

Josef Albers

Ciudad de México. ca. 1942-1943

The Josef and Anni Albers Foundation. 1976.3.1409

© 2020 The Josef and Anni Albers Foundation Artists Rights Society (ARS), NY.

Photo: Tim Nighswantder/Imaging4Art.

## 15. Familiar Front (Serie "Adobes")

Josef Albers

Ciudad de México. ca. 1948-1952

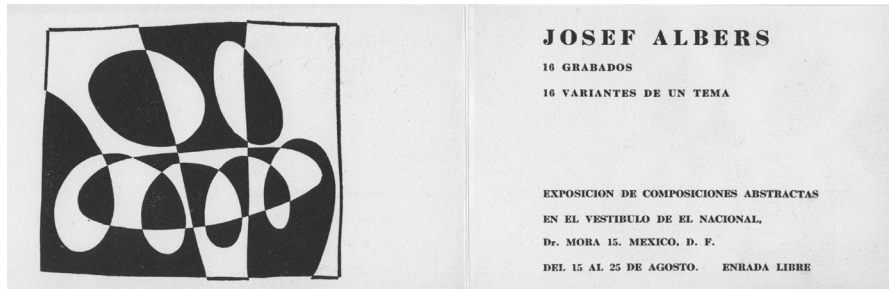
The Josef and Anni Albers Foundation, 1976.1.1383

© 2020 The Josef and Anni Albers Foundation Artists Rights Society (ARS), NY.

Photo: Tim Nighswantder/Imaging4Art.



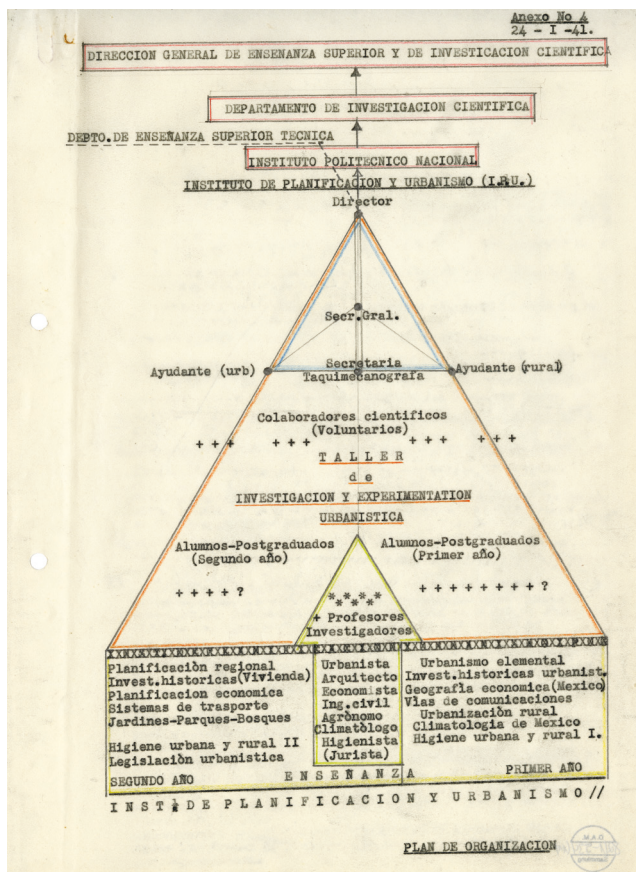
# MÉXICO (MAESTROS)



## 16. Invitación para la exposición “Josef Albers: 16 grabados, 16 variantes de un tema”, *El Nacional*

Desconocido  
Ciudad de México, 1936

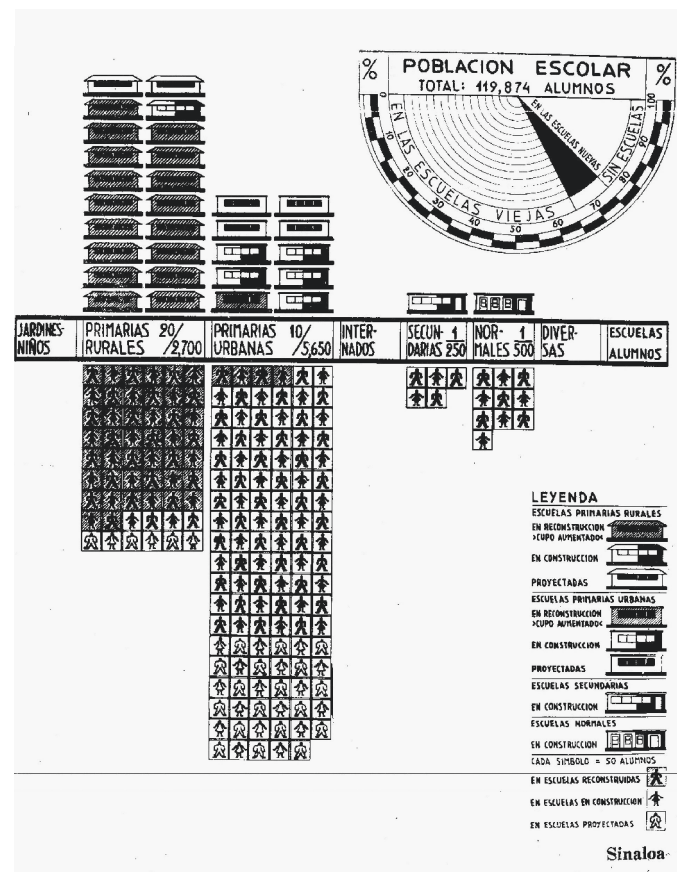
The Josef and Anni Albers Foundation, Josef Albers Papers, 45.7. Courtesy of The Josef and Anni Albers Foundation.



## 17. Estructura curricular del Instituto de Planeación Urbana en el “Poli”

Hannes Meyer  
México, 1939

Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main.



## 18. Edición e ilustración de la memoria de la primera planeación y proyección de construcciones escolares de la República Mexicana. CAPFCE

Léna Bergner-Meyer, Hannes Meyer  
Ciudad de México, 1946

Archivo Histórico Bibliotecas de Arquitectura UNAM.

# MÉXICO (MAESTROS)

## 19. Documento de migración Hannes Meyer

Desconocido

México, 1939

Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main.

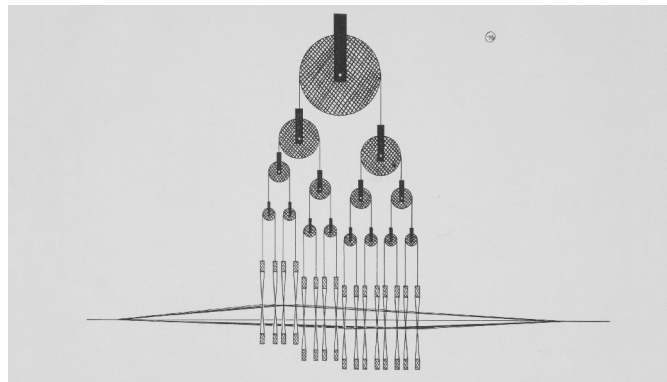
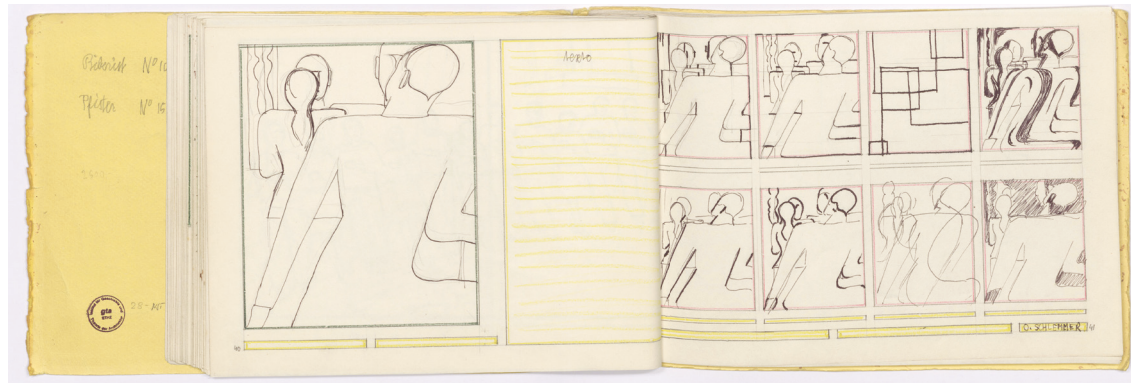


## 20. Bocetos para el Álbum Bauhaus

Hannes Meyer

Ciudad de México. ca. 1947

GTA Archives / ETH Zurich, Hannes Meyer (herederos de Hannes Meyer).



## 21. Weaving Technique (ilustraciones de tejidos en cartilla para comunidades otomías)

Léna Bergner-Meyer

México, 1943

Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, donación de Markus Michalke en honor de Timotheus R.Pohl.



## 22. Pabellón del Comité de Ayuda para la USSR en la Feria del Libro de México

Hannes Meyer

Ciudad de México, 1943

Hannes Meyer-Archiv, Deutsches Architekturmuseum, DAM.

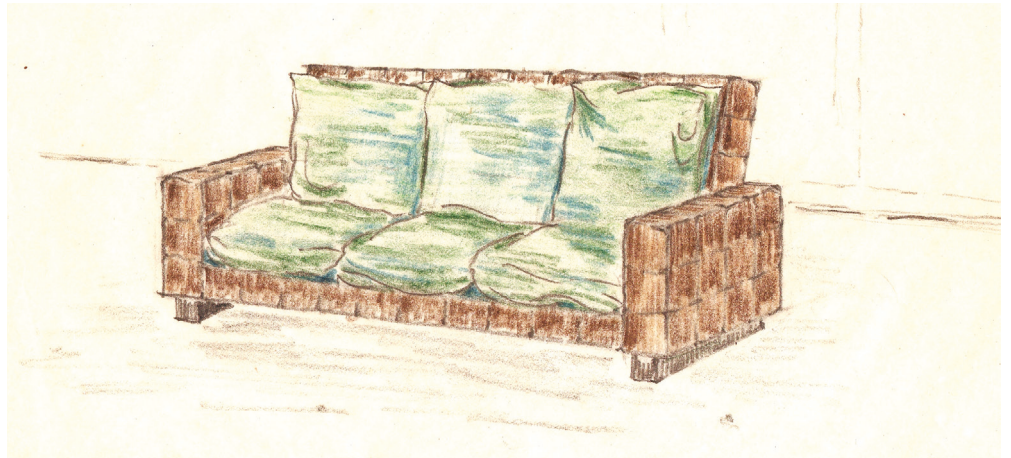


## MÉXICO (PRIMOGENITOS)

### 23. Bocetos de Michael van Beuren

Michael van Beuren  
Ciudad de México, 1939

Archivo Jan van Beuren.



### 24. Diseño para Domus

Michael van Beuren  
Ciudad de México, ca. 1944-1947

Archivo Jan van Beuren.



## MÉXICO (BAUHÄUSLERS)

### 25. Pabellón de los Rayos Cósmicos

Félix Candela y Jorge González Reyna

UNAM, Ciudad de México, 1951

Fotografía 2013, archivo personal Ingrid Quintana-Guerrero.

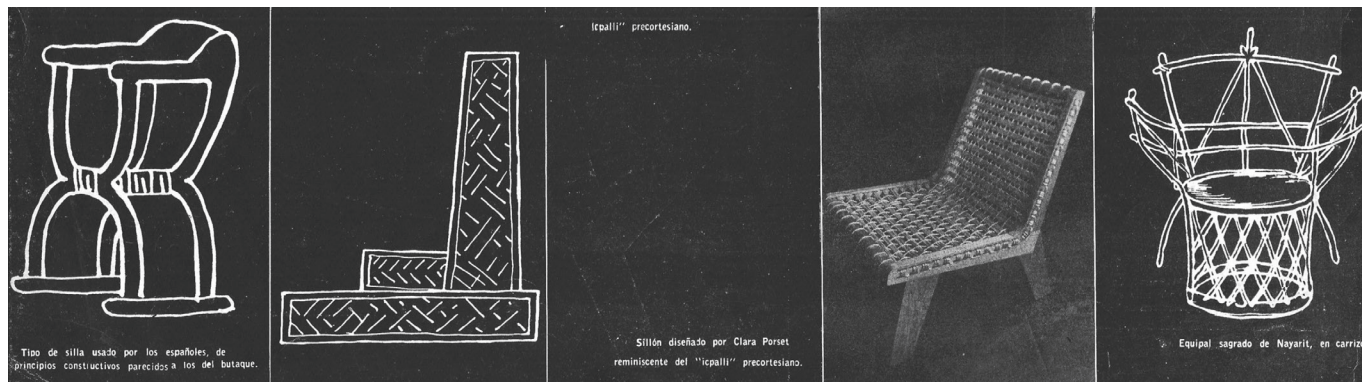


### 26. Diseño viviente: hacia una expresión propia en el mueble

Clara Porset

Ciudad de México, 1953

Revista Espacios, n.º 16.

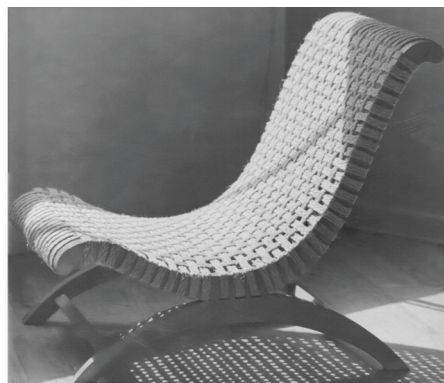


### 27. Sillas para exteriores, diseño ganador de medalla de plata en la Undécima Trienal de Milán

Clara Porset

Ciudad de México, 1957

Archivo Clara Porset, CIDI FA UNAM.



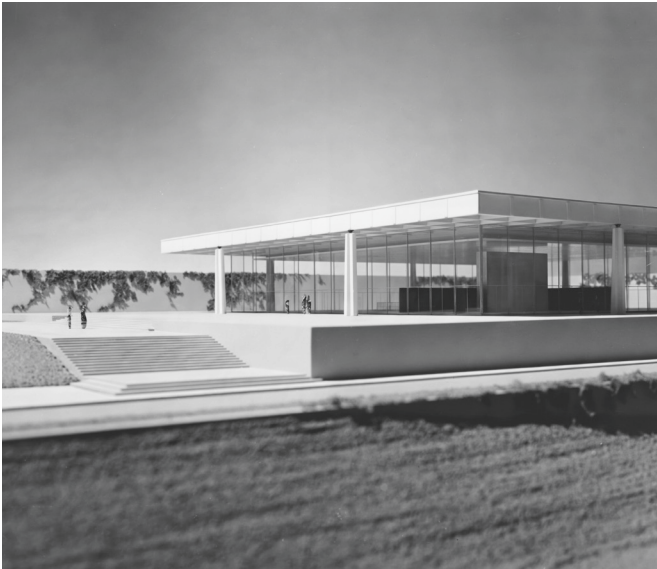
### 28. Butaque con marco de madera tapizado con cuerdas de ixtle

Clara Porset

Ciudad de México, 1949

Archivo Clara Porset, CIDI FA UNAM.

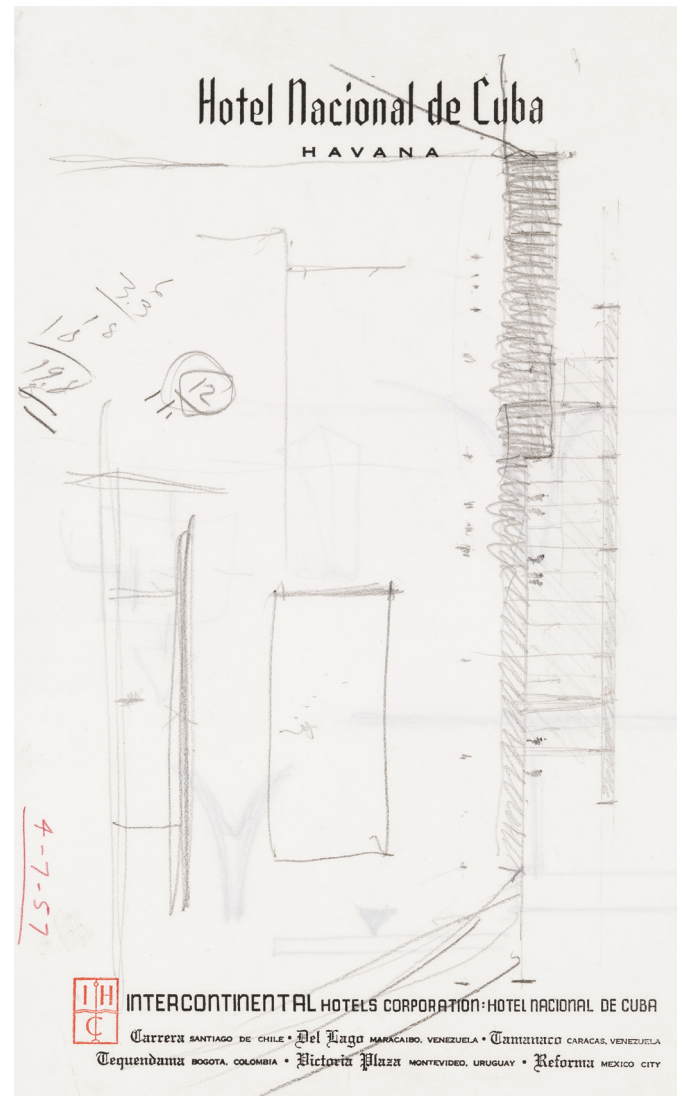
# CUBA (MAESTROS)



## 29. Edificio Administrativo Bacardí

Ludwig Mies van der Rohe  
Santiago de Cuba. ca. 1957-1960 (no ejecutado)

The Mies van der Rohe archives, Garland.



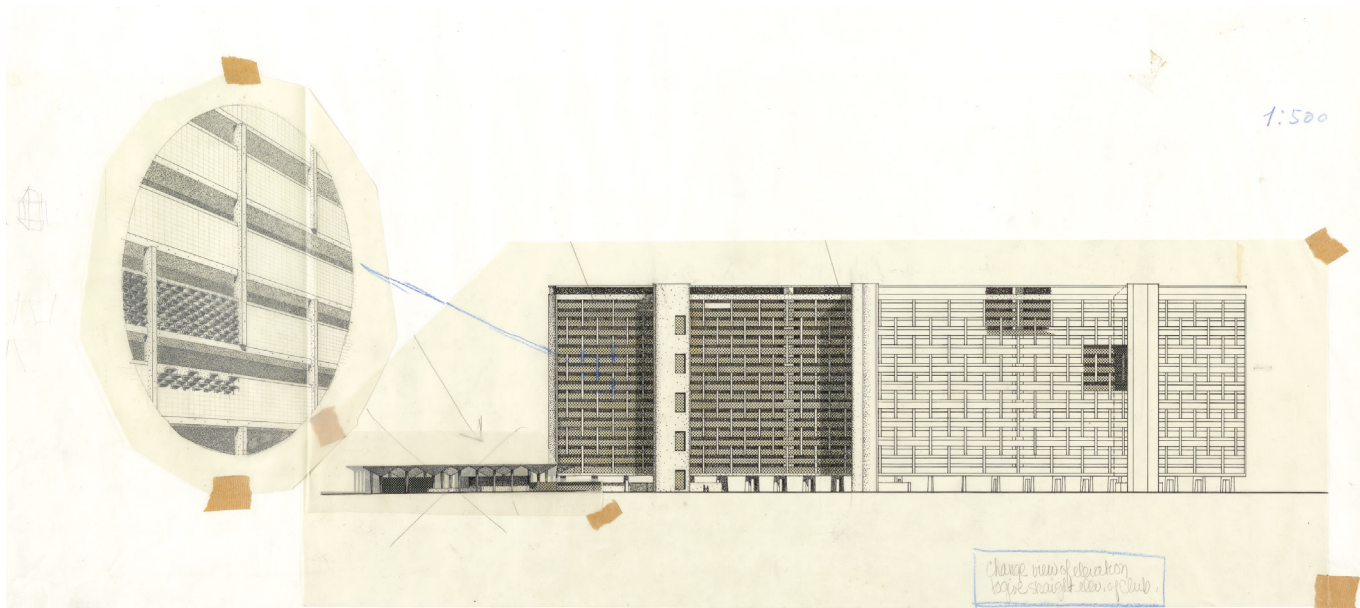
## 30. Bocetos Edificio Bacardí, Santiago de Cuba

Ludwig Mies van der Rohe  
La Habana, 1957

MoMA / Archivo Mies van der Rohe, donación del arquitecto.



## VENEZUELA (MAESTROS)



### 31. Apartamentos recreacionales en Tanaguarena

Marcel Breuer

Caracas, 1958

Syracuse University Library, Marcel Breuer Papers.



### 32. Centro Urbano El Recreo

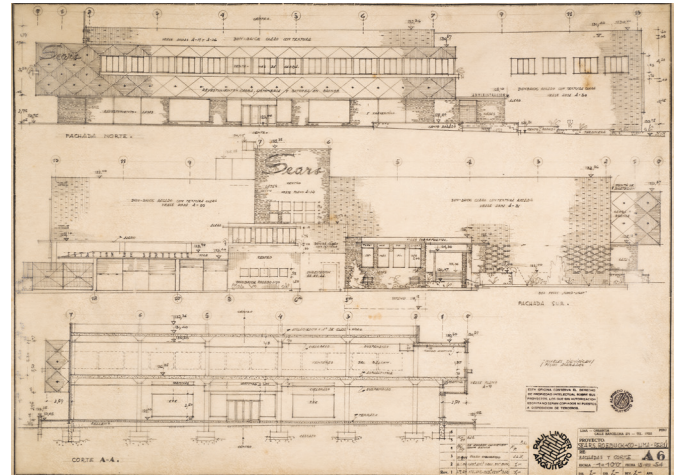
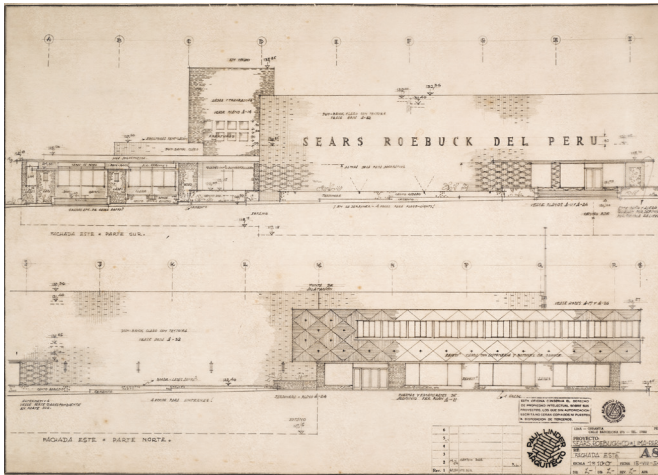
Marcel Breuer, en colaboración con Ernesto Fuenmayor,

Manuel Sayago y Herbert Beckhard

Caracas. ca. 1958-1960 (no ejecutado)

Syracuse University Library, Marcel Breuer Papers.

# PERÚ (BAUHÄUSLERS)



## 33. Tienda Sears Roebuck

Paul Linder

San Isidro, Lima, 1954

Archivo PUCP Lima.

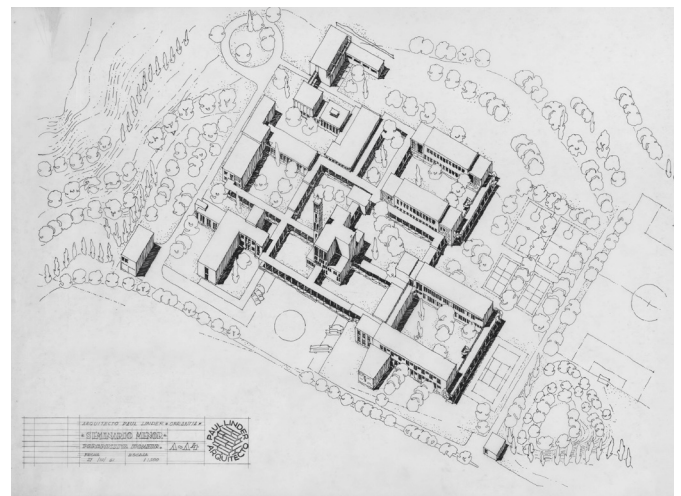


## 34. Colegio Alexander von Humboldt

Paul Linder

Lima, 1960

Archivo PUCP Lima.



## 35. Seminario Menor Santo Toribio

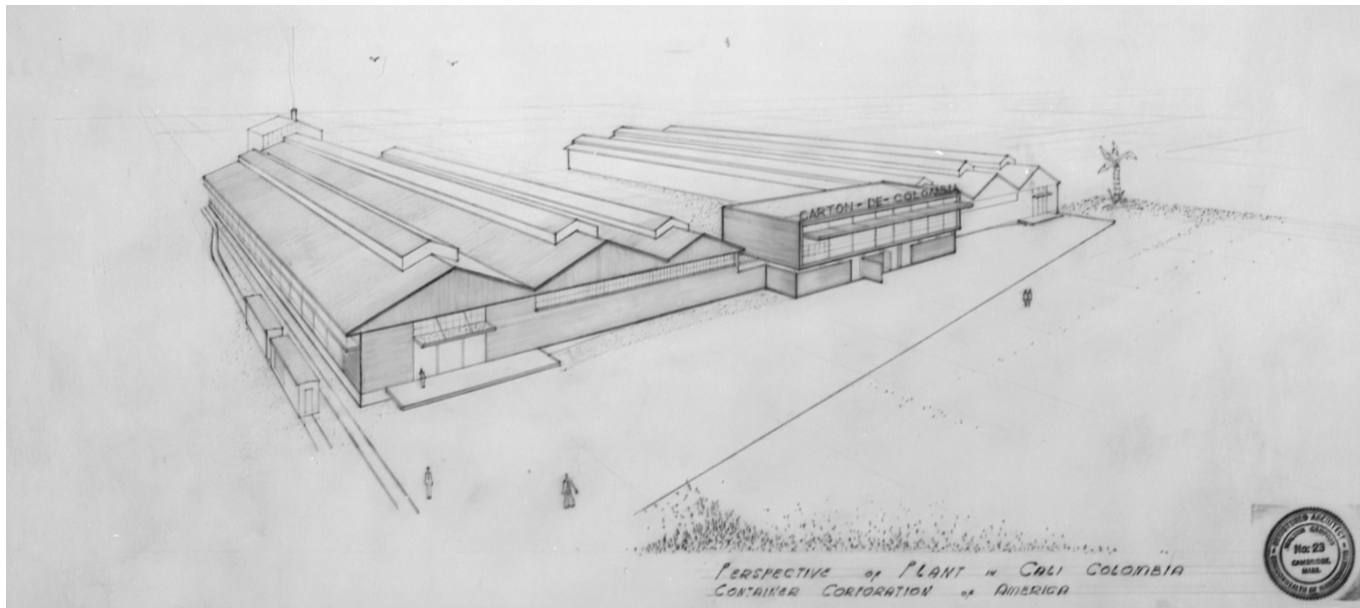
Paul Linder

Lima, 1960

Archivo PUCP Lima.



## COLOMBIA (MAESTROS)

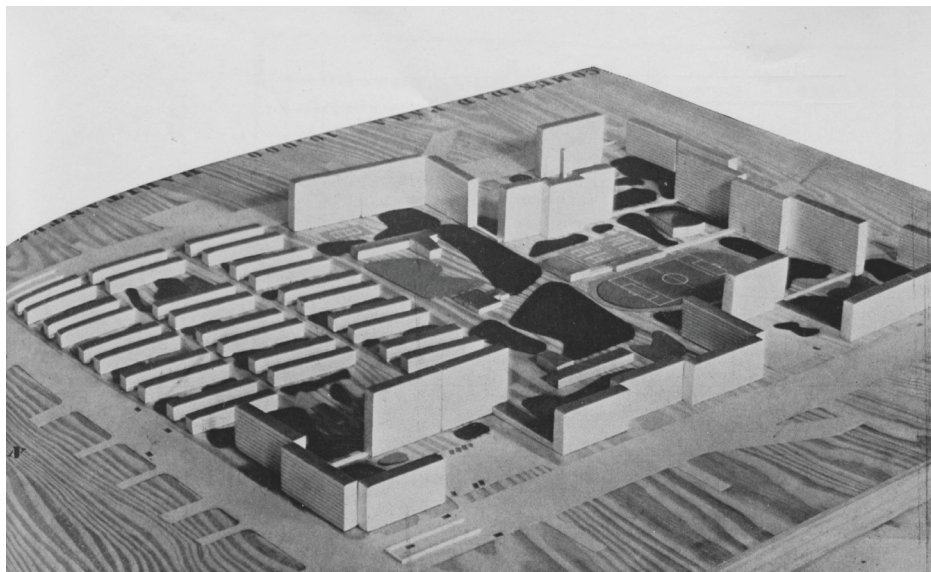


### 36. Fábrica de Cartones de Colombia

Walter Gropius

Yumbo (Valle del Cauca), 1945

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum,  
donación de Walter Gropius.



### 37. La ciudad del empleado (Consultoría Marcel Breuer)

Jorge Gaitán Cortés, Álvaro Ortega, Gabriel Solano

Bogotá, 1947

Revista Proa, n.º 7, p. 9. Archivo Lorenzo Fonseca.



# COLOMBIA (PRIMOGENITOS)

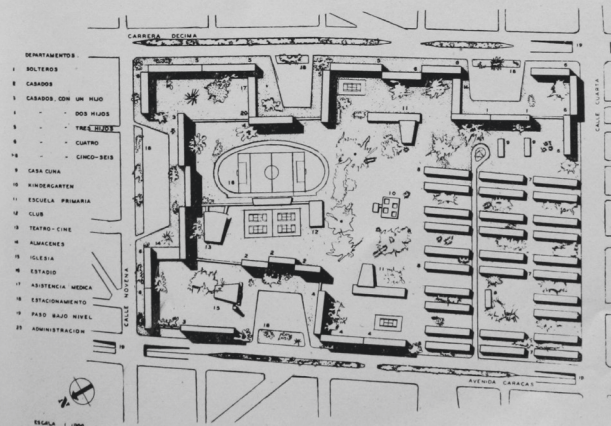
## “LA CIUDAD DEL EMPLEADO” EN BOGOTÁ

PROYECTO DE LOS  
ARQUITECTOS  
JORGE GAITÁN  
ÁLVARO ORTEGA  
GABRIEL ZOLANO  
AUGUSTO TOBITO  
ALBERTO IRIARTE

Para anunciar la presencia de este magnífico proyecto los diarios capitalinos hicieron generosos despliegues tipográficos. La ciudadanía en general le acordó su entusiasmo. Las clases menesterosas creyeron llegado el comienzo de una vida en ambiente alegre, higiénico y confortable.

Se trataba de la ejecución de un conjunto de habitaciones para alojar 10.000 personas en acertado lugar céntrico. La idea de reurbanizar el sur de la Plaza de Bolívar la reclaman verbalmente todos los que “algo” tienen que decir; pero “vale más un modesto croquis que un gran discurso” fue la respuesta de Napoleón a un charlatán impertinente. En el caso presente se trata de un magnífico estudio que con el ya presentado en el N° 3 de PROA son los únicos aportes, que conocemos, en la solución de este apasionante problema. El proyecto fue ejecutado por el selecto grupo de profesionales que acompañan al arquitecto Santacruz en la Dirección de Edificios Nacionales.

Estos colegas saben lo que quieren; tienen una meta y aunque la prueba es de obstáculos, habrán de lograr el trofeo. No les falta fe y no les falta optimismo. Estas virtudes



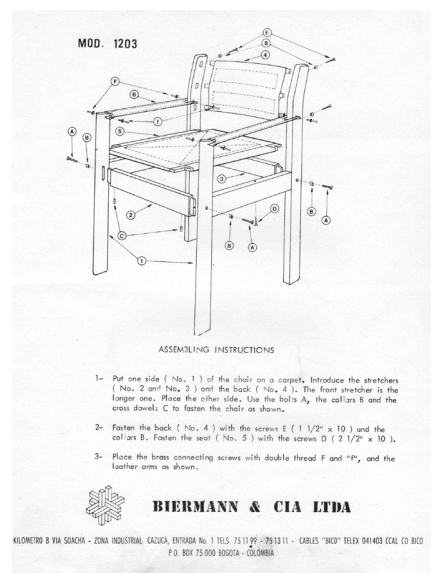
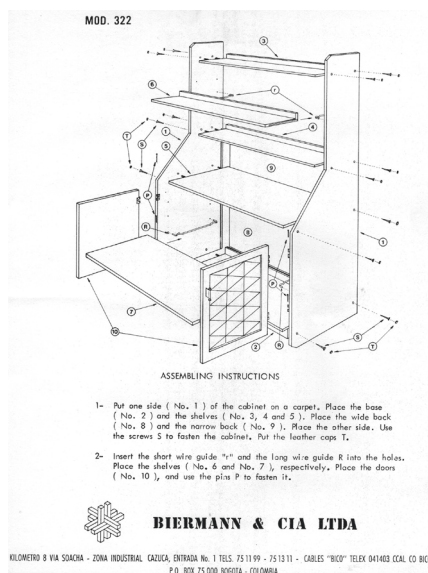
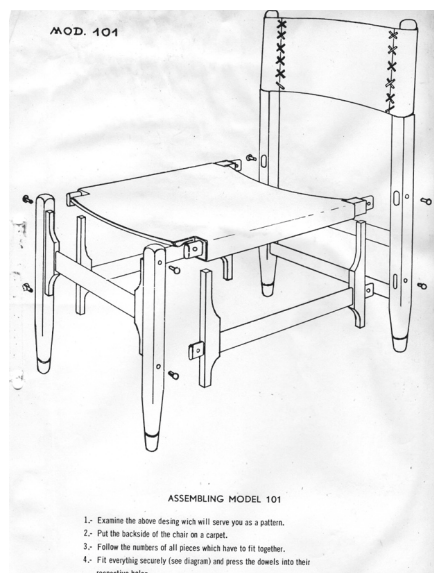
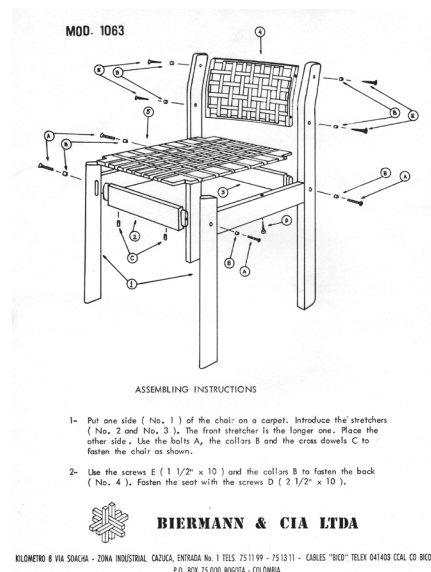
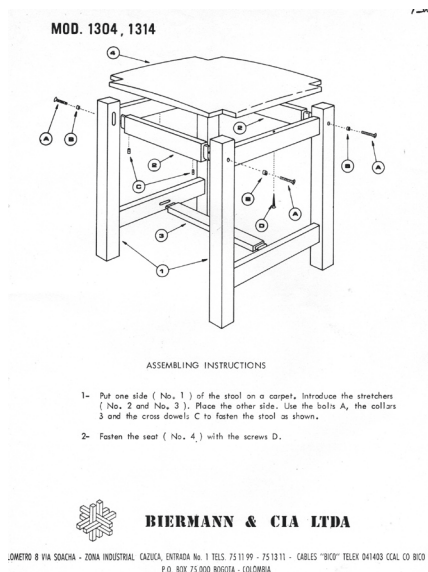
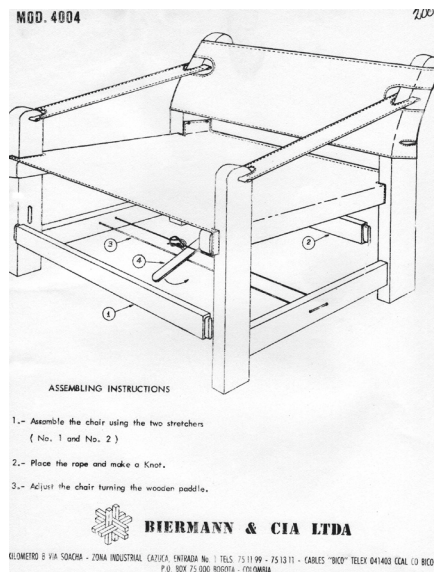
7

### 38. La ciudad del empleado (Consultoría Marcel Breuer)

Jorge Gaitán Cortés, Álvaro Ortega, Gabriel Solano  
Bogotá, 1947 (no ejecutado)

Revista Proa, n.º 7, p. 7. Archivo Lorenzo Fonseca.

# COLOMBIA (PRIMOGENITOS)



## 39-44. Instrucciones de ensamblaje silla Biermann & Cia. Ltda.

### Modelos 4004, 1304, 1314, 1063, 101, 322 y 1203

Werner Biermann

Bogotá. ca. 1960

Archivo Urs Schmid.



## COLOMBIA (PRIMOGENITOS)



### 45-46. Muebles Artecto

Jorge Arango y Ernesto Vivas Solano  
Bogotá, 1962

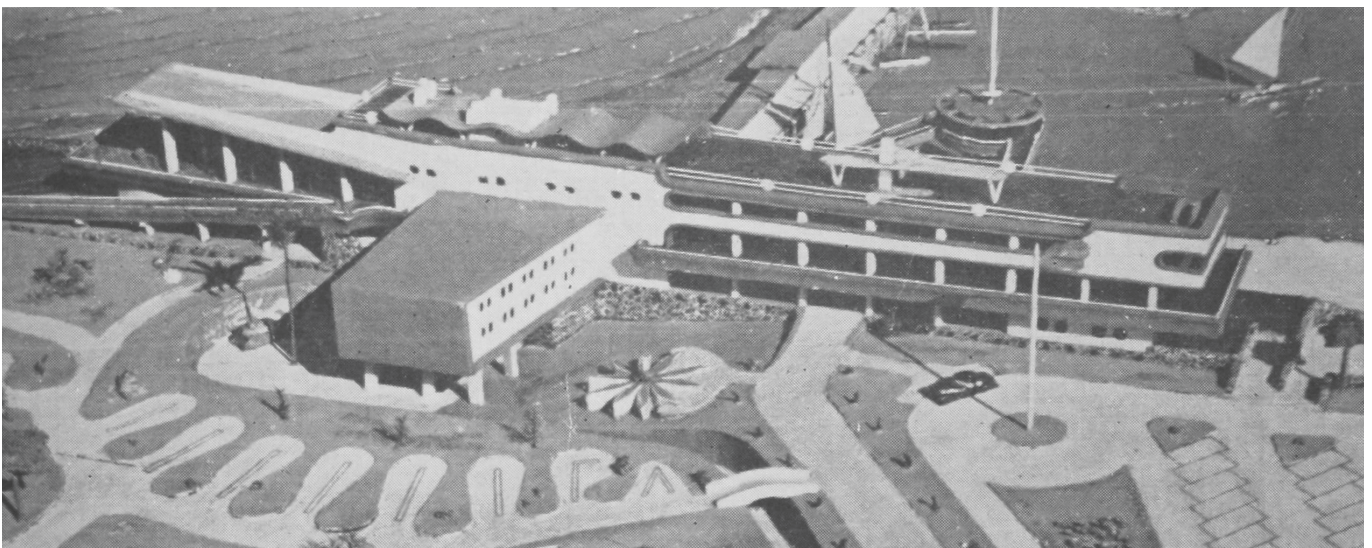
*Revista Proa*, n.º 64, Archivo Lorenzo Fonseca.



### 47. Club Náutico (proyecto de grado)

Rubén Flórez Espinoza  
1951

*Revista Proa*, n.º 46, Archivo Lorenzo Fonseca.



BRASIL (BAUHÄUSLERS)

retiro para um sindicato profissional

a ser construído na

cidade de vassouras

vista aérea

arquiteto:

alexandre altberg

planta parcial do tipo das casas para solteiros

como nós pensamos é a “união dos trabalhadores do livro e do jornal” o primeiro sindicato a construir um retiro para os seus socios. estes têm direito a repousar aí, durante as suas férias, podendo os casados levar as suas famílias, razão porque o arquiteto se viu obrigado a elaborar dois tipos de casas: um para solteiros e outro para casados.

a planta completa abrange quatro pavilhões, sendo dois para famílias, um para solteiros e outro para sala de refeição com terraço, biblioteca, copa, cozinha, etc. damos acima a vista geral aérea e uma planta parcial do pavilhão dos solteiros. cada quarto tem 8.12 m<sup>2</sup> e dispõe de armário e lavatório embutidos.

as disposições internas e externas como sejam aeração, luz, mobiliário, etc. são organizadas de modo de favorecer o mais possível a higiene, rigorosa condição primordial para os organismos depauperados recuperarem a saúde, muitas vezes seriamente afetada.

seria de desejar que iniciativas identicas fossem tomadas por outros sindicatos, consolidando assim as conquistas sociais da nossa época.

29

48. Retiro para um sindicato profesional en Vassouras  
Alexandre Altberg  
Vassouras (RJ), 1933  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. Revista Base n.º 2.

MAX BILL CRITICA

A NOSSA MODERNA ARQUITETURA

Texto de FLAVIO DE AQUINO Fotos de YLEN KERR

Um arquiteto brasileiro, Max Bill, não é um homem desconhecido no Brasil, principalmente no que se refere à sua atividade como artista. Sua bela estrutura "Unidade Tripartida" conquistou o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura na última Bienal de São Paulo e agora ilustra as páginas de importantes jornais e revistas. No entanto, a obra de Max Bill como arquiteto e professor, um notável do ensino da arquitetura, têm sua grande importância quanto sua obra escultórica. Em Uru, na Alemanha, fundou uma escola que hoje continua e atualiza as ideias da famosa Bauhaus alemã, escola que até a chegada do naziforense várias gerações de grandes arquitetos.

Max Bill, que se alia ao Rio de Janeiro do Ministério das Relações Exteriores, não é pessoa difícil de se conhecer. Externa sem modus sua personalidade não desce exatamente, não desce aprofundar hipocritamente. Suas opiniões têm por isso enorme interesse; talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna.

RIO, CIDADE BOMBARDEADA

Do Rio, como cidade, Max Bill não gostou.

"Parece uma cidade lambuzada" — dizemos etc.

Enraços e construções por todos os lados apinhado, vidões exuberantes, movimento geral. A paisagem é deslumbrante: entretanto não foi bem aproveitada.

FALTA SENTIDO E PROPORÇÃO HUMANA AO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

— "É a nossa arquitetura moderna".

— Já visitei alguns edifícios, embora conheça quase tudo o que até agora se publicou no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira. Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agrada de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa moneta com o partido adorado no projeto, que prefere a colúmbia. O pórtico interno constituído o prédio sobre pilares correntes de se acurdear que produzem melhor ventilação refrigeração e ambiente. Sob o aspecto funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos não seja muito bom.

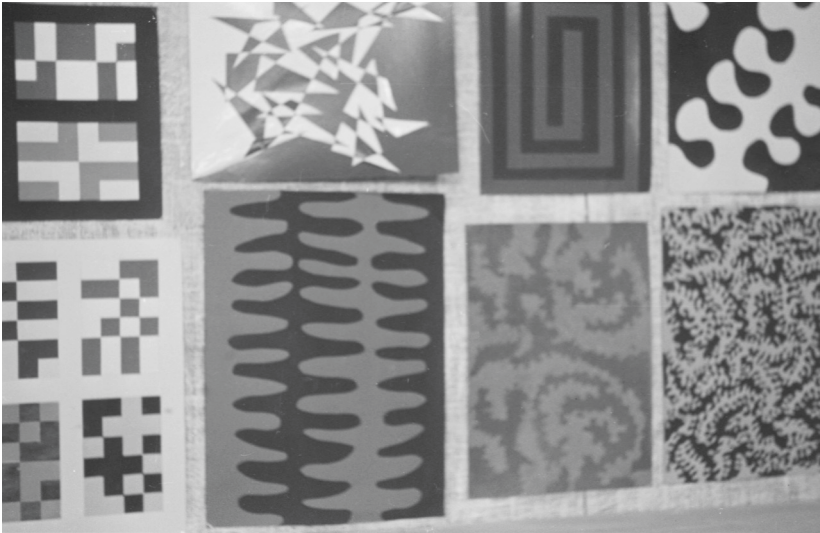
— "É a nossa arquitetura".

— Conheço apenas a decoração externa: os anexos de Portinari, a escultura da parvada e os jardins. Prefiro os jardins. A letra das plantas que se ex-

49. Max Bill critica nuestra arquitectura moderna  
Crónica de Flavio de Aquilino  
Rio de Janeiro, 1953  
Revista Manchete, n.º 60, Documents of Latin American Art, ICAA.



## CHILE (MAESTROS)



**50. Ejercicios del curso de Composición Pura dictado por Josef Albers y Alberto Piwonka en la Universidad Católica de Chile**

Josef Albers

Santiago de Chile, 1953

The Josef and Anni Albers Foundation. 1976.19.3388.



**51. Afiche IV Bienal Americana de Grabado de Santiago**

Josef Albers

Santiago de Chile, 1970

Centro de Documentación Sergio Larraín García Moreno, Universidad Católica de Chile.

## CHILE (PRIMOGENITOS)



**52. Campus de la Universidad de Concepción**

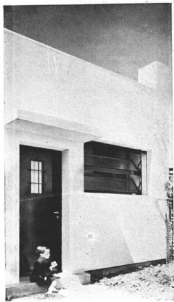
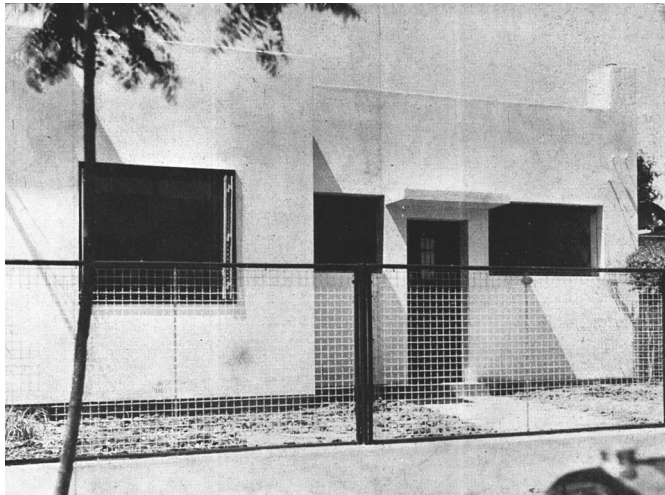
Emilio Duhart

Concepción, 1958-1967

Fotografía 2014, archivo personal Ingrid Quintana-Guerrero.

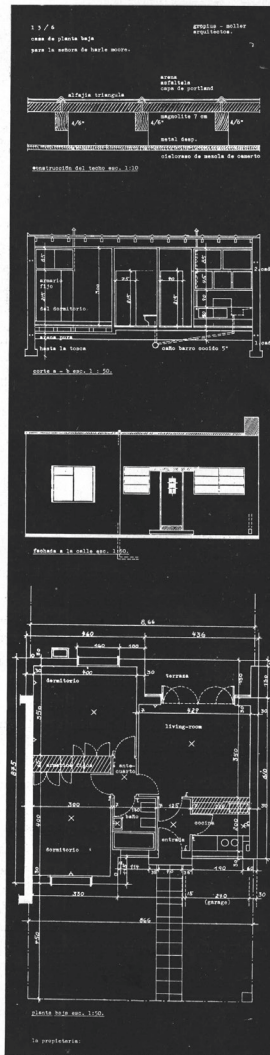
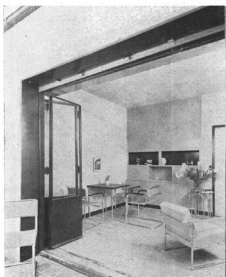
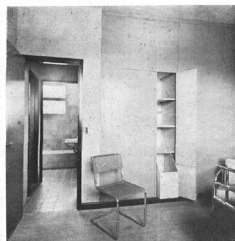
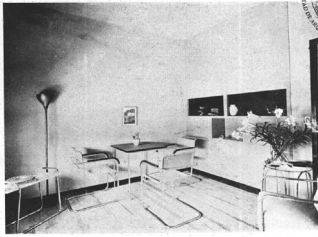


# ARGENTINA (MAESTROS)

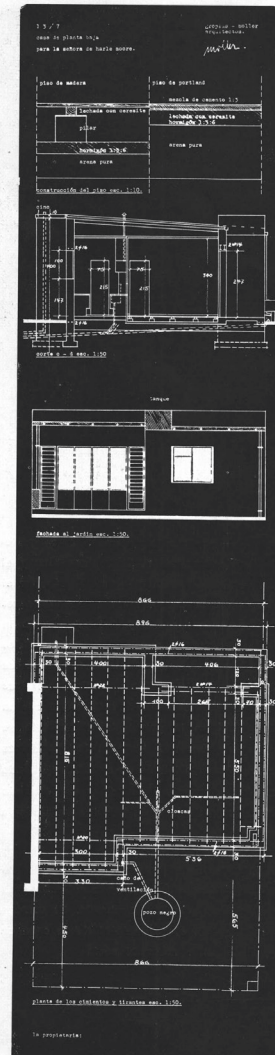


Casa de la Sra. de Harle Moore (Solución No. 2)

Arriba a la izquierda, detalle del frente. A la derecha arriba, living-room. Al medio, armario del dormitorio y vista al baño. Abajo a la derecha: detalle del dormitorio. Abajo a la izquierda: living-room. Muebles de metal cromado de Joselevich Hnos. y Cia.



Casa de la Sra. de Harle Moore (Solución No. 2)



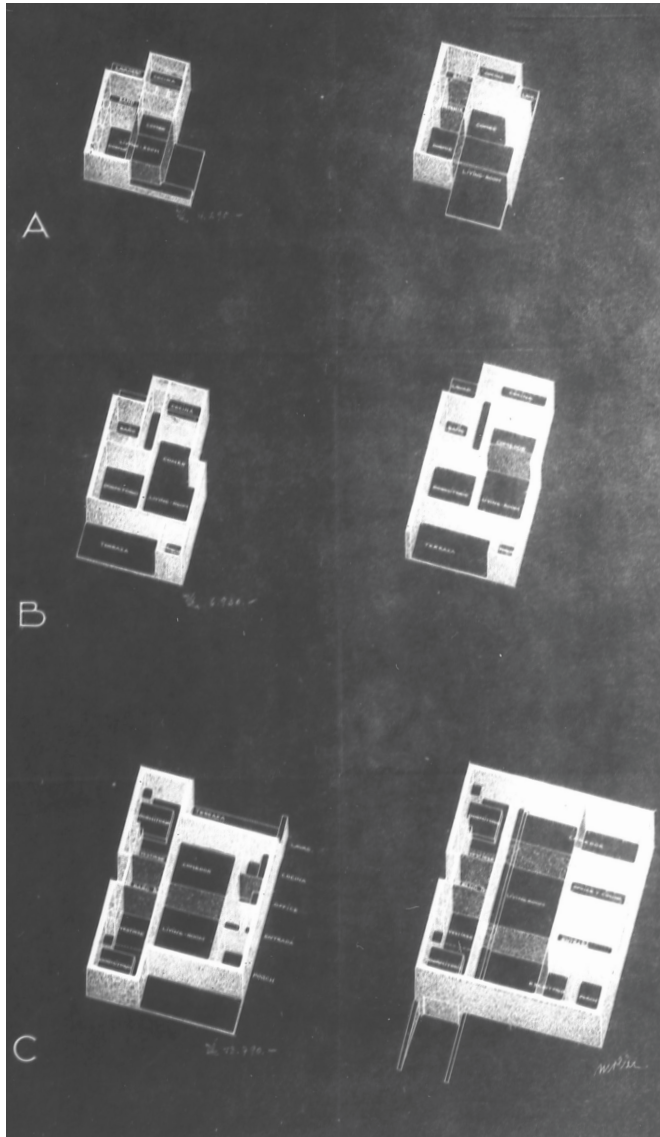
**53-54-55. Casa de la señora Moore en la Calle Florida, en colaboración con Franz Möller**

Walter Gropius

Buenos Aires, 1932

Revista Nuestra Arquitectura.

# ARGENTINA (MAESTROS)

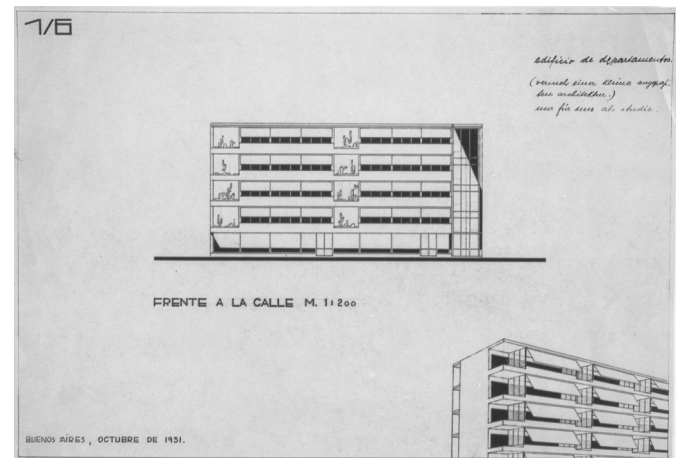


**56. Vivienda estandarizada. Edificios tipos A, B, C: isométricos, en colaboración con Franz Möller**

Walter Gropius

Buenos Aires. ca. 1931-1932

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, donación de Walter Gropius.



**57. Edificio de departamentos adaptados al clima, en colaboración con Franz Möller**

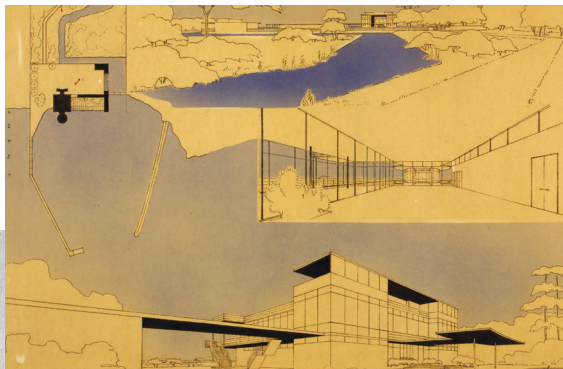
Walter Gropius

Buenos Aires, 1931

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, donación de Walter Gropius.



## ARGENTINA (MAESTROS)

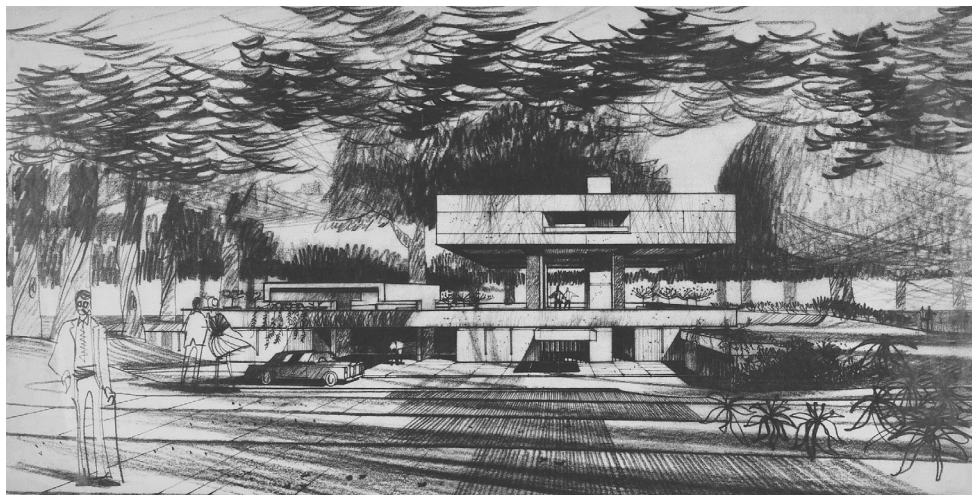
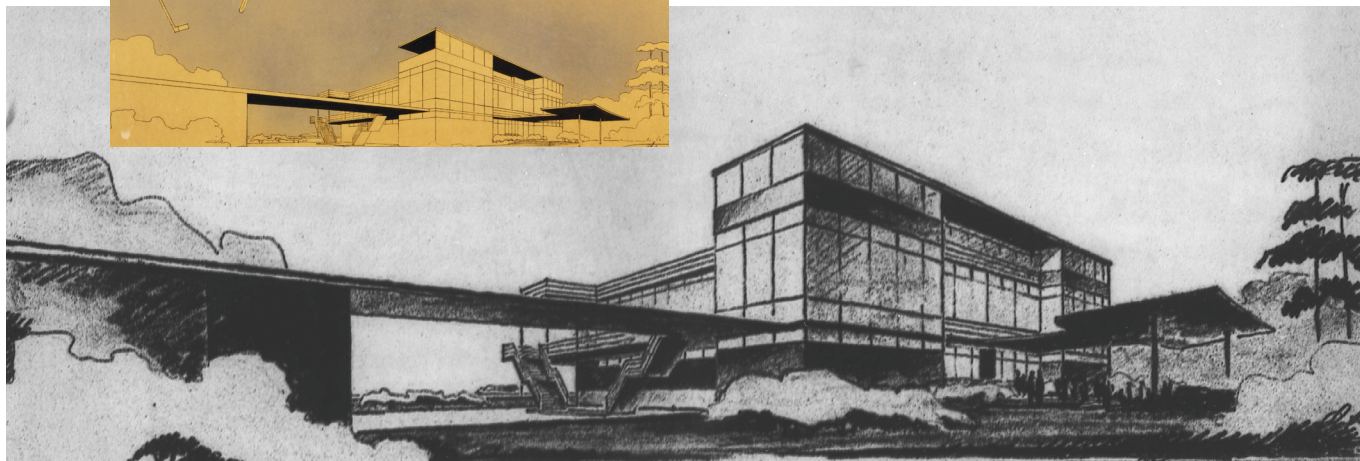


### 58-59. Club House en Chapadmalal, Argentina, en colaboración con Franz Möller

Walter Gropius

Buenos Aires. ca. 1931-1932

Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, donación de Walter Gropius.



### 60. Embajada de Alemania en Buenos Aires

Walter Gropius, Amancio Williams

Buenos Aires, 1968

Archivo Amancio Williams.



**61. Dispositivo Huellas Tangibles**  
Exposición Bauhaus Reverberada  
Foto de Alejandro Barragán.







## SELECCIÓN DE PUBLICACIONES

# Vitrina #1 / Manifiestos

La crisis desatada por la Primera Guerra Mundial y el impacto de la pandemia de 1918 propiciaron la reflexión desde las artes y su papel en la construcción de un nuevo mundo. Las publicaciones de los llamados movimientos de vanguardia dan cuenta de las ideas principales alrededor de esta necesidad de cambio, las cuales adoptaron usualmente forma de manifiesto. De manera tanto conceptual como formal, los movimientos promulgaron, mediante revistas y panfletos, su concepción del futuro en los que, usualmente, arte y tecnología desempeñaron un papel central. Formalmente, coincidieron tanto en la condena al ornamento, por un lado, como en la promoción de la ortogonalidad, la geometrización y el uso de nuevos materiales, por el otro. El “manifiesto” implicó la adopción de una postura política y si bien sirvió para la formulación de futuros utópicos bien intencionados, también sirvió a extremos que condujeron una vez más al horror y a la desolación. Las artes como herramienta política y como mediadoras de las nuevas formas de habitar, tanto lo público como lo doméstico, adquirieron durante este periodo una dimensión serial, masiva y, por lo mismo, de altísimo impacto gracias, en buena parte, a los medios impresos. América Latina tuvo su propio proceso, entre diálogos transversales, tensiones políticas y angustias existenciales por la configuración de un discurso y una identidad propios en los que también los impresos tuvieron un papel crucial.





**63.** *Bauhaus Reverberada: Manifiestos*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 2021. Vitrina de exhibición #1

Foto de Alejandro Barragán.

**64.** Oswaldo de Andrade, "Manifiesto Antropófago".  
*Revista de Antropofagia*, 1928.

**65.** Raúl Lozza, "La nueva estructura de la pintura perceptista".  
*Perceptismo*, n.º 3 (1951): 3-4.

**66.** Raúl Lozza, "Manifiesto 2 Constructivo 100%".  
*Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo-Montevideo*, 1938.

**67.** Propaganda, Reich Ministry of Public Enlightenment and. "Inserto del catálogo oficial de la exposición Arte Degenerado". Múnich, 1937. [Si bien no se puede considerar un manifiesto, sí refleja la centralidad del arte en las negociaciones ideológicas de este momento histórico].

**68.** "Portada Arte MADI Universal # 6". *Arte MADI Universal*, n.º 6 (1952).

**69.** "Fotografía de la inauguración de la exposición Arte Degenerado". Múnich, 1937.

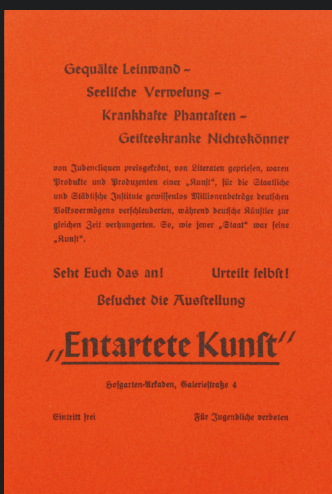
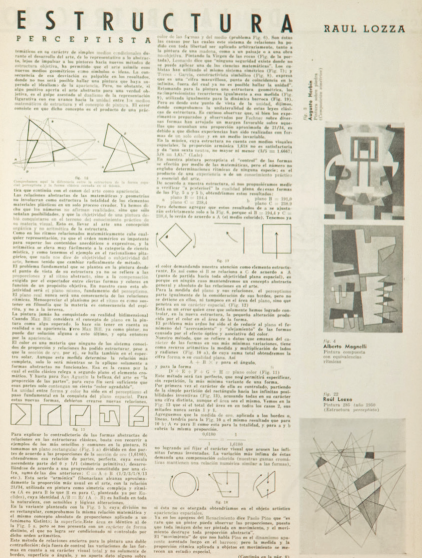
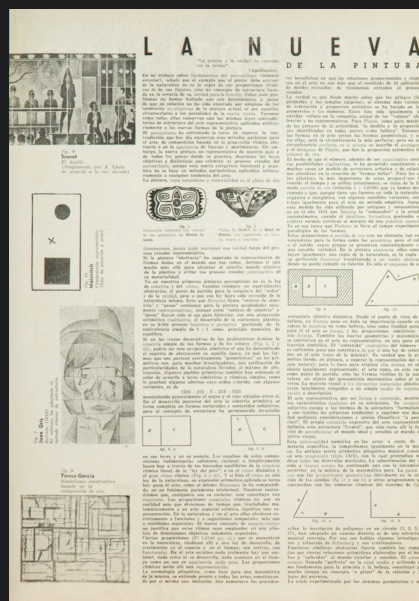




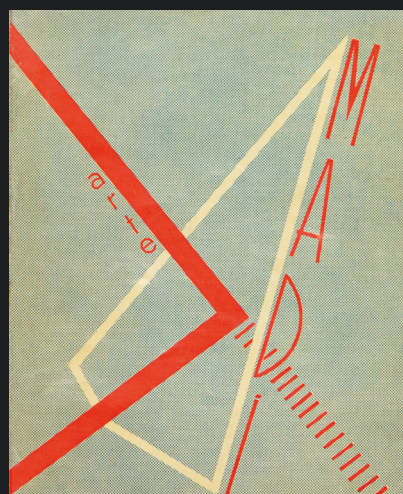
64



66



67



68

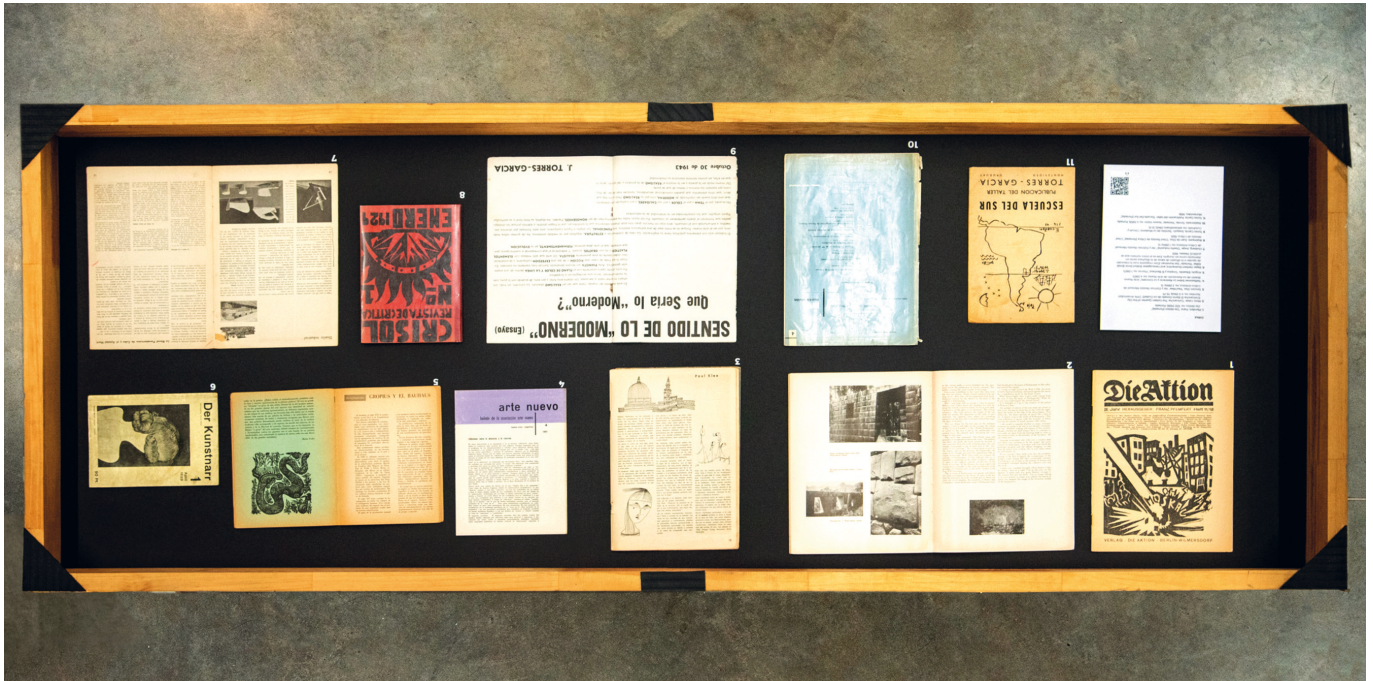


65

## Vitrina #2 / Crítica

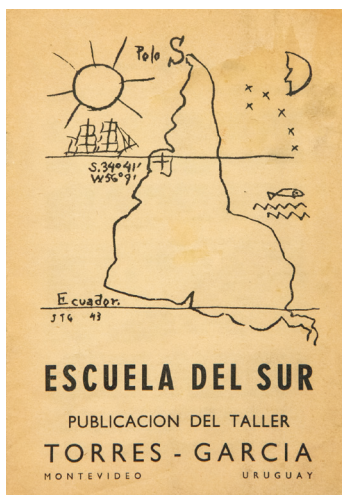
Las discusiones sobre arte en la primera mitad del siglo XX se pueden dividir entre las publicadas en diarios de gran circulación o magazines de variedades y las publicaciones especializadas. Los primeros se dirigían al público general buscando la familiarización de ideas, artistas, corrientes, exposiciones y crítica. Las segundas tenían un circuito más cerrado de distribución, pero su eco trascendía los círculos intelectuales locales. En Europa, revistas como *Der Kunstnarr*, *Die Aktion*, *Bauhaus*, *Axis*, solo para mencionar unas pocas, constituyeron un circuito para la circulación de ideas mediante el cual también pensaban e interactuaban con América. La revista *Dyn*, por ejemplo, dirigida por Wolfgang Paalen, en su número especial “Amerindian Number”, da cuenta tanto de las visiones estereotipadas y la búsqueda del exotismo europeo, así como de las redes locales de intelectuales y las vertientes locales del surrealismo mexicano. La revista *Arte Nuevo* discutía en 1957 sobre la diferencia entre lo abstracto y lo concreto como parte de la búsqueda de línea platónica que poco tiempo después condujo al arte conceptual, pero al tiempo planteó la importancia de aplicar los mismos conceptos a un parque infantil. *Ver y Estimar*, revista dedicada a las artes visuales, señala la emergencia de la figura del diseñador, quien, con el uso de líneas, color, ritmo, materia, volumen y espacio, sería capaz de integrar belleza y funcionalidad. Entre los antecedentes para este novísimo campo de las artes, menciona tanto los antecedentes de Bauhaus como la Escuela de Artes y Oficios de Sajonia y la *Deutscher Werkbund*, como a la misma escuela fundada en Weimar como determinadora del surgimiento de la profesión. *Crisol*, la revista mexicana editada por el Bloque de Obreros Intelectuales, ayudó desde la crítica literaria y artística a consolidar el sentido de las artes dentro de los ideales de la revolución. Estos y otros ejemplos de revistas de crítica artística fueron esenciales para pensar el papel de las artes en la construcción de una modernidad regional.



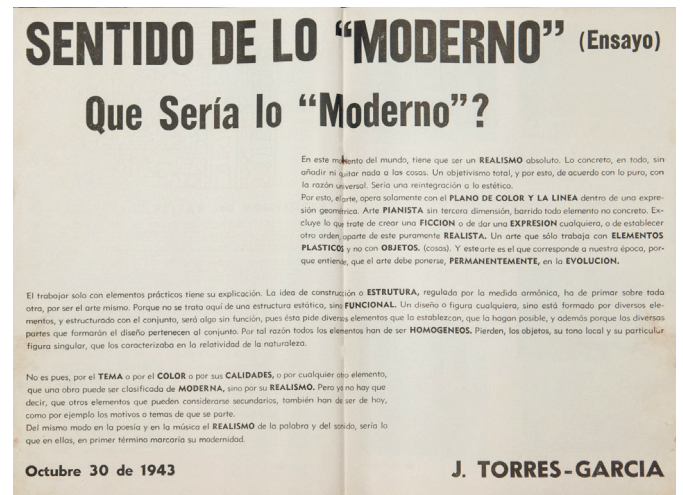


70. *Bauhaus Reverberada: Crítica*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 2021. Vitrina de exhibición #2

Foto de Alejandro Barragán.



71. Joaquín Torres García, Publicación del taller. "Escuela del Sur [Portada]". Montevideo, 1958.

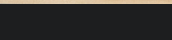


72. Joaquín Torres García, "Sentido de lo moderno". *Círculo y Cuadrado*, n.º extraordinario (1943): 12-13.





**75.** Franz Pfemfert. "Die Aktion [Portada]". *Die Aktion*, n.º 11/12 (1926): Portada.



76

**76.** Elsa Tenconi. "Paul Klee". *Ver y Estimar: Revista Mensual de Crítica Artística*, n.º 2 (1954): 13.

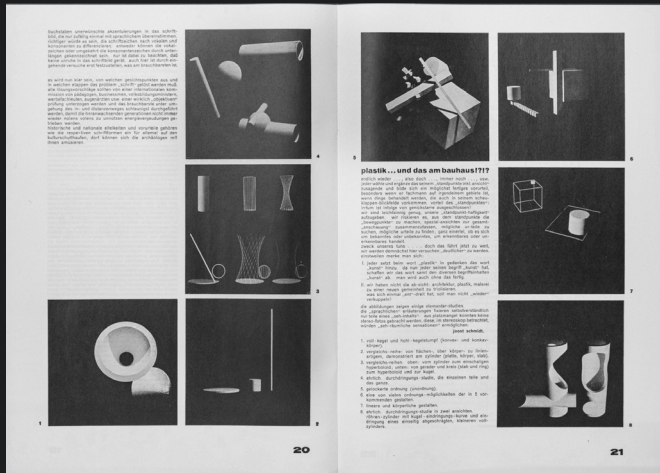
# Vitrina #3 / Nueva Visión

La invención de lo nuevo fue una de las fijaciones tanto de Bauhaus como de otros movimientos de vanguardia. Desde el constructivismo, el suprematismo, la escuela Vkhutemas, el futurismo, el dadá y los surrealismos europeos, hasta el invencionismo latinoamericano, encontraron en la mirada mediada por la tecnología una forma de entender, sintetizar y producir sentido en entornos urbanos y esto se vio reflejado en los impresos. El estudio de los maestros clásicos y las exploraciones tipográficas de Itten, quien entendió la tipografía como un medio tan válido para la expresión artística como cualquier otro; las exploraciones de la imagen fotográfica y las posibilidades de la imagen en movimiento que adquirieron una dimensión global a partir de la exposición “Film und Foto” de 1929, presentadas en el libro *Aquí viene la fotografía*, dan cuenta de la centralidad del cine y la fotografía en la vida moderna; la conceptualización crítica de una época de transición a mitad de camino entre la industrialización y la sociedad de consumo que expresa Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte*; los acercamientos a las posibilidades del uso de los plásticos como material escultórico de Joost Schmidt, y el exquisito trabajo editorial y tipográfico de El Lissitzky en el libro *Dlia Golosa (Para la voz)*, un delicado trabajo de diagramación y de interfaz de usuario (las pestañas están hechas para encontrar rápidamente cualquiera de los trece poemas de Mayakovsky), hacen de este conjunto de publicaciones emblemáticas de la modernidad, el testimonio de una época en la que se exploraron e inventaron nuevas y múltiples formas de usar la mirada y los sentidos en general.

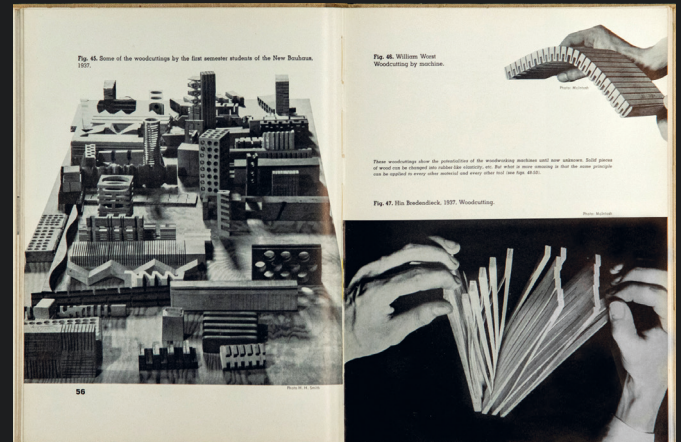




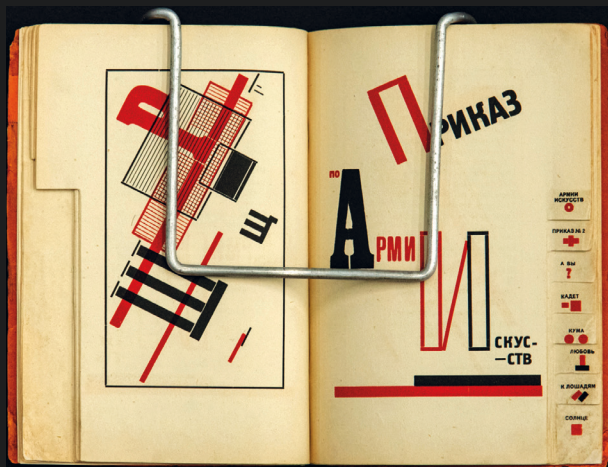




78



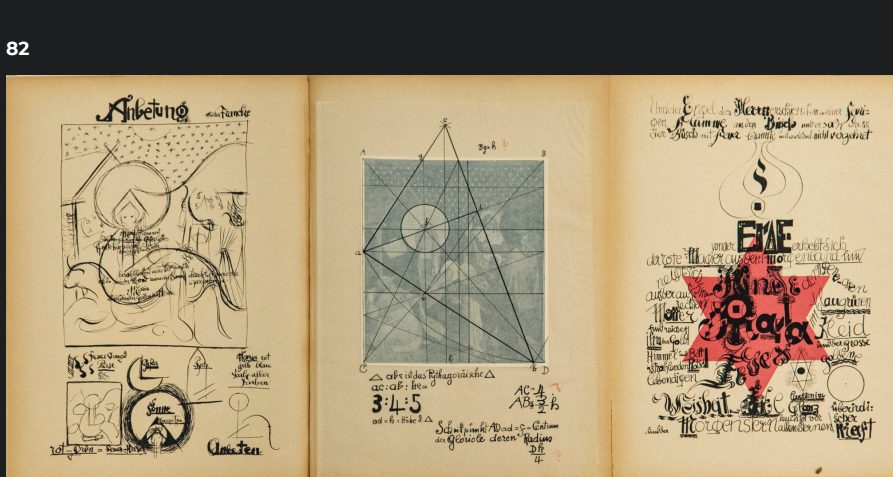
79



80



81



82



83

## Vitrina #4 / Oficio y técnica

Bauhaus tuvo un papel articulador entre dos estadios de desarrollo: uno basado en la tradición y los oficios y otro en la industrialización y el consumo. La escuela nace como resultado de una sumatoria de esfuerzos previos y de inquietudes que surgen de la industrialización y de la necesidad de buscar una identidad nacional ligada a la noción de progreso industrial. Aunado a lo anterior estaban las necesidades concretas de la reconstrucción del tejido social y productivo en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial. La Gran Escuela Ducal Sajona de Bellas Artes, la iniciativa estatal de la Deutscher Werkbund (Asociación Alemana de Artesanos), y la colonia artística Matildenhöhe son antecedentes identificables de Bauhaus, así como son identificables las secuelas representadas en la Hochschule für Gestaltung (Facultad de Diseño de Ulm) y la Nueva Bauhaus en Estados Unidos. En cada una de estas iniciativas, la pregunta por los oficios tradicionales y el dominio de la materia y la técnica para procesarla fue el problema principal para resolver. Diseños como los de Peter Behrens, Lily Reich, Ludwig Mies van der Rohe, Gunta Stölzl y Marcel Breuer dan cuenta de la búsqueda material, formal y conceptual de la transición y los diálogos sostenidos entre la tradición del oficio y las nuevas técnicas y materiales. Las escuelas industriales o de artes y oficios en Latinoamérica se empezaron a instaurar en las últimas dos décadas del siglo XIX y tuvieron como objetivo principal la población marginal de las ciudades. Por otra parte, fábricas como IMP, en la primera mitad del XX, intentaron posicionarse en un mercado incipiente mediante la copia y la adaptación al mercado local, contribuyendo a la construcción de una modernidad prestada y un poco antropófaga, si se quiere, para una sociedad muy fincada en la tradición.



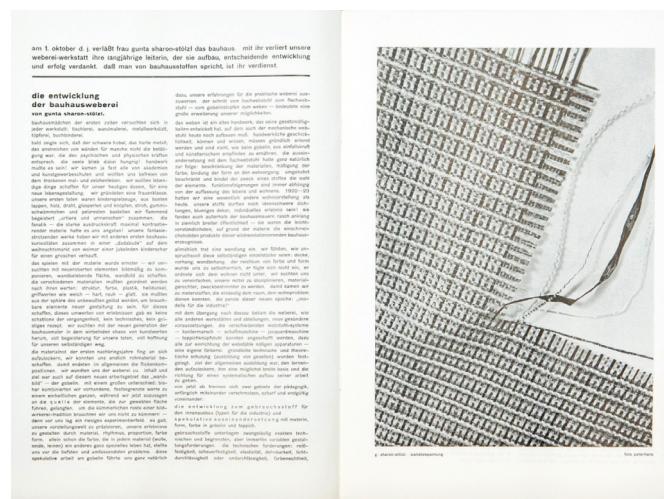


**84. Bauhaus Reverberada: Oficio y técnica.** Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 2021. Vitrina de exhibición #4

Foto de Alejandro Barragán.



**85. Hochschule für Gestaltung.** [Facultad de Diseño de Ulm] "Ulm 1". *Ulm 1*, 1958.

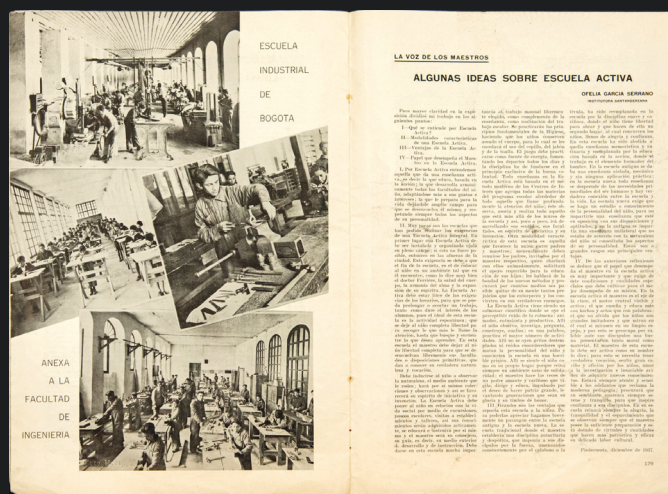


**86. Gunta Stölz. "Die Entwicklung Des Bauhausweberei [El desarrollo del tejido en Bauhaus]".** *Bauhaus*, n.º 2 (1931): 13-14.





87



89

87. "Handwerk Und Industrie". [Artesanía e industria] *Bauhaus*, n.º 2 (1929): 20-21.

89. "Escuela Industrial de Bogotá". *Revista del Maestro* 1, n.º 6 (1938): 178-179.



88



90

88. "Industrias Metálicas de Palmira". *Proa*, n.º 64 (1952): 14-15.

90. "Los oficios y el trabajo manual". *Revista del Maestro* 1, n.º 4 (1937): 12-13.



# Vitrina #5 / Lo transicional

*Removedor* es el término que escogió Joaquín Torres García como metáfora de renovación ante la obsolescencia de las viejas prácticas artísticas. Cuando Theo van Doesburg presintió el anquilosamiento y la estabilidad del significado de lo moderno, escribió sobre la muerte de los modernismos ya que no concibió los procesos artísticos como algo estático sino en permanente estado de transición. Este estado implicó una ruptura con la tradición, pero también la garantía de una permanente búsqueda por la invención de lo nuevo. Nuevas formas de habitar el espacio doméstico y urbano; entender la sociedad de consumo y poner las artes a su servicio; nuevas formas de ver y percibir; nuevas materialidades y nuevos procesos; nuevas formas musicales y nuevas formas de expresarlas, de visibilizar procesos y de articular la poética de lo artificial con la de la vida misma. Las estéticas transicionales se discuten y se negocian en las páginas de revistas, manifiestos y panfletos. La transición es un estado ideal de permanente búsqueda y que evitará a toda costa encasillarse. Sin embargo, la misma inestabilidad e inseguridad formal de estos fenómenos emergentes se constituyó a la vez en su punto más débil.



91. *Bauhaus Reverberada: Lo transicional*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 2021. Vitrina de exhibición #5

Foto de Alejandro Barragán.

92. Joaquín Torres García. Publicación del taller. "Portada". *Removedor: Revista del Taller Torres-García*, n.º 10 (1947): Portada. [El nombre de la revista es una metáfora de cambio y renovación. Torres-García lo explica así: "No sería posible hallar otro nombre más adecuado para esta hoja que sólo ha de tratar problemas de pintura nueva: Removedor. Ese líquido creado por la moderna industria para los pintores, con el cual se puede limpiar la vieja y espesa cáscara de pinturas sobrepuestas e inadecuadas..."].

94. Mario Trejo. "Apollinaire". *Ciclo*, marzo-abril, n.º 2 (1949): 27.

96. Walter Gropius y Martin Wagner. "Housing as a Townbuilding Problem: A Post War Housing Problem for the Students of the Graduate School of Design, Harvard University, Febrero-Marzo, 1942 [La vivienda como problema urbano: un problema de vivienda de posguerra para los estudiantes de la escuela de posgrados en Diseño de Harvard]", 1942.

93. Gyula Kosice. "Arte Madí: Argentina". *Plástica: Revista de Arte Contemporáneo*, n.º 8 (1957). [Revista dirigida por la pintora colombiana Judith Márquez].

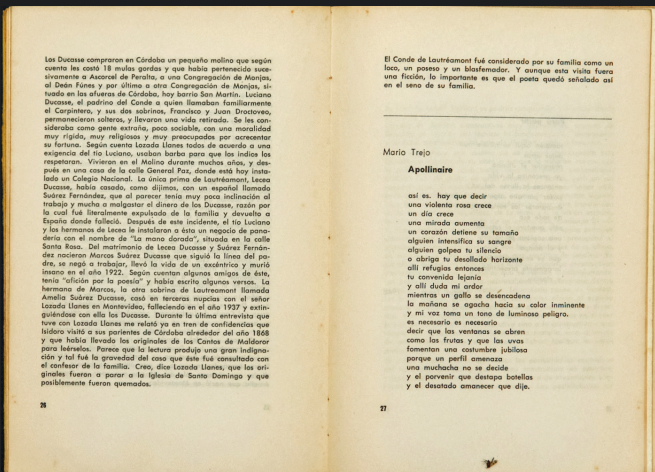
95. Henrik Neugeboren. "Eine bachfuge im bild" [Visualización de una fuga de Bach]. *Bauhaus* 3, n.º 1 (1929): 16-19. [El carácter transicional quedó en la búsqueda en las diferentes artes, por la creación de un lenguaje nuevo y la música no fue la excepción. Con miras a la creación de un monumento tridimensional como homenaje a Bach, Neugeboren presenta una visualización que representa de manera científica, la música del compositor dejando a un lado la subjetividad].

97. Museu de Arte Moderna. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Segunda Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo, Brasil - Fotografía de un edificio de la firma Architects Collaborative de Walter Gropius]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

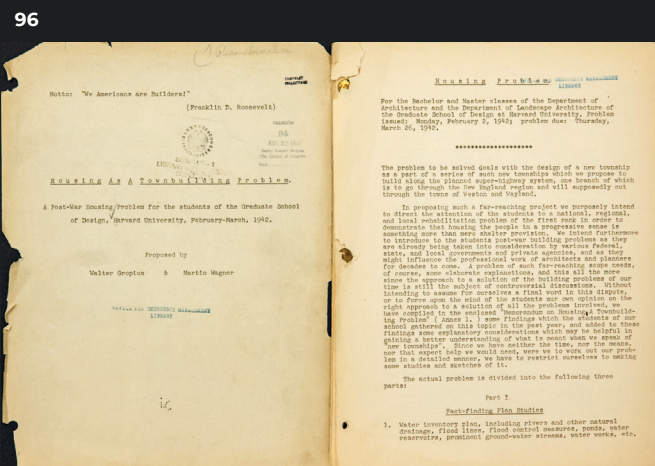




92



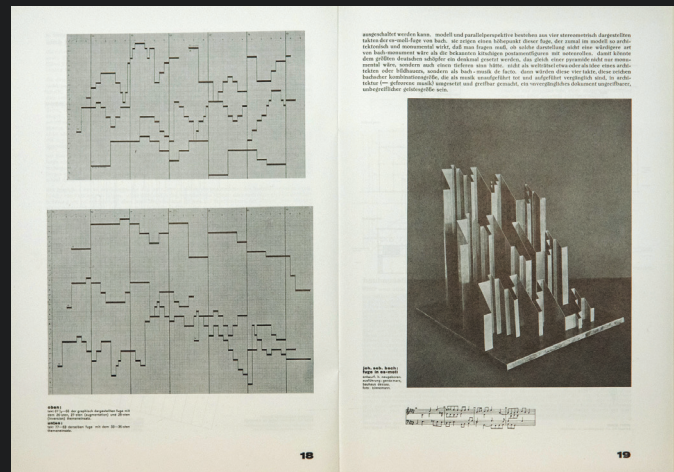
94



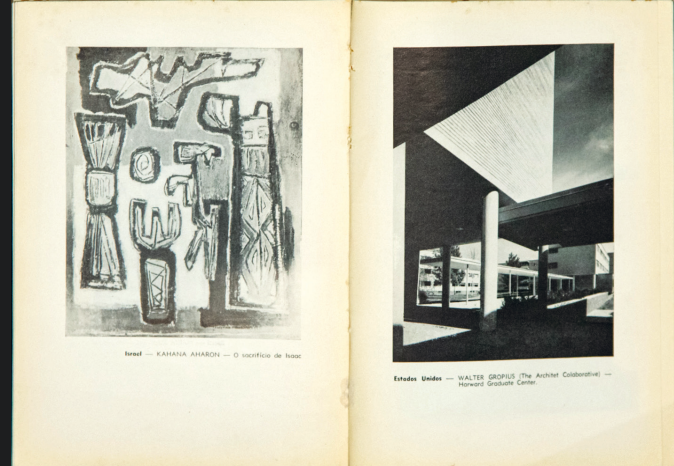
96



93



95



97







# EL ESPACIO DOMÉSTICO

El espacio doméstico estableció un cruce en el que confluyeron diferentes vertientes de diseño que representaron la estética transicional que caracteriza una modernidad mestiza pero de elite. Los muebles de escuela francesa del diseñador de origen ruso Anatole Kasskoff dialogan con los tejidos de influencia escandinava a través de Cranbrook Academy de Marlene Hoffmann y Olga de Amaral fabricados con materiales y mano de obra local. Las ideas de Bauhaus reverberan a través de los muebles tubulares reproducidos por IMP y la lámpara Kaiser Idell del oficial de taller de metales de Bauhaus Christian Dell, que a su vez resuenan con la mesa estilo Déco de autor anónimo sobre la cual reposa una lámpara del diseñador norteamericano Donald Deskey. La escultura de Rafael Soto se instala como sinécdoque de la retórica global moderna y como parte de una selección curatorial que buscó generar provocaciones alrededor de la forma, la técnica; la infraestructura y capacidad productiva; los diálogos y sutiles líneas divisorias entre arte; diseño y artesanía; la noción de obra de arte total y su aplicabilidad a un contexto aún marcado por grandes diferencias sociales en el marco de un capitalismo regional temprano.



## 98. Boceto espacio doméstico

Ilustración de Cristiam Sabogal y Mafe Sarria. Conceptualización de César Peña.



### 99. Espacio Doméstico

Foto de Alejandro Barragán.





**100.** IMP | Industrias Metálicas de Palmira (atribuida). *Sofá de acero tubular*. ca. 1950-1965. Restaurada, 2014. Fundación Arkhé, Bogotá.



101

**101.** Valentina Uribe. *Floripepiado* (silla estilo rococó local. Proyecto de grado, 2020. ArqDis). 2020.



102

**102.** IMP | Industrias Metálicas de Palmira. *Silla Cesca* (reproducción del diseño original de Marcel Breuer). ca. 1960. Colección particular.



103

**103.** Werner Biermann. *Silla de comedor*. ca. 1948. Colección particular de Urs Schmid.



**104.** Anatole Kasskoff. (San Petersburgo, Rusia, 1904-Bogotá, Colombia, 1978), *Mesa*. Colección particular Patricia Dávila.



105

**105.** Donald Deskey. *Lámpara de mesa*. ca. 1927. Fundación Arkhé, Bogotá.



106

**106.** Christian Dell., *Lámpara de mesa*, variación del modelo 6556. ca. 1930. Fundación Arkhé, Bogotá.



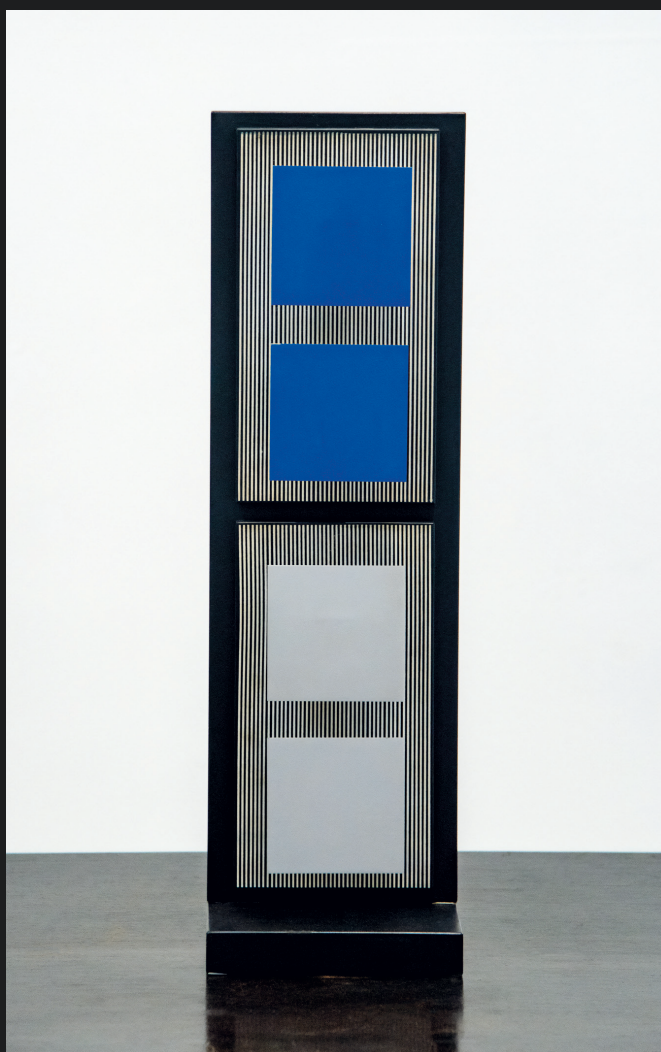
107

**107.** Anatole Kasskoff. *Lámpara de pie*. ca. 1950. Colección particular Patricia Dávila.





**108.** Marlene Hoffmann. *Tapiz*. Período 1970-1979. Fundación Arkhé, Bogotá.



**109.** Jesús Rafael Soto. *Cuadros vibrantes*. 1971. MAMBO reg. 79, Bogotá.

# FILMES

La selección de videos exhibida en Bauhaus Reverberada refleja la acción de algunos maestros de la escuela alemana y *bauhäuslers* en países latinoamericanos como México y Argentina, entre ellos Hannes Meyer, Grete Stern y Horacio Coppola. Asimismo, la muestra da cuenta de transformaciones del paisaje urbano en las capitales que los acogieron, operada por aceleradas dinámicas de crecimiento exacerbada por la formulación de grandes planes urbanos. Estos fueron operados por arquitectos como Mario Pani, quienes oficiaron como mediadores entre las premisas urbanísticas modernas gestadas en la Europa occidental y el ámbito local.

Además de estos cortos documentales, la Cinemateca de Bogotá presentó el ciclo de cine Bauhaus Derivada, en el que fueron proyectados largometrajes de ficción y documentales articulados por las reflexiones sobre las artes y oficios. El ciclo culminó con la exhibición de una muestra de trabajos originales de estudiantes y docentes de Bauhaus, curada por Markus Heltschl y Thomas Tode, en asocio con el Museo ZKM y Bauhaus-Archiv Berlín.



## De la Bauhaus a Argentina

### Secuencia de fotogramas



**110-117.** Anne Berrini. *De la Bauhaus a Argentina*. Stiftung Bauhaus Dessau, Kunststiftung Sachsen-Anhalt y Embajada de la República Argentina. Berrini Films. 2019. Proyecto documental.



## **Zwei moderne Wohnsiedlungen in Mexiko-Stadt: “Ciudad Universitaria” und “El Pedregal de San Ángel”** Secuencia de fotogramas



**118-125.** Enrique X. De Anda Alanis. *Zwei moderne Wohnsiedlungen in Mexiko-Stadt: “Ciudad Universitaria” und “El Pedregal de San Ángel”*. (Two modern residential areas in Mexico City: “Ciudad Universitaria” y “Pedregal de San Ángel”). Universidad Nacional Autónoma de México y Promotora Cultural Fernando Gamboa. 2019. Compilación de películas.

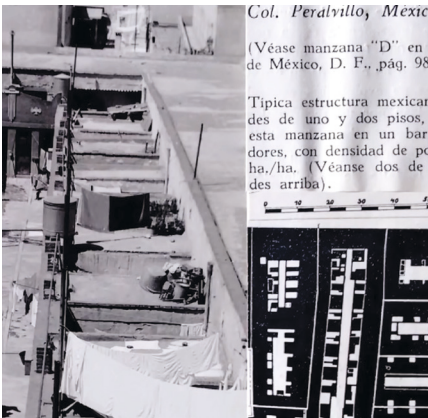






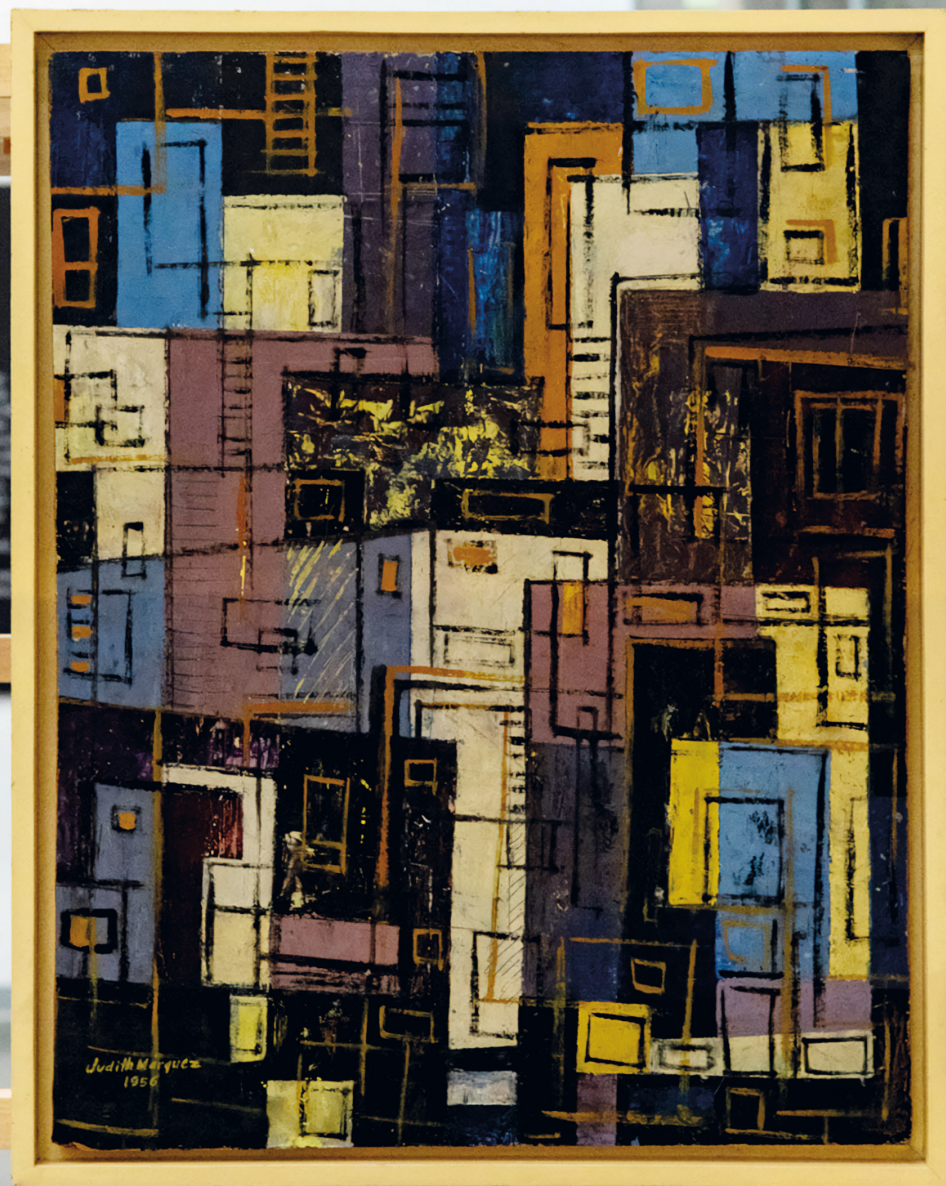
## Espacio. Prog. 5. Bauhaus: Aires Socialistas. Hannes Meyer en México

Secuencia de fotogramas



**126-133.** Emilio Cantón. *Espacio. Prog. 5. Bauhaus: Aires Socialistas. Hannes Meyer en México.* Universidad Nacional Autónoma de México. TV UNAM. 2016. Documental.





# OBRAS ORIGINALES

Las fuentes para entender las reverberaciones tanto de Bauhaus como de la modernidad europea y su conexión con las Américas son abundantes y diversas. Empezando con la identificación de actores y contactos transatlánticos, se puede hacer un recorrido por publicaciones seriadas, libros, archivos especializados, colecciones particulares y públicas. Los objetos y las piezas de arte permitieron identificar unas dinámicas locales similares, así como diferencias, en la forma de dialogar con la narrativa globalizantes en torno a lo moderno. La exposición Bauhaus Reverberada presentó piezas originales de artistas que dieron su versión de modernidad desde la pintura, escultura y objetos de diseño, en Alemania, Estados Unidos, Cuba, Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela, México y Colombia. Las piezas de las diferentes colecciones se integraron de manera orgánica, siguiendo la idea de la obra de arte total, para consolidar una puesta en escena que invitó a pensar la forma en que el diálogo entre lo público y lo privado, lo regional y lo global, el arte y la técnica, crearon una versión particular de modernidad que no riñe ni condesciende, sino que plantea un diálogo multinivel de ida y vuelta.



**134.** Judith Márquez. *Broadway*. 1956.

Fundación Arkhé, Bogotá.



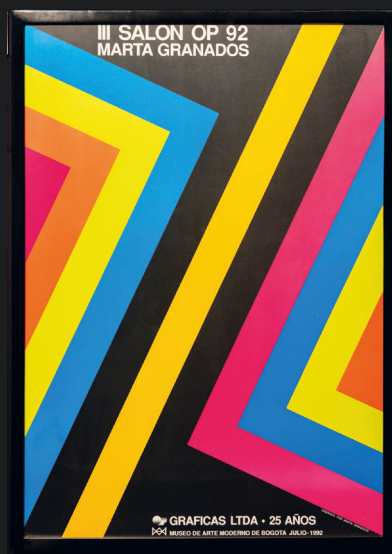
135



136



137



138

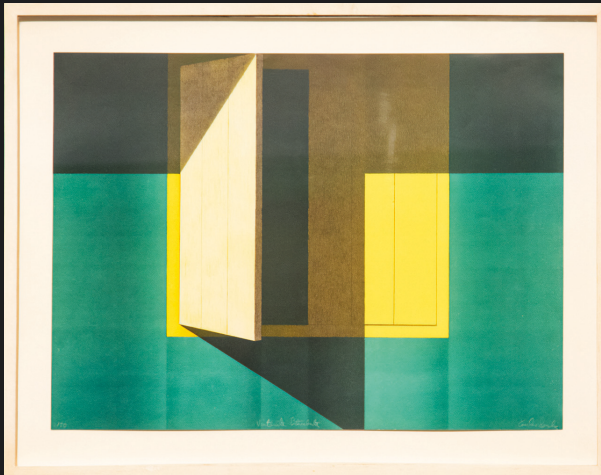
135. Herbert Bayer. *Tipografía Universal*. 1925. Bauhaus-Archiv, Berlín.

136. Julio Le Parc. *Continuel Lumière Mobile*. 1968. MAMBO reg. 474, Bogotá.

137. Bolívar Gaudín. *Diálogo*. 1976. MAMBO reg. 522, Bogotá.

138. Marta Granados. Afiche para el III Salón op 92. 1992. MAMBO reg. 2084, Bogotá.

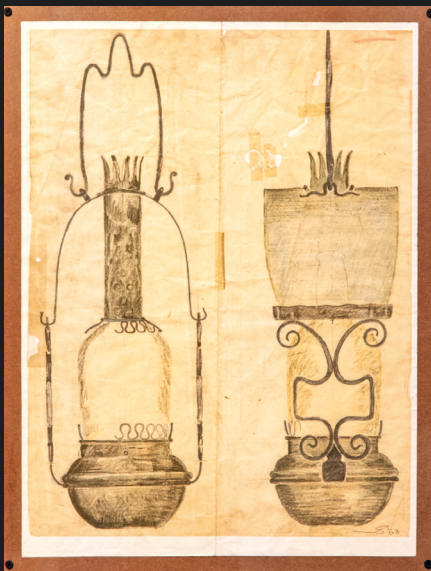




139



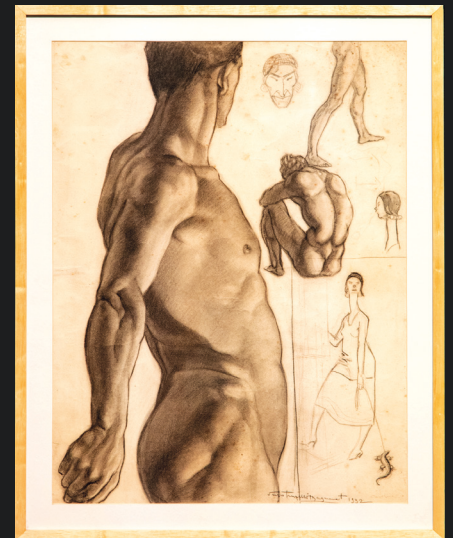
140



141



142



143

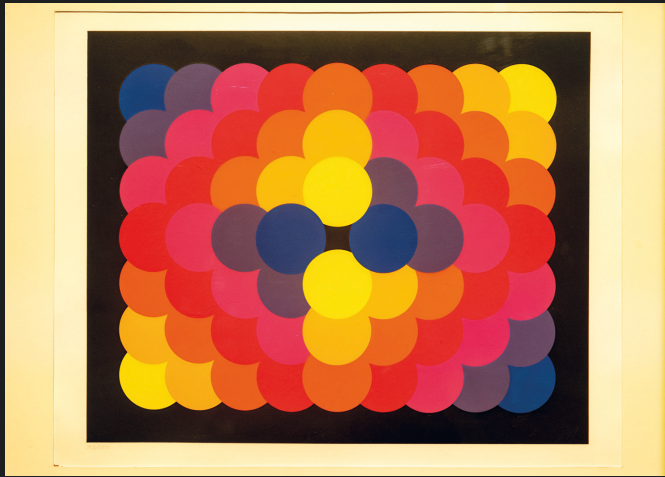
**139.** Emilio Sánchez. *Ventana entreabierta*. 1974.  
MAMBO Reg. 2364, Bogotá.

**141.** Víctor Schmid. Bocetos preliminares para *Lámpara 189*. 1962.  
Colección particular de Urs Schmid.

**140.** Claudia Hakim. *Signos de piel*. 2006.  
MAMBO reg. 2340, Bogotá.

**142.** Víctor Schmid. *Lámpara 189*. 1962.  
Colección particular de Urs Schmid.

**143.** Sergio Trujillo Magnenat y Carolina Cárdenas. Dibujo y bocetación al limón. ca. 1928. Fundación Arkhé, Bogotá.



144



145



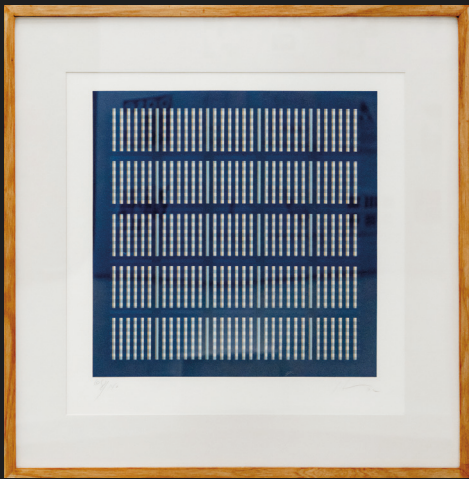
146

**144.** Herbert Bayer. *Sin título*. Serigrafía.  
MAMBO reg. 371, Bogotá.

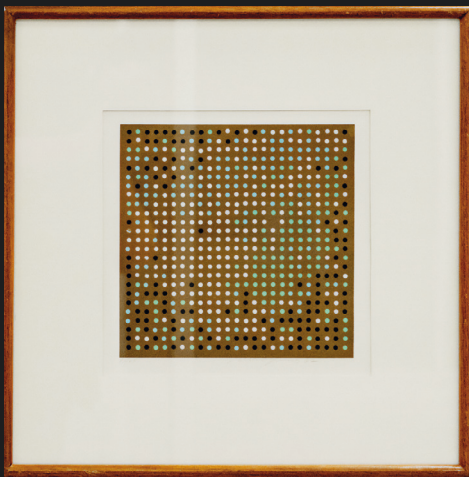
**145.** Anna Letycia Quadros. *Caracol vermelho*. 1974.  
MAMBO reg. 382, Bogotá.

**146.** Eliana Sánchez. *Ensayo textil: Movimiento*. 2020.  
Colección particular de Eliana Sánchez.





147



148



149

**147.** Alejandro Otero. *Austral*. 1990.  
MAMBO reg. 306, Bogotá.

**148.** Almir Mavignier. *Sin título*. Serigrafía. 1962.  
MAMBO reg. 1588, Bogotá.

**149.** Max Bill. *Sin título*. Serigrafía. 1970.  
MAMBO reg. 681, Bogotá.

**BAUHAUS REVERBERADA, BOGOTÁ**  
**CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN**

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ**

**Rector**  
Alejandro Gaviria Uribe

**Decano Facultad de Arquitectura y Diseño**  
Hernando Barragán Romero

**Directora Departamento de Arquitectura**  
Claudia Mejía Ortiz

**Director Departamento de Diseño**  
Ricardo Sarmiento Gaffurri

**Equipo de investigación**  
Ingrid Quintana Guerrero  
César Peña  
Virginia Gutiérrez

**Coordinación de talleres y montaje Arqdis**  
Alejandro Hernández

**ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

**Alcaldesa Mayor de Bogotá, D. C.**  
Claudia López Hernández

**Secretario de Cultura, Recreación y Reporte**  
Nicolás Montero Domínguez

**Directora general Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)**  
Catalina Valencia Tobón

**Subdirectora de las Artes**  
Paula Villegas Hincapié

**CINEMATECA DE BOGOTÁ, GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES**

**Líder misional**  
Angélica Clavijo Ortiz

**Equipo misional**  
David Zapata Arias  
Diana Pérez Mejía  
Iván Esteban Reina Ortiz

**Coordinador operativo y administrativo**  
Iván Roza Ramírez

**Equipo técnico y operativo**  
Álvaro Vásquez Miranda  
Julián Cano Bautista  
Wilson Fuentes Ramírez

**Equipo de comunicaciones**  
Sada Sánchez Martínez  
Laura Anzola Moreno

**GOETHE-INSTITUT COLOMBIA**

**Director**  
Wenzel Bilger

**Programación cultural**  
Anne Bechstedt  
Eliana Cuéllar García

**Comunicaciones**  
María Paula Laguna

**EMBAJADA DE SUIZA EN COLOMBIA**

**Embajadora**  
Yvonne Baumann

Jefa de misión adjunta  
Christine Büsser Mauron

Coordinadora cultural  
Ximena López Arias

Encargada de comunicaciones  
Ana María Bautista Avellaneda

**ORGANIZACIONES ALIADAS**

Museo de Arte Moderno de Bogotá  
Fundación Arkhé, Archivos de Arte Latinoamericano

**Curaduría y museografía**  
César Peña, Ingrid Quintana-Guerrero  
y Virginia Gutiérrez,

**Coordinación de contenidos, diseño de identidad y dirección de arte**  
Gosto Studio

**Diseño de piezas digitales, producción y montaje**  
Toquica

**Diseño museográfico**  
César Peña, Ingrid Quintana-Guerrero  
y Virginia Gutiérrez,

**Animación**  
Wilmer Hernández

**Equipo de monitores, Universidad de los Andes**  
Daniela Hernández de Alba Bain  
Daniela Osorio Sañudo  
María Camila Páez  
Paula Barriga Isaza  
Sofía Gómez Gutiérrez

**Corrección de textos de la exposición**  
Ella Suárez

**AGRADECIMIENTOS**

Ada Romero, Centro de documentación, Fundación Alberto Vollmer  
Adrián Catalano  
Anne Berrini, Berrini Films  
Archivo Bauhaus Dessau  
Archivo de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica del Perú  
Bermúdez Arquitectos, Archivo Guillermo Bermúdez  
Bettina Cetto  
Biblioteca de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México  
Biblioteca FAU, Universidad de São Paulo  
Biblioteca Nacional de Colombia  
Biblioteca Nacional del Perú  
Carolina Álvarez Pinzón  
Centro de Investigaciones en Diseño CIDI, Universidad Nacional Autónoma de México  
Claudia Hakim, directora, Museo de Arte Moderno de Bogotá  
Claudio Williams, Archivo Amancio Williams  
Colección Sanabria  
Cristiam Sabogal y Mafe Sarria, ilustración y montaje bidimensional Espacio Doméstico  
Cristóbal Molina  
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt  
Emilio Cantón  
Enrique de Anda, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México  
ETH Zürich  
Fundación Alberto Vollmer  
Fundación Patrimonio Fílmico  
Gui Bonsiepe  
Halim Badawi, director artístico, Fundación Arkhé  
Harvard Art Museums  
Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México  
International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston  
Klassik Stiftung Weimar  
Mayra Rubiano, Conservación preventiva, Museo de Arte Moderno de Bogotá  
Mike van Beuren  
Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia  
Nicolás París  
Patricia Dávila, archivo y colección particular Anatole Kasskoff  
Revista Proa, Lorenzo Fonseca  
Silvia Fernández  
Sonia Loewe  
The Josef and Anni Albers Foundation  
Urs Schmidt

**150.** Presentación Ballet Triádrico en la apertura de la exposición Bauhaus Reverberada Bogotá.

Foto de Alejandro Barragán.







#Bauhaus100mas1

# BAUHAUS REVERBERADA

Una exposición  
sobre Bauhaus  
y América  
Latina

19 JUL | 22  
14 OCT |  
SALA DE CIUDAD  
BIBLIOTECA EPM  
MEDELLÍN

 arquidisenoupb



Biblioteca epm



arquimuebles



comfama



# BAUHAUS REVERBERADA EN MEDELLÍN

---

Una coproducción entre la Universidad de los Andes,  
la Universidad Pontificia Bolivariana y la Universidad  
Nacional de Colombia, sede Medellín.

---

## CURADORES GENERALES:

**César Peña** (Universidad de los Andes)

**Ingrid Quintana-Guerrero** (Universidad de los Andes)

**Virginia Gutiérrez** (Universidad de los Andes)

---

## CURADORES LOCALES:

**David Vélez Santamaría** (Universidad Pontificia Bolivariana)

**David Fernando Cabrera** (Maestría en Arquitectura, Universidad de los Andes)

**Eleazar Gómez** (Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín)

---



Continuando con la identificación de las reverberaciones de la escuela alemana en el subcontinente latinoamericano, para esta iteración la curaduría se ha extendido hacia dos campos de reflexión sobre lo local en la capital antioqueña: la construcción del *sujeto moderno*, una figura identitaria y protagonista con la absorción del proyecto modernizador en Medellín, y la aproximación a una *Gesamtkunstwerk desde Antioquia*, una apuesta por gestar una unidad plástica, espacial y sensorial desde el proyecto arquitectónico hacia mediados del siglo XX en este departamento colombiano.

Estas contribuciones a la investigación se establecen en coherencia a la noción de estéticas transicionales, eje rector propuesto desde la curaduría original que permite entender la red Bauhaus como un fenómeno global de complejidad particular en las Américas y no como sugiere el canon con la influencia indiscriminada de estilos.

La muestra contó con piezas originales de acervos locales como el del Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y otras colecciones privadas; en diálogo con documentos históricos incluidos en la primera versión por archivos tanto de las Américas como de Europa, como Harvard Art Museums, The Josef and Anni Albers Foundation, Klassik Stiftung Weimar Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Centro de Investigaciones en Diseño CIDI-UNAM, GSD-Harvard Frances Loeb Library, ETH Zurich, entre otros.





152. Bauhaus Reverberada: Vista de la sala desde el panel introductorio. Medellín: Biblioteca de Empresas Públicas, 2022.

Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.





**153.** Bauhaus Reverberada: Vista hacia el oriente desde el Espacio doméstico uno. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.

**154.** Bauhaus Reverberada: Vista hacia el occidente desde el Espacio doméstico dos. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.

**155.** Bauhaus Reverberada: Vista hacia el norte desde el Espacio doméstico dos. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.



**156.** ElOspina. Silla poltrona. 1942. Colección particular Rodrigo Martínez. Vitrina. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.



**157.** Rossger, Wolfgang & Friedrich Marby. Jarra. 1924. - Poli, Flavio. Cenicero. ca. 1950. Colección particular Alejandro Mesa. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.



**158.** Bauhaus Reverberada: Sección Estéticas Transicionales. Medellín: Biblioteca de Empresas Públicas, 2022. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.





**159.** Bauhaus Reverberada: Paisaje Urbano (espectadores en sala). Medellín: Biblioteca de Empresas Públicas, 2022. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.


**160.** Laminaco. Jarra inspirada en Marianne Brandt. ca. 1970. Colección particular Martha Santamaría. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.

**161.** Bauhaus Reverberada: Espectadores en sala. Medellín: Biblioteca de Empresas Públicas, 2022. Fotografía del Equipo de Comunicaciones UPB.





Este libro se terminó de imprimir en enero del 2024, en los talleres de La Imprenta Editores S. A., Bogotá. Para su composición se usaron las familias tipográficas Montserrat, de Julieta Ulanovsky, Sol Matas, Juan Pablo del Peral y Jacques Le Bailly, en los títulos y notas al pie, y Chaparral pro, de Carol Twombly para Adobe type, en el cuerpo de texto.



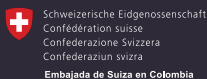
La serie **¿Qué somos?**, de la Facultad de Arquitectura y Diseño, publica títulos que abordan todas las áreas de la Arquitectura y el Diseño y que reflejan los intereses de investigación de la Facultad al plasmar sus dinámicas sociales, culturales y tecnológicas. Reúne los saberes, los distintos temas y las formas de trabajo diversas que la definen. Así, su objetivo principal es divulgar el trabajo investigativo y creativo que se construye colectivamente y busca tener un impacto en el avance de las disciplinas que la conforman.

*Bauhaus 100 + 1: Reverberaciones latinoamericanas* hace parte de un esfuerzo por entender la producción del mundo material latinoamericano desde sus relaciones con los fenómenos culturales, estéticos y pedagógicos que produjo la icónica escuela alemana.

En este libro el modernismo latinoamericano emerge con voz propia, revelando tanto las coincidencias como las disparidades, los encuentros y desencuentros con influencias, intelectuales y creadores europeos. Así, expertos en distintas disciplinas y territorios reflexionan en este compendio sobre cómo la tradición y la vanguardia coexisten pacífica y conflictivamente en la modernidad latinoamericana, entendiendo las reverberaciones como el producto prolongado de diálogos transcontinentales e interdisciplinarios.

Al tiempo que esta obra presenta nuevas comprensiones sobre el complejo proceso de modernización y el papel fundamental de las artes en este contexto, también rinde testimonio de la exposición Bauhaus Reverberada, realizada en el 2021 y que ya es hoy una plataforma de eventos virtuales y presenciales.

Con el apoyo de:



ISBN 978-958-798-255-8

