

REVOLUCIÓN Y DISEÑO

DISCUSIONES EN TORNO A PROCESOS
SOCIALES DE TRANSFORMACIÓN QUE
DERIVAN EN DISEÑO

Aarón J. Caballero Quiroz
Coordinador


Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño



Revolución y diseño

Discusiones en torno a procesos sociales
de transformación que derivan en diseño

Aarón J. Caballero Quiroz
Coordinador



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

Rector General

Dra. Norma Rondero López

Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA

Mtro. Octavio Mercado González

Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo

Secretario

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña

Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez

Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Miembros del Consejo Editorial DCCD

Dr. Manuel Rodríguez Viqueira

Mtra. Lorena Alejandra Guerrero Morán

Dr. Noé Abraham González Nieto

Mtro. Francisco Mata Rosas

Dr. Santiago Negrete Yankelevich

Miembros del Comité Editorial DCCD

Dr. César Augusto Rodríguez Cano

Dr. Rodrigo Martínez Martínez

Mtro. Alejandro Rodea Chávez

Dr. Mario Alberto Morales Domínguez

Dr. Joaquín Sergio Zepeda Hernández



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Revolución y diseño

Discusiones en torno a procesos sociales
de transformación que derivan en diseño

Aarón J. Caballero Quiroz
Coordinador



NK1525 Revolución y diseño [recurso electrónico]: discusiones en torno a procesos sociales de transformación que derivan en diseño / Aarón J. Caballero Quiroz, coordinador.-- Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2023.

Datos electrónicos (1 archivo PDF : 17.20 MB)

ISBN: 978-607-28-2840-7

1. Diseño -- Historia. 2. Diseño -- Aspectos sociales. 3. Revoluciones -- Aspectos sociales. 4. Diseño arquitectónico -- México -- Siglo XX -- Estudio de caso. 5. Estructura social -- México -- Siglo XX.

I. Caballero Quiroz, Aarón J., coord.

Propuesta de Clasificación Dewey: 741.6 R44 2023

Revolución y diseño. Discusiones en torno a procesos sociales de transformación que derivan en diseño / Aarón J. Caballero Quiroz | Primera edición, 2023.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Diseño Editorial: Mtra. Laura Mijares Castellá

Cuidado de la edición: Mtra. Adriana Sánchez Escalante

Diseño de portada: Lic. Natalia García Sarmiento

<http://www.cua.uam.mx/publicaciones-electronicas/>

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres dictaminadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación tanto por el Comité Editorial, como por el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Versión digital ISBN: 978-607-28-2840-7

Versión impresa ISBN: 978-607-28-2839-1

DOI: <https://doi.org/10.24275/9786072828407>

Derechos reservados © 2023 | Impreso en México

Índice

Introducción	9
AARÓN J. CABALLERO QUIROZ	

Parte I

La revolución que diseñó una práctica al interior de sus sociedades

Revolución en Marx y el diseño: un saber que emerge como acto revolucionario	19
---	----

CLAUDIA MOSQUEDA GÓMEZ

El <i>proyecto</i> como revolución	39
---	----

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ

Revolución psíquica y creación: cuando el diseño contesta a las neurosis	75
---	----

BLANCA ESTELA LÓPEZ PÉREZ

Parte II

La sociedad del diseño que revoluciona su práctica

El espíritu revolucionario de Ann Lee en el arte-diseño de los *shakers* 95

DEYANIRA BEDOLLA PEREDA

La abstracción como experiencia y como herramienta política. El arquitecto Hannes Meyer y su “despertar” a la modernidad a inicios de los años 1920 117

GEORG LEIDENBERGER

Enseñar a mirar: experiencia y revolución en Josef Albers 131

RICARDO LÓPEZ-LEÓN

Parte III

La práctica de una sociedad que diseña la revolución

Juan O’Gorman: arquitectura, vanguardia, revolución y ciudad (1920-1930) 159

CARLOS ORTEGA IBARRA

¿Arquitectura y urbanismo revolucionarios? El caso de la Unidad Habitacional Carmen Serdán en Iztapalapa 187

ANDREA MARCOVICH PADLOG

A manera de epílogo 201

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ

Introducción

Este libro es resultado del proyecto de investigación “Tentativa de una epistemología a partir del diseño”, cuyo objetivo primordial fue la construcción de un aparato teórico que permitiera establecer las bases conceptuales para la caracterización precisamente de una epistemología concomitante al diseño.

En ese sentido, el establecimiento de un origen o punto de partida del que surge el diseño, como una actividad derivada de conocer y comprender a la sociedad a la que responde, se encontró en los límites históricos y culturales bajo los cuales surgieron las dos escuelas –la Staatliches Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung de Ulm– que, entre otras aportaciones, formalizaron sus prácticas modernas y su profesionalización, respectivamente.

Una precisión como esa tiene la finalidad tan solo de subrayar, por un lado, que el diseño, como se representa en la actualidad, es ante todo una profesión y que, como tal, respondió a los procesos en los que las sociedades modernas comenzaban a constituirse; y por otro, la vocación intrínseca que manifiesta el diseño de

representar el mundo en esos mismos términos: revolucionando las inercias socioculturales en que se ve inmerso.

Por tales razones, el presente libro no es una revisión histórica sobre ambas escuelas aun cuando algunos de sus escritos hagan girar sus reflexiones en relación con personajes o hechos relacionados con ellas, ya que el auténtico objetivo de todos ellos es exhibir las situaciones de cambio social, cultural y acaso simbólico en donde el diseño surge o las intenciones que éste manifiesta de contribuir a ello.

Esta compilación es el producto de la participación de distintos investigadores en un seminario convocado para reflexionar teóricamente sobre el diseño, como actividad que resulta de los procesos sociales emergentes y configuradores de las naciones modernas. Los anterior, con la finalidad de derivar en los procesos a los que el diseño acude para conocer, entender y representar las situaciones hacia las cuales reacciona.

Los textos que conforman esta compilación configuran un amplio espectro que muestra las formas que tiene el diseño de representar las sociedades modernas de acuerdo con los procesos de transformación experimentados por éste y partiendo siempre del principio de comunidad, así como de libertad bajo los que se rigen, coadyuvando a la consecución de sus objetivos.

El libro está dirigido, principalmente, a investigadoras e investigadores, así como a interesadas e interesados no solo en el diseño y su contextualización histórica, sino también en aquellas disciplinas que analizan la caracterización de procesos sociales, políticos e históricos.

Asimismo, los estudiantes de diseño, tanto de licenciatura como de posgrado, podrán acudir a este libro para situar el surgimiento del diseño en sus clases de historia del diseño, menos como la generación espontánea de grandes mentes y más como el efecto del contexto en que surge.

En ese sentido, la relevancia de este libro se fundamenta no solo en las aportaciones teóricas que hace al proyecto de inves-

tigación antes citadas, sino de igual manera a la revisión que propone de un origen previsible para el diseño bajo una mirada específica que lo sitúa como una profesión alterna al proletariado en la conformación de las sociedades modernas e industrializadas, perspectiva que, en el área del conocimiento de la que surge, poco se ha estudiado.

Además, las aportaciones que ofrece son disciplinares y metodológicas. En relación con la primera, el libro posiciona la consideración del diseño como una actividad que interviene en los procesos sociales, siempre que se asuma como catalizador de éstos y no tan solo como una labor generadora de productos. Sobre las aportaciones metodológicas para la investigación en diseño, ofrece prácticas interdisciplinarias poco frecuentes para ensayar con éxito la teorización de la práctica desde diferentes áreas de las humanidades tales como la filosofía, la historia, la sociología, la política y el psicoanálisis.

Arrojar luz sobre las condiciones en que se desata una revolución, lejos acaso de los movimientos armados en que comúnmente se le representa, pero próxima a las transformaciones sociales –tanto estructurales como de sentido– que ocurren en los procesos que las consolidan, son las intenciones que tuvo en su momento la convocatoria hecha mediante un seminario a investigadoras e investigadores que pudieran interesarse en el tema, revisado desde el origen que la práctica del diseño tuvo durante su proceso de profesionalización.

Los resultados obtenidos ofrecen una revisión de la relación estrecha que puede manifestar el binomio revolución-diseño, nutriéndose simbióticamente desde las aspiraciones que persiguen y en la que surgen ambas concepciones de la sociedad y desde las que son convocadas sus intervenciones.

De esta manera, el libro organiza en tres secciones los trabajos de investigación y reflexión configurando así una primera aproximación a la condición revolucionaria en que previsiblemente surgen el diseño y la arquitectura bajo la forma en que se

les representan a la fecha y que es posible ordenar en aspectos teóricos, históricos y del ejercicio de la práctica.

La primera parte, titulada *La revolución que diseñó una práctica al interior de sus sociedades*, se plantea como una exploración teórica sobre los efectos que, tanto el diseño provoca transitivamente en el contexto del que surge, como la forma en que los esfuerzos que éste hace por configurarse profesionalmente trastocan la sociedad a la cual se dirige, dando como resultado un modelo que permite calibrar al diseño desde acepciones sociológicas, filosóficas, psicoanalíticas y culturales que lo muestran como revolución en sí mismo.

Tal es el trabajo que desarrolla Claudia Mosqueda, “Revolución en Marx y el diseño: un saber que emerge como acto revolucionario”, el cual reinterpreta el concepto de *revolución* bajo ciertas precisiones que el pensamiento marxista ofrece con la intención de medir desde esa óptica el desarrollo político y social de la Bauhaus –punto de referencia histórico donde se sitúa con frecuencia el origen profesionalizante del diseño y la arquitectura– para entenderla como un elemento transformador de la sociedad alemana debido precisamente al proceso de modernización que viven ésta y el estado que la gobierna.

El trabajo de Aarón J. Caballero, “El *proyecto* como revolución”, revisa el escrito de Otl Aicher, *El mundo como proyecto*, con la intención de representar la vocación endógena del diseño de proyectar como un acto eminentemente libertario, no solo por la autoafirmación que comporta en la construcción de mundo que ello conlleva, sino también por los orígenes que tuvo el afinamiento de esa práctica como profesión, con la intención de continuar con el propósito de reconvertir la sociedad desde donde surge mediante la concreción y el ejercicio práctico que entrañaría una escuela como la HfG Ulm.

En el trabajo que Blanca López desarrolla, “Revolución psíquica y creación: cuando el diseño contesta a las neurosis”, se apunta que la revolución en el diseño está relacionada con la posibilidad

de promover nuevas formas de construir vínculos con el mundo, lo que a su vez establece necesariamente nuevas configuraciones de sociedad. Todo lo anterior revisado desde un modelo psicoanalista que propone López a partir de la propuesta que Rank hace entendiendo la creación como un acto neurótico.

La segunda parte del libro titulada *La sociedad del diseño que revoluciona su práctica*, reúne trabajos que analizan los esfuerzos incipientes que el diseño y la arquitectura hacen por poner en práctica ideas revolucionarias, tanto en el ejercicio profesional como en el de su enseñanza, entendido todo ello desde la procuración de la comunidad y revisando casos muy concretos donde tal aspiración vertebró los productos resultantes.

En ese sentido, el trabajo de Deyanira Bedolla, “El espíritu revolucionario de Ann Lee en el arte-diseño de los *shakers*”, construye una idea de revolución a partir de la comunidad de los *shakers* que Ann Lee funda en 1778 y que pervivió hasta 1947. Una comunidad como esa revoluciona la constitución de la sociedad en que se inscribe por fundamentar la cohesión que mantiene unidos a sus miembros no solo en los principios de igualdad, equidad y respeto como designio divino, consecuencia además del contexto libertario que vivían, sino en especial porque bajo tales consideraciones construyen y conforman espacios, así como enceres, para la vida en comunidad y el cumplimiento de facto de tales propósitos.

El escrito de Georg Leidenberger titulado “La abstracción como experiencia y como herramienta política. El arquitecto Hannes Meyer y su ‘despertar’ a la modernidad a inicios de los años 1920”, revisa las implicaciones revolucionarias de llevar a la práctica un concepto como el *cooperativista* en el conjunto comunitario Freidorf en Basilea de 1920-1921, entre otras razones porque un conjunto como ese abandona las prácticas clasicistas de la Ciudad Jardín, modernizando tanto su distribución como su disposición a no privilegiar nada que no sea el fomento a la comunidad mediante servicios comunes.

Por último, el escrito de Ricardo López-León, “Enseñar a mirar: experiencia y revolución en Josef Albers”, reconstruye una figura tan difundida como la de Josef Albers, aunque en este caso desde el concepto de revolución que entrañan sus prácticas docentes, las cuales, en un oxímoron a contrapelo y en una época donde la renovación es la esencia de cualquier práctica artística, pretender establecer una diferencia en la enseñanza, preservando los ideales humanísticos, y en este sentido sociales, que fundaron la Bauhaus, como recobrar la mirada, lugar donde todo arte se origina.

La tercera y última parte titulada *La práctica de una sociedad que diseña la revolución*, revisa nuevamente casos específicos en que el diseño solo pudo hacer surgir y ofrecer sus resultados si se dirigían hacia la sociedad como tal, pero que en este aparato repasan lo sucedido en territorio mexicano, tanto a inicios de su conformación como una nación heredara precisamente de la revolución de 1910, como de una época más reciente.

En ese sentido, el trabajo de Carlos Ortega, “Juan O’Gorman: arquitectura, vanguardia, revolución y ciudad (1920-1930)”, ofrece un recorrido por los revolucionarios esfuerzos de la práctica arquitectónica por renovarse mediante la eliminación de prácticas clasicistas que se rigen mediante ideales como la belleza, para configurarse desde las demandas que manifiesta una sociedad preminentemente pobre y construyéndola además desde ciertos preceptos que la volverían más eficiente y congruente con la transformación moderna que requería.

El planteamiento que Andrea Marcovich hace con su investigación: “¿Arquitectura y urbanismo revolucionarios? El caso de la Unidad Habitacional Carmen Serdán en Iztapalapa”, actualiza los aspectos que la arquitectura podría tener en cuenta al postularse como revolucionaria, dejando detrás los principios de la arquitectura moderna para regirse desde la equidad, tanto de género como de edad y de estatus socioeconómico, así como los relativos a la cultural. Bajo un entendido como este, Marcovich

expone el caso de los colonos de la Unidad Habitacional Carmen Serdán, originada en la década de los ochenta y definida por la reestructuración social que sus habitantes pretendían, pero desde la organización que ellos mismos proponen.

Aarón J. Caballero Quiroz

Parte I

La revolución que diseñó una práctica al interior de sus sociedades

Revolución en Marx y el diseño: un saber que emerge como acto revolucionario

Claudia Mosqueda Gómez

*Esta manera eminentemente
de comprender la historia viva del momento,
esta penetración profunda
en los acontecimientos,
al mismo tiempo que se producen,
es, en realidad, algo que no tiene igual.*
ENGELS

Introducción

El propósito de este texto es mostrar que el concepto de *revolución* en Karl Marx (1818-1883) es también una categoría de pensamiento histórica que nos permite reelaborar productivamente la emergencia revolucionaria del diseño alemán. Estos procesos revolucionarios provocan una profunda transformación en el orden social, cultural, educativo y artístico del contexto alemán.

A la postre, los efectos revolucionarios de esta escuela modificarán la clasificación taxonómica de los saberes, el diseño formará parte del sistema educativo formal.

Se trata de hacer un ejercicio metodológico que ponga en la mesa la relevancia del pensamiento de Marx, que está tan vivo como nosotros queramos. Pensar al diseño como acto transfor-



(lou_t3, sin título 2022)

mador y revolucionario inherente a los procesos de cambio del orden social imperante o vigente. Para desarrollar estas ideas propongo primero hablar del concepto de *revolución* de Marx como acontecimiento histórico y, posteriormente, llevar esta categoría a un plano metodológico de interpretación con el diseño alemán como acto revolucionario que se ubica geopolíticamente en la Bauhaus.

La revolución como acontecimiento histórico

El pensamiento de Karl Marx parte de asumir al hombre como el transformador activo de la misma realidad. Por eso, la acción, la revolución como un concepto transformador forma parte integrante del pensamiento marxista. “Lo que Marx ha tratado de realizar, no sólo en su obra de filósofo y economista, sino en su misma actividad política, es una interpretación del hombre y de su mundo, que al mismo tiempo sea empeño de transformación y, en este sentido, actividad revolucionaria”.¹

El pensamiento de Marx es conocido también por su visión histórica, sin embargo, es más profundo de lo que parece, porque lo que algunos han visto como historia es en realidad una lectura genealógica de los procesos de producción que al pensador de Tréveris le interesa revelar. En este sentido, Marx no interpretaba las relaciones de producción, sino que desmonta las interpretaciones ya elaboradas para generar una propia. Marx se vuelve un intérprete que da sentido a las historias o narraciones que para él no tenían sentido invirtiéndolas, despedazando todo aquello dicho sobre las relaciones de producción. Marx será entonces un intérprete que busca en el fondo de la banalidad, porque interpreta las interpretaciones de las relaciones de producción.

Desde este enfoque es posible reconocer que el concepto de *revolución* puede ser reelaborado desde una mirada genealógica

¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 180.

porque permitiría reconfigurar los procesos de pensamiento históricos de cualquier momento. La revolución no narra la continuidad de procesos económicos, sociales y políticos de un tiempo específico, sino el modo en que la revolución enuncia cambios en determinadas condiciones materiales para hacer emerger cambios en la estructura económica.

Es posible leer el concepto de *revolución* de Marx como un pensamiento genealógico velado, no dicho o explicitado así por el mismo pensador; sin embargo, se revela porque él se sabe un intérprete de procesos históricos: “Es Marx mismo quien, al principio del capital, explica que, a diferencia de Perseo, él tiene que hundirse en la bruma para mostrar que de hecho no hay monstruos ni enigmas profundos, porque todo lo que hay de profundo en el discurso que se hace de la burguesía acerca de la moneda, el capital, el valor no es más que una banalidad”.²

Esto significa que Marx cuestiona las propias interpretaciones lineales o llanas de su tiempo, pero esto es así, y en realidad no podría ser de otra manera porque lo que nuestro pensador ve de fondo son procesos que no explican la pregunta del proyecto marxista, ese enigma que quiere exponer y que para ello requiere de escribir, interpretar y reescribir el sentido histórico de la revolución como un acontecimiento que origine y revele.

Estas ideas no se oponen o contradicen a la propia perspectiva de Marx, más aún, las lecturas contemporáneas que elabora Foucault y Bauman sobre Marx reconocen que encuentran en él una tarea de interpretación genealógica y hermenéutica.

Específicamente Bauman dice: “Fue Marx quien expuso los sólidos fundamentos sobre los cuales habría de elevarse la respuesta ‘historicista’: encaró la idea de la historia como progreso de la razón hacia la propia comprensión”.³

² Michel Foucault, “Nietzsche, Freud y Marx”, *Revista ECO*, n.º 113 (1969): 113/5, 40.

³ Zygmunt Bauman, *La hermenéutica y las ciencias sociales* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1978), 45

Por otra parte, Foucault dice que:

en el XVIII Brumario de Luis Bonaparte de manera explícita, pero no en todos los textos de manera elusiva, Marx recomienda interpretar la Historia teniendo en cuenta siempre que ella se produce a veces como tragedia y a veces como parodia.

[...] se ve esto ya en Marx, que no interpreta la historia de las relaciones de producción, sino que interpreta una relación que se da ya como una interpretación, puesto que ella se presenta como naturaleza.⁴

Para comprender mejor la manera en que se reelabora el concepto de *revolución* en Marx, es preciso hacer una breve parada para reconocer el modo en que el concepto aparece en su obra:

Es posible argumentar que tanto Marx y Engels tenían una concepción general de la revolución que, según esperaban, precipitaría la caída final del capitalismo y anunciaría el advenimiento del socialismo. Sin embargo, sus teorías más valiosas sobre la revolución aparecen en sus estudios históricos específicos sobre las revoluciones más modestas de su época (y también, en el caso de Engels, en sus reflexiones acerca del aspecto revolucionario de la Reforma Protestante). El análisis básico de esos autores muestra que las revoluciones pasaron por varias fases, en virtud de las inestables coaliciones que se forman entre diversas clases sociales. A menudo las clases bajas realizan la mayor parte de la tarea de destruir al viejo régimen, con sus disturbios y alborotos. No obstante, las clases bajas tienden a actuar de acuerdo con los intereses de una clase social más alta.⁵

El concepto de *revolución* en Marx no está nunca definido en un solo documento, porque siempre es asumido conceptualmente diferente de acuerdo con las condiciones históricas, políticas,

⁴ Michel Foucault, "Nietzsche, Freud y Marx", 113/5, 44.

⁵ Collins Randall, *Cuatro tradiciones sociológicas* (Madrid: Antropos, 1999), 81.

económicas y sociales de la época o de las circunstancias materiales que el propio pensador interpreta.

Sin embargo, el concepto de *revolución* que nos interesa retomar de la obra de Marx para dar un sentido de reelaboración histórica es el propuesto en el XVIII Brumario de Luis Bonaparte.

Marx afirma en el XVIII Brumario de Luis Bonaparte que:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre albedrío, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido delegadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca antes visto, en estas épocas en crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.⁶

Carácter transformador de la Bauhaus como revolución

El pensamiento marxista es siempre teórico-metodológico, de modo que al asir cualquier concepto o categoría marxista a una pregunta contemporánea es dar vida en la reescritura a la tarea de la interpretación. El concepto de *revolución*, como se propone aquí, es una reelaboración de las condiciones, los conflictos que permiten suscitar una emergencia transformadora.

Para no dejar en abstracto este importante concepto, propongo hacer un ejercicio de interpretación en donde se ponga de relieve un proceso revolucionario como un acto productivo y transformador. Leer el surgimiento del diseño alemán en la Bauhaus implica reelaborar las interpretaciones, es decir, que este carácter transformador está en poner en descubierto, intervenir y despe-

⁶ Karl Marx, “El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte”, en Marx, K. y Engels, F. *Obras escogidas* (México: Editorial Progreso Moscú, 1973), 95.

dazar lo ya dicho o interpretado en esta escuela. El diseño emerge de un acto revolucionario.

Marx dramatizó el conflicto como un movimiento político revolucionario. La idea del conflicto presenta “múltiples grupos de individuos pugnando por defender sus propios intereses contra los demás haya o no altercados explícitos en esa lucha por sacar ventaja”.⁷

Desde esta lectura crítica, se puede concebir que el diseño alemán nace de un conflicto, porque hay diferentes fuerzas, grupos e intereses que empujan la defensa e instauración de una escuela que reconfigura la síntesis para la creación. Lo que a la postre conoceremos como *diseño*. Estas fuerzas son, por un lado: 1) la configuración del sistema de educación superior alemán; y por otro, 2) las negociaciones políticas que emprende Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, con el gobierno en el contexto de una Alemania que atraviesa por procesos de reconstrucción toda vez que vive los estragos de la Revolución alemana en 1918. La pugna de estas fuerzas nos lleva a la reelaboración de interpretaciones que tienen sentido como un acto revolucionario y transformador del diseño y de la propia educación alemana.

En síntesis, se puede decir que el diseño ha emergido como un acto revolucionario. Acto creador de cambio, que gesta, transforma y mira hacia nuevos horizontes. Empiezo por el primer punto:

1) La configuración del sistema de educación superior alemán.

Las transformaciones intelectuales y científicas de los primeros años del siglo XIX marcan un cambio importante en la reestructuración de las universidades en Europa. Estas ya no son más como en el periodo de la sociedad tradicional. Se trata de un cambio en el que las viejas universidades empezaron a reestructurar sus organizaciones. La gran transformación de la universidad se inicia en Alemania en los umbrales del siglo XIX.

⁷ Collins Randall, *Cuatro tradiciones sociológicas* (México: UAM, 1996), 51.

El régimen epistémico alemán suponía una nueva organización social de la ciencia. El científico profesional terminó por sustituir al aficionado erudito [...] nuevas aplicaciones para el conocimiento. Eso condujo, por reacción, al nacimiento en la década de 1840 del concepto de ‘ciencia pura’, lo que implicaba que el resto de la ciencia no era ‘pura’ sino que estaba contaminada.⁸

Desde sus inicios, la Universidad de Berlín aseguró que las cátedras fuesen impartidas por filósofos e intelectuales de gran prestigio. Entre sus académicos cabe mencionar a los filósofos Johann Gottlieb Fichte (que fue su primer rector) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel, y al clasicista e historiador, Theodor Mommsen.

Las transformaciones del contexto político y económico incidieron en la noción de *Bildung*, que representa el renacimiento de la universidad para este periodo. Humboldt pensaba que la *Bildung* debía asociarse con aquellas características de la formación y el carácter de una persona que no podía ni debía ser definido en términos de una posición social u ocupacional concreta. La universidad debía ser la cumbre donde se reúne todo aquello que sucede directamente en interés de la cultura moral de la nación.

Se dio la visión clara de las necesidades del Estado prusiano, y en realidad de toda Alemania. También existió un estrecho vínculo entre institucionales y sociales, la noción de *Bildung* y la invención de la nueva comunidad cultural de la nación como una comunidad parcialmente real, parcialmente imaginada de aspectos comunes y legados lingüísticos culturales. Esta comunidad llegó a alcanzar verdaderamente importancia porque fue postulada cada vez más como la verdadera base de la identidad tanto política como cultural.

La resurrección de la universidad alemana fue pionera en relacionar la tarea de investigación al mismo tiempo que coadyuvó

⁸ Björn Wittrock, *La Universidad europea y americana desde 1800* (Barcelona: Pomares-Corredor, 1996), 341.

a la formación de los Estados-Nación, así como al fortalecimiento de un sentido de identidad nacional y cultural. Durante la segunda mitad del siglo XIX, las universidades mantuvieron un doble papel: por un lado, fomentaron la investigación científica en su interior y, por el otro, fueron instituciones clave dentro de los contextos nacionales específicos. Esto significa que si bien la universidad y el Estado mantuvieron una fuerte relación en este siglo, eso no significó que las condiciones de la relación en las provincias estados europeos hayan sido homogéneas, puesto que cada país tiene sus propias condiciones materiales y sociales, grados de desarrollo científico diferente y universidades en proceso de consolidación o ya consolidadas.

La universidad alemana decimonónica marcó el desarrollo del sistema universitario moderno. El concepto de *universidad alemana*: i) Proclamó que la función de la universidad era la búsqueda del conocimiento y de la ciencia pura; ii) Dividió el saber en disciplinas dotadas de metodologías especializadas; iii) Propugnó la *Wertfreiheit* tanto en la enseñanza como en la obra escrita; iv) Mostró desconfianza respecto a las disciplinas aplicadas y a la influencias no académicas; v) Rehusó conceder un conocimiento formal a otras funciones de enseñanza o de investigación que no fueran las de *Privatdozent* y del profesor Ben-David. La misión de las universidades alemanas fue fomentar la creación de una ciencia nueva. Esta idea de universidad no consideró la enseñanza del arte aplicada.

Esta clasificación de la universidad alemana y el modo en que departamentalizó la producción del conocimiento marginó la enseñanza de las artes y las artes aplicadas. La universidad alemana manifestó desconfianza a las disciplinas aplicadas separando y dejando fuera a las artes del concepto de universidad tradicional. En esta lógica, la enseñanza de las artes aplicadas buscó espacios propios para desarrollar y profesionalizar el espacio de su saber.

Austria y Alemania (la economía de los alemanes en 1871) estaban a la vanguardia, para 1910 habían superado a Gran Bretaña

en los problemas de educación del arte, artesanías, arquitectura y diseño. La asociación de artistas del *avant-garde* y la Secesión de Viena estaban tan preocupadas por la revitalización de la arquitectura, como también por la liberación de la pintura y escultura de los grilletes del historicismo. Esto estaba influenciado crucialmente por el movimiento británico de artes y artesanías, especialmente por el trabajo de Charles Rennie Mckintosh.⁹

Los miembros de la Secesión fueron instrumentales Wienerwerksätte (1903), un taller de artesanías que producía y vendía muebles para el hogar y textiles. “Esta escuela fue identificada con un estilo relativamente simple, y geométrico al mismo tiempo los arquitectos vieneses como Adolf Loos diseñaron edificios que a los ojos de sus contemporáneos parecían alarmantemente anónimos y sin ornamentos”.¹⁰

German Muthesius estudia en Londres para reportar al gobierno alemán sobre la planeación y política de esos albergues (Das englische Haus). Creía que el ornamento y producción mecanizada eran irreconciliables, lo que esperamos de los productos de una máquina es una forma simple reducida a su función esencial. Muthesius fue nombrado superintendente de las escuelas de artes y artesanías por el Buró prusiano de intercambio. Él persuadió a los arquitectos de la envergadura de Peter Behrens, Hans Poelzig y Bruno Paul para dirigir las escuelas de arte en ciudades como Dusseldorf, Breslau y Berlín. Impulsó talleres de entrenamiento donde los estudiantes pudieran aprender a través de la elaboración de cosas en lugar de diseñarlas en papel. También intentó persuadir a los industriales alemanes para impulsar el buen diseño.

En 1907 tuvo éxito en reunir a 12 artistas y 12 industriales para que fundaran una organización llamada el Werkbund. Esta escuela fue creada para lograr acuerdos para el empleo de diseñadores en la industria y sostener una campaña de publicidad

⁹ Frank Whitford, *Bauhaus* (London: Thames and Hudson, 1986), 19.

¹⁰ Frank Withford, *Bauhaus...*, 19.

dirigida al mejoramiento de los bienes manufacturados. Su intención era la reconciliación del arte, la artesanía, la industria y el comercio, y un subsecuente mejoramiento en la calidad de los productos alemanes.

El nuevo tipo de escuela de arte [...] se desarrolló partiendo de la institución pedagógica que en dominio de las artes aplicadas acentuaba el carácter de taller [...] De la mayor eficacia fue en 1912, la idea de Hermann Obrist y Wilhelm von Debschitz en Munich, de Bernhard Pankok en Stuttgart y de Henry Van de Velde en Weimar, de equiparar una formación en los talleres a la estructura organizativa de la escuela, y respectivamente, del seminario. La Escuela Debschitz ejerció una constante influencia, sobre todo en lo referente a la metodología, que alcanzó la Bauhaus en Weimar. Todavía en los años veinte, la escuela-taller era, en cuanto tipo y líneas generales, representativa de una escuela de bellas artes renovada. De todos modos, los métodos didácticos, tal y como eran fundamentales para el ‘curso preliminar’ de la Bauhaus y sus variantes, no fueron elaborados solamente en escuelas de esta categoría; son obra de eminentes pedagogos del arte que ejercieron su actividad en institutos de variada especie [...] La Escuela Debschitz-Obrist de Munich, la Bauhaus de Weimar y de Dessau, la Escuela de Arte de Frankfurt, la Academia de Breslau y la Escuela de Reimann de Berlín.¹¹

2) Negociaciones políticas que emprende Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, con el gobierno alemán.

Hay que leer las condiciones políticas, económicas, culturales y artísticas como actos revolucionarios de los que el diseño emerge, pues en tal acontecimiento se haya el sentido de todo cuanto acontece en esa escuela. No es propiamente un accidente, un dato o una simple coyuntura, es más que eso, es una suerte de reflexión constante y no consiente que lo que ahí se está gestan-

¹¹ Hans M. Wingler, *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933* (Madrid: Taurus, 1980), 10-11.

do, son las bases de un saber que a la postre adquirirá un sentido emancipado y novedoso en el mundo de los saberes profesionales: el diseño.

El nacimiento del diseño está ubicado geopolíticamente en la Bauhaus, su origen está marcado por un constante forcejeo e inestabilidad política. Durante los 14 años que vive esta escuela se ve constantemente amenazada. Fue la acción política de Gropius la que procuró mantener vivo el proyecto bauhausiano al emprender una serie de estrategias políticas para establecer relaciones con partidos políticos, ministros de las provincias alemanas.

La Bauhaus siempre despertó más simpatía en la izquierda que en la derecha. Gropius buscó apoyo político para la Bauhaus de los miembros más radicales del Partido Socialdemócrata (SPD), los socialistas independientes (USPD) y los comunistas (KPD).

Las acciones de Gropius valieron para que en 1919 se declarara abierta la Bauhaus en la República de Weimar con financiamiento del estado de Turingia, con pocos adeptos en Weimar y cobijada ideológicamente por los socialdemócratas.

En tanto que prevalecía una pluralidad político-ideológica en Weimar, a la Bauhaus siempre le cuestionaron su legitimidad como institución pues la autorización de su apertura no había sido consensuada políticamente. Otros pronunciamientos de inconformidad hacia la escuela provenían de artistas conservadores, quienes pensaban que el ideal de Gropius era completamente inaceptable e inverosímil. Los ideales del arte bauhausiano representan un intento de superación de la tremenda depresión social y económica que vivió Alemania no solo en la Primera Guerra Mundial, sino en la lucha por la democracia y la instauración de un nuevo modelo de estado en la provincia de Weimar, cuna de la socialdemocracia. Hochman dice que el historiador Leonhard Schrinckel fue quien se encargó de reprochar a Gropius la impertinencia de su perspectiva artística.

Lo que Gropius caracterizaba como modelo de anhelo de autenticidad, como deseo de estar en la primera línea de los esfuerzos para refundar la sociedad humana –verdadero núcleo del arte de la Bauhaus–, según Schrinckel no representaba una nueva estética y una reorientación intelectual, sino una excrecencia de adolescente, una forma de acné artístico, doloroso y molesto, algo que desaparecería con el tiempo.

Los descontentos hacia la actitud de Gropius y los reclamos hacia los procedimientos dentro de la escuela no solo provenían de fuera. La comunidad de profesores y alumnos también mostraba su inconformidad hacia la actitud represora de Gropius al trabajo artístico, pictórico y visual. El argumento de la comunidad era que Gropius debía considerar la enseñanza de talleres artísticos tradicionales como los que se impartían en otras académicas de arte.

El sentimiento de desazón que la Bauhaus causaba al interior de la comunidad y al exterior con aquellos adeptos al conservadurismo político y artístico estuvo presente en todo el periodo de vida de la escuela.

Aunque Gropius fue el director con mayor permanencia no fue el que guio a la Bauhaus a su esplendor productivo, a la consolidación y a la elevación académica de la escuela, pero sí el que con su acción política mantuvo viva a la escuela durante 14 años. El entretejido de las relaciones de poder en la Bauhaus no se asocia con el hecho de poseer cargos directivos, sino con los modos en que fluye el poder al interior de las relaciones académicas.

Gropius permaneció casi 10 años al frente de la dirección de la Bauhaus y en la constancia de su acción política nunca estuvo seguro de mantener relaciones políticas para dar estabilidad y progreso a la institución. Estuvo en la acción colectiva de la comunidad bauhausiana, que perfiló el éxito de la escuela.

Las coaliciones son ideológicas por necesidad porque requieren de consignas generales para concentrarse en torno

a ellas. A causa de esto, las clases sociales que fueron enemigas irreconciliables en una época pueden llegar a unirse en otra para defender lo que, a su juicio, es su interés común [...] Por eso un principio general indica que las coaliciones se sostienen gracias a sus enemigos. Sólo cuando los enemigos desaparecen, los aliados vuelven a estar en condiciones de luchar entre sí.¹²

La conflictiva y forcejeante dirección de Gropius con la comunidad académica, las críticas políticas sobre los trabajos presentados en la exposición, y las constantes amenazas de los nuevos políticos sobre la legitimidad e ideología comunista de la Bauhaus fueron los factores que llevaron a cerrar definitivamente la Bauhaus de Weimar. Siendo Gropius director, sus relaciones no le sirvieron para mantener abierta la escuela. La comunidad académica de la Bauhaus delega la responsabilidad a Kandisky y Muche de representarlos para que negocien la nueva sede de la escuela. Evocando a Engels, se puede argumentar que la revolución es un acto supremo de la política; el que la quiere, debe querer el medio, la acción política que la prepara.

Kandisky y Muche negociaron con Hesse, alcalde de Dessau, las condiciones para la estancia de la Bauhaus. La comunidad aceptó el ofrecimiento de Hesse y admitieron mudarse a esa ciudad con o sin Gropius en 1925, para continuar con el proyecto bauhausiano en condiciones de estabilidad económica y política ofrecidas y financiadas por la misma alcaldía.

La acción colectiva de la comunidad desvela que la figura del director no era prescindible en la toma de decisiones, si bien no lo desconocen, tampoco lo consideran. Aunque Gropius era el director, en ningún momento gozó de plena legitimidad por parte de los profesores y estudiantes.

La República de Weimar, que ve nacer a la Bauhaus, está inmersa en el caos y la destrucción porque asiste a una serie de

¹² Collins Randall, *Cuatro tradiciones sociológicas* (México: UAM, 1996), 82.

eventos políticos nacionales que la hacen ser la ciudad más importante y la más conflictiva e inestable políticamente de Alemania. En 1918 acude al fin de la Primera Guerra Mundial, de la que Alemania sale derrotada y desesperanzada. No solo pierde la guerra, sino que está obligada por el Tratado de Versalles a compensar los daños causados a los países vencedores. En este mismo año inicia la Revolución de Noviembre en 1918 en la que se anuncia el derrocamiento de la monarquía y la instauración de un gobierno democrático. Por lo que en 1919 se convoca a elecciones en la Asamblea Nacional para votar y hacer representativa una de las fuerzas políticas: el Partido Socialdemócrata gana las elecciones y convoca a la Asamblea Nacional a la escritura de la primera constitución alemana.

De 1919 a 1923, Weimar experimentó severas crisis económicas. Los pocos ingresos económicos que generaba Alemania eran destinados al cumplimiento de los compromisos económicos acordados en el Tratado de Versalles. No hay que dejar de advertir que las acciones políticas de Gropius no dejan de ser puntos de partida revolucionarios, las situaciones, las relaciones, las condiciones sin las cuales no se adquiere el carácter revolucionario de la transformación.

Con pocos adeptos en Weimar y con la mayoría de los políticos en contra tachaban a Gropius y su escuela de bolcheviques e incapacitados. La persistente acción política de Gropius logró que la Asamblea del estado de Turingia aprobara el financiamiento de la escuela. La figura política de la Bauhaus era especial porque tenía nombramiento en Weimar con presupuesto de Turingia y a ambas les rendía cuentas.

La perseverancia de Gropius de abrir la Bauhaus en Weimar tenía razones culturales. Weimar era una extraordinaria capital cultural. Ideológicamente, la Bauhaus al estar situada geográficamente en Weimar –“La Atenas germánica”, lugar de nacimiento de la Constitución Republicana Alemana–, en general, y su aspecto racional, en particular, se enraíza fuertemente con la particulari-

dad de su origen, pues la teoría e iniciativa de la Bauhaus no podía desapropiarse y ser desgarrada por el cuadro político-social existente, de esta manera no puede hablarse de ella como de una escuela de arte cualquiera.

Por otra parte, la denominación de Atenas germánica fue un legado a Weimar de Goethe, pues este artista pasó allí gran parte de su vida adulta. Otros artistas renombrados vivieron en Weimar, tales como: Schiller, Herder, Wieland e incluso Nietzsche, quien al salir de la ciudad dejó sus cartas y su biblioteca a Weimar.

En su génesis, la Bauhaus de la República de Weimar tiene las condiciones idóneas para pronunciar los objetivos centrales de la enseñanza de las artes. Bürdek sugiere que en su origen la Bauhaus manifiesta objetivos centrales que, por una parte, pretende alcanzar una nueva síntesis estética mediante la integración de todos los géneros del arte y todas las ramas de la artesanía bajo la primacía de la arquitectura; y por la otra, alcanzar una síntesis social mediante la orientación de la producción estética hacia las necesidades de un amplio espectro de clases sociales.¹³

Cuando la Bauhaus sale de Weimar (1925) para trasladarse a Dessau en el mismo año lo hace en condiciones económicas mucho más favorables que antes. Para 1924 se ponen en marcha los créditos internacionales del Plan Dawes. La crisis inflacionaria que Alemania vivía a causa de los desfalcos del Tratado de Versalles era cada vez más insostenible. Ante esto, el gobierno de Estados Unidos propuso al gobierno alemán, mediante el Plan Dawes, una serie de créditos bancarios internacionales que ayudarían a reactivar la economía para poder enfrentar los gastos de la posguerra cumpliendo con las obligaciones acordadas en dicho tratado.

Los efímeros beneficios del Plan Dawes permitieron estimular la inversión privada y extranjera, estabilizar las finanzas y procurar un mayor crecimiento en el mercado interno y pro-

¹³ Bernhard Bürdek, *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial* (España: Gustavo Gili, 2002), 33.

ducción industrial. Los efectos de este plan se reflejan exitosamente en toda Alemania hasta antes de desatarse la crisis financiera de Wall Street en 1929.

Hasta 1929, Dessau siempre había mostrado solidez y estabilidad económica. Esta era una de las ciudades con mayor desarrollo industrial y estabilidad económica pese a la crisis que azotaba al país. Con la entrada en vigor del Plan Dawes, Dessau tiene mayores condiciones para garantizar a la Bauhaus ser la nueva sede.

El lamentable incendio del teatro de Dessau, el más importante afamado orgullo de la ciudad, hace que Hesse, alcalde de la ciudad, se plantee seriamente retribuir a la sociedad civil la pérdida del teatro. En este contexto, la prosperidad económica de Dessau y el interés de Hesse por el desarrollo de las artes y la cultura para su ciudad hacen que invite a la Bauhaus a establecerse en Dessau.

El alcalde ofreció la generosa suma de 100,000 marcos anuales para la manutención de la escuela, residencias a los académicos y estudiantes, además de proveerlos de un edificio para desarrollar las actividades artísticas de cualquier naturaleza. El clima de estabilidad económica y política persuadió a los bauhausianos (Kandisky y Muche) a aceptar en nombre de toda la institución el generoso e increíble ofrecimiento.

Al tener una naturaleza más industrializada, Dessau carecía de oferta cultural y artística. De manera que la Bauhaus tenía todas las condiciones para interpelar profundamente a la ciudad con sus novedosas ideas. La Bauhaus penetró en la vida de los ciudadanos no solo ofreciéndoles una extraordinaria oferta cultural, sino modificando el frío y plomizo paisaje industrial y tratando de diseñar artefactos que les permitieran resolver sus necesidades sociales.

La interpelación de las condiciones económicas de Dessau y las prácticas de arte y diseño de la Bauhaus se revelan con mayor fuerza y trascendencia en esta fase de Dessau que también ha sido denominada de consolidación del saber hacer del diseño.

De tal interpelación emergerán conceptos singulares y procesos novedosos de diseño que a la postre terminarán de objetivar la singularidad del diseño como un saber hacer profesional.

Aunque la crisis de 1929 de Wall Street llega a Alemania, las políticas económicas de Dessau se modifican de manera que la Bauhaus quedará provista de recursos que le permitirán continuar ejerciendo su práctica. Otros serían los motivos por los que la Bauhaus abandonaría Dessau. La Bauhaus de Berlín cierra sus puertas en 1933 con un álgido y represor ambiente político.

Comentarios finales

La emergencia del diseño y el desarrollo de la Bauhaus de ninguna manera es neutra o indiferente al entorno. Sería inconcebible argumentar que el contexto alemán es solo un marco o ambiente en la vida de la Bauhaus por las condiciones económicas, políticas, socioculturales y artísticas del contexto alemán entre los años 1918 y 1933.

No hay que perder de vista que la revolución es un acto transformador que se suscita no sin conflicto. El rasgo de desmontar las circunstancias heredadas por el pasado es en sí mismo un acto creador de nuevas condiciones. La revolución es un acto transformador que mira de cara al porvenir desmantelando al pasado, así habría que comprender a la revolución bauhausiana como una inmanencia entre la subversión y creación.

Cada una de las fases geográficas: Weimar, Dessau y Berlín se revelan a través de la Bauhaus. La Bauhaus como una caja de resonancia de lo que le sucede a Alemania, o como un pulso de síntomas y malestares de una convulsa Alemania que se desgarrar por la violencia e inestabilidad política y económica y que pese al caos logra construir actos productivos. Una Bauhaus que se alza como acto subversivo y creador y con ello hacer emerger al diseño con una vitalidad revolucionaria que ordena, descompone, desmonta y remonta nuevas condiciones para seguir siendo.

Fue la reflexión de los alemanes que potenciaron la formación del saber del diseño. La nominación y formación discursiva de la práctica artística, técnica, artesanal e industrial se desarrollaron de manera disímbola dadas sus características educativas en relación con sus intereses económicos industriales.

Referencias

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.
- BÜRDEK, Bernhard. *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*. España: Gustavo Gili, 2002.
- COLLINS, Randall. *Cuatro tradiciones sociológicas*. México: UAM, 1996.
- ENGELS, Federico. “Sobre la Acción Política de la Clase Obrera” en Marx, K. y Engels, F. *Obras escogidas*. México: Editorial Progreso Moscú, 1973.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Freud y Marx”, en *Revista ECO*, n.º 113, 1969.
- HOCHMAN, Elaine. *La Bauhaus: crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- MARX, Karl. “El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte” en Marx, K. y Engels, F. *Obras escogidas*. México: Editorial Progreso Moscú, 1973.
- WHITFORD, Frank. *Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1986.
- WINGLER, Hans M. *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Madrid: Taurus, 1980.

El *proyecto* como revolución

Aarón J. Caballero Quiroz

*... el principal deber de un revolucionario es impedir
que las revoluciones lleguen a ser como son.*

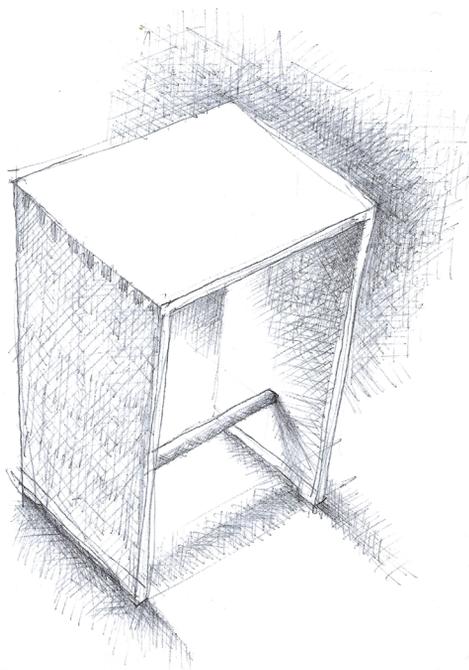
EDUARDO LIZALDE

Introducción

El *Ulmer Hocker* (taburete de Ulm), concebido por Max Bill, Hans Gugelot y Paul Hildinger en 1954, puede ser tomado como una figura retórica bajo la que no solo se identifican las prácticas ejercidas al interior de la Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG) desde su fundación, sino en especial las aspiraciones que subyacen en los intereses de sus artífices al crearla, en concreto las de Inge Aicher-Scholl y Otl Aicher, entendiéndola más como una “aproximación a la educación del diseño, con la ambición de democratizar Alemania después de la segunda guerra mundial”.¹

Y una afirmación como esta es factible de ser identificada en el escrito que Otl Aicher rotuló *die welt als entwurf* (El mundo como proyecto), en el cual subyace un ánimo revolucionario bajo el que se configura el diseño y que se propone como el verdadero objeto de análisis de la reflexión ofrecida a continuación.

¹ “Radical Pedagogies”. Acceso el 13 de febrero de 2018, <https://archis.org/volume/the-radical-pedagogies-project/>



(Ulmer Hocker 2022)

Sin embargo, para representar las conceptualizaciones que Aicher discute en dicho escrito, el *Ulmer Hocker* ofrece elementos materiales y simbólicos que contribuyen a ello debido a que, aun cuando no fuera concebido por éste, permiten trazar la idea esencial que lo configura por ser ya el reflejo de los esfuerzos que animan a este artista y diseñador de Ulm para formalizar una práctica que vertebrará las intenciones de la HfG Ulm y que se prolongarán a todo lo largo del ejercicio que hizo de ella, quedando señaladas en el entendimiento de un mundo como proyecto.

Partiendo de una advertencia como esa, tres son en apariencia los elementos que en general conforman al *Ulmer Hocker*, todos ellos planos diferenciados por las posiciones que guardan entre sí: dos paralelos e iguales de tamaño y un tercero ligeramente

más pequeño que, perpendicular, relaciona los dos primeros para dar lugar al objeto de un asiento. Un redondo de madera en paralelo, repite el gesto de la tercera pieza y refuerza la unión entre las dos primeras para evitar que el asiento se abra al momento de ejercer peso sobre él.

El redondo en cuestión ofrece además un medio de sujeción cuando el *hocker* se transforma en un cajón al ser utilizado con intenciones distintas a las de un taburete. Cuando la mirada se afina es posible advertir un delgado remate, igualmente de madera, al final de cada uno de los planos paralelos y verticales que sirven de soporte, con la aparente intención de proteger y acabar formalmente la función de asiento que tiene este taburete.

En lo relativo al proceso de construcción, las uniones no se esconden, por el contrario, muestran orgullosas las consecuencias de una *gute form*. La unión en espiga de los ángulos que forman las piezas exhibe tonos diferenciados dado el achurado que dibujan las vetas de la madera que sangran por el canto de cada una de las partes que quedan ensambladas.

Por último, y de acuerdo con algunas reseñas que hablan de este mobiliario,² la intención era que el *Ulmer Hocker* sirviera lo mismo como taburete individual, como banca mediante su unión con otros, como porta libros o caja herramientas, o como librero si se rota 90° hasta llegar a la horizontal e incluso de mesa de noche.

Un paseo por la conformación, por sus usos y hasta por la neutralidad formal que manifiesta el *hocker*, desdobra la discusión que entraña su propuesta, direccionando los esfuerzos que trababan las expectativas intensamente discutidas en la HfG Ulm, más allá de reducir esta actividad a la resolución de necesidades apremiantes que aún arrastraba Alemania en la década de 1950 tras la devastación y desarticulación social, política y económica que dejó la Segunda Guerra Mundial, convertida incluso en una

² AA.VV., Museum für Gestaltung Zürich, *100 Jahre Schweizer Design* (Lars Müller Publishers: Zürich, 2014), 189.

nación-frontera de los dos hemisferios bajo los que se trazaba una nueva geopolítica europea y acaso mundial.

El objeto en cuestión, promovido intensamente por Max Bill –razón por la que se le confiere su exclusiva autoría–, desdibuja la relación directa que se supone debiera guardar entre su morfología y la utilidad que exhibe.

En un primer momento, por la ecuanimidad de sus formas y la reducción al mínimo de las partes que lo constituyen, el *Ulmer Hocker* carece de inclinaciones que la ergonomía exigiría, así como de un respaldo que lo limitaría a ser un asiento, consecuencia en gran medida de los recursos que se tenía para ello al punto de acudir incluso a la utilización de palos de escoba que hicieran las veces del travesaño estabilizador de su estructura.

En un segundo momento, la neutralidad que manifiesta el taburete diversifica las posibilidades de uso que pudiera tener, determinando exclusivamente para ello la posibilidad de ser usado como mejor convenga a quien así lo requiera en un acto discretamente libertario, por así decirlo.

Lo que corrientemente podrá ser considerado como un diseño,³ con las intenciones que supone el *Ulmer Hocker*, al interior de la HfG Ulm es representado en realidad como un *proyecto*, de

³ De acuerdo con la definición en inglés que John Heskett da sobre el diseño, a partir de un juego de palabras propuestas por él para evidenciar las distintas acepciones que éste puede tener, *Design is a design to produce a design* (*El diseño es un diseño para producir un diseño*), el término usado lo mismo alude al objeto que a la práctica y que a la enseñanza, sin establecer distinción alguna entre una referencia y otra por la naturaleza lingüística del idioma. En cambio, si en español se emplea el mismo término, a manera de anglicismo, la imagen que construye es completamente distinta a la que se discute en estas reflexiones ya que no se entiende como un proceso o un tránsito, acaso tan solo como una acción que concreta o materializa productos. Y esta es la imagen que ha proliferado en prácticamente todo el mundo occidental industrializado, fuera y dentro de la disciplina.

Esta situación cambia cuando se acude al alemán, ya que el término empleado, por ejemplo, en la HfG Ulm, así como incluso en la Bauhaus, fue siempre *Gestaltung* (configuración o conformación), lo que a todas luces representa una actividad que se centra menos en el resultado obtenido que en el proceso por el cual se atraviesa y es posible dar forma, dar sentido.

acuerdo con la búsqueda que desde el inicio preocupaba a Otl Aicher, uno de los rectores y principales fundadores de esta escuela quien, además hacia el final de su vida en 1991, expone una idea como esa a manera de epígrafe retrospectivo en el escrito que es objeto de este análisis y que no en vano da nombre al libro que lo contiene, debido a que en gran medida, a lo largo de dicho escrito, el humanista originario de Ulm ensaya una serie de ideas relativas al diseño que, como ya se señalaba, vertebraron toda su labor como pintor, diseñador y profesor, con la intención ante todo de propiciar libertad.

El *proyecto* (*entwurf*) no es entendido por Aicher exclusivamente como una propuesta que atiende una demanda específica mediante un proceso de diseño, entre otras razones porque la propia lengua germana acude al término *projekt* (proyecto) para referirse a ello cuando se hace alusión incluso a su representación gráfica, en donde uno de los momentos que lo conforman es el producto que resulta de dicho proceso, es decir, lo que corrientemente se entiende por diseño.

El *proyecto* es representado por Aicher –tal como fuera concebido el *Ulmer Hocker*–, y tras un recorrido preminentemente filosófico de las representaciones que implica dicho proyecto, como un proceso que emancipa a quien lo lleva a cabo, incidiendo en alguna demanda tan solo por efecto del acto que proyecta.

El *proyecto*, al igual que el *Ulmer Hocker*, sirven a estas reflexiones para poner de relieve las posibilidades libertarias con que el diseño surge, entre otras razones porque en ambos casos, tanto en el concepto como en el producto, el sentido que desatan ocurre lejos del lugar donde se originan, a saber, se *pro-yecta*, se *pro-duce*.⁴

Proyectar el mundo para Aicher, más que solo diseñarlo, era la consigna que debía cumplir quien se formara en la HfG Ulm

⁴ En ambos casos, semánticamente hablando, el prefijo que comparten, *pro-*, entraña el gesto de dirigirse hacia adelante, hacia afuera, bajo su acepción latina e indoeuropea.

con la intención de *liberar-se*, no solo para responder al contexto histórico bajo el que un concepto como ese se afina y del cual deriva hasta quedar conformado bajo las formas que manifiesta el diseño en la actualidad –que no es un tema menor–, sino en especial porque su ideación así como su instrumentación pretende contribuir a la reconstrucción de una sociedad en franca descomposición, menos por la devastación material que sufrió Alemania después de la guerra, que por la disolución de lazos y vínculos en que una comunidad debiera quedar soportada y representada.

Un proyecto para liberar

El año en que se publica el escrito de Otl Aicher, *El mundo como proyecto*, 1991 (*Die Welt Als Entwurf: Schriften Zum Design*⁵), el cual cierra el libro al que además da nombre, es el año en que también concluye el paso del diseñador y humanista alemán por este mundo coincidentemente.

En él quedan plasmadas de manera rotunda, profunda y trascendental, las intenciones de su autor por incidir en un mundo que deja y en el que aún permanece la que fuera su esposa y compañera, Inge Aicher-Scholl, a partir de 1946 y hasta el día de su partida antes, incluso, de considerarse mutuamente cómplices en una empresa que desate la posibilidad de proyectar el mundo a partir de una escuela.

El mundo que deja atrás Aicher en 1991 no es el que proyectó con su labor de pensador, docente y practicante del diseño, sino aquél que siempre está aún por venir. Un mundo como proyecto precisamente que deviene humano tan solo por la práctica que, en este caso, se resuelve en el acto de diseñar, factible de

⁵ *El mundo como proyecto: Fundamentos para el diseño*, es el título original bajo el que se publica en 1991 como compendio de escritos que abordan temáticas diversas, pero que todas ellas quedan representadas con ese rótulo y por el año en que se publica probablemente incluye el término *Design* (diseño), que más difusión ha tenido aun cuando éste no deja de estar supeditado al concepto de *proyecto*.

proyectarlo solo mediante un gesto como ese. Un mundo que, a lo largo de las puntualizaciones hechas por el segundo rector de la HfG Ulm, queda circunscrito entre meridianos y paralelos que el proyecto traza para así saberse situado en él después de que el giro perpetuo que este mundo da, arroja incansable una nueva y distinta situación.

De la misma manera en que estos trazos imaginarios de la geografía ofrecen un parámetro para ubicar la longitud o latitud de lo sucedido en el mundo, el escrito de Aicher permite comprender los fundamentos que lo proyectan a él desde el diseño, previa puesta en marcha de la HfG Ulm en 1953, y ya desde la creación de la Escuela Hermanos Scholl en 1949.

Los meridianos que pasan sucesivamente indicando las horas que conforman la historia de la HfG Ulm giran sobre el eje que trazó el trágico destino de los hermanos Scholl, Sophie y Hans, a dos años de concluir la Segunda Guerra Mundial. Quienes, tras haber sido apresados el 18 de febrero de 1943 por distribuir octavillas antibélicas y críticas con el estado nazi en la Universidad de Múnich con la intención de convocar a la libertad, son sentenciados y ejecutados casi de inmediato –cuatro días después de su aprensión–, suceso que pretendía ser memorado por su hermana mayor, Inge Scholl, menos por la injusticia que representó –y que no es un asunto menor– que por la lucha pacífica y liberadora que significaron sus invitaciones a una práctica como esa.

En nombre de todo el pueblo alemán, exigimos al estado de Adolf Hitler que nos devuelva la libertad personal, ese valioso bien de los alemanes que nos ha estafado de la forma más miserable (...). ‘Instrucción ideológica’ es como llamaban al despreciable método empleado para ahogar en una nebulosa de frases vacías cualquier pensamiento o valor autónomos que pudiera empezar a brotar.⁶

⁶ Inge Scholl, *Los panfletos de La Rosa Blanca* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), 48-49.

Fue así que Inge y Otl fundan una *Volkshochschule* (preparatoria para adultos) en 1946, como muchas otras que fueron creadas por el gobierno estatal de Bade-Württemberg con la intención de profesionalizar a la población obrera.

En su preparatoria para adultos, los Aicher-Scholl organizaban conferencias relativas a la política, la filosofía, el arte y la ciencia, entre otras temáticas, con la idea de arrojar luz sobre el pasado nazi y promover un nuevo comienzo político y cultural tomando como referencia el humanismo y el antifascismo del grupo de resistencia de “La Rosa Blanca”⁷ (Die Weiße Rose).

La participación de Sophie y Hans Scholl en La Rosa Blanca, y la continuación de un proyecto como ese, manifiestan claras, aunque subrepticias, intenciones libertarias y, en ese sentido, el desencadenamiento de una revolución en su más originaria consideración, la cual aspira a aquella libertad que quedó señalada por la Ilustración pero que posterior a ella, y aún hoy día, tiene una sintética y limitada representación en la modificación de un estado de dominio para transitar a otro diferente que de cualquier forma aspira igualmente al dominio, situación que no pretendían los hermanos Scholl ni el matrimonio Aicher-Scholl.

La libertad ilustrada que desataría una auténtica revolución y que cuesta la vida a los hermanos Scholl se opone a aquella lucha por el estado de dominio para dirigirse a la libertad que más incidencia tiene en una sociedad –al nivel en que éste se configura y resuelve– y por la cual era considerada de suma peligrosidad bajo el pretexto de “alta traición” para el gobierno nazi.

La de los Scholl es una libertad que se dirige a la base de todo gobierno democrático –acaso moderno– porque reconoce ante todo la autonomía de quien ejerce dicha libertad, lo que debilita el poder de todo gobierno que presumiblemente lo propicia, cuando en realidad, según Rousseau⁸, descansa en cada indi-

⁷ David Oswald, “El departamento de información de la escuela de diseño de la HfG Ulm”, *Infolio* n.º 3. <http://www.infolio.es/articulos/oswald/informatio.pdf>

⁸ Al inicio de su *contrato social*, Rousseau aclara las razones para la inves-

viduo siempre que éste lo ejerza. Sobre las precisiones en que pudiera quedar representada la libertad, su ejercicio y la revolución que la procura, se volverá más adelante.

En sus inicios, la *Volkshochschule*, aunque organizada originalmente por Inge y Otl con la intención de instaurar una *verdadera democracia*⁹, se vio favorecida años más tarde por la participación del novelista Hans Werner Richter cuando de manera conjunta concluyeron que mudar la preparatoria para adultos en un proyecto de escuela superior a tiempo completo, a la que incluso se le nombraría *Geschwister Scholl Schule* (Escuela Hermanos Scholl) entre 1949 y 1950, tendría una mayor incidencia en la transformación de Alemania.

Las inquietudes en común de los tres por reconstruir la sociedad alemana mediante una *reeducción política y contemporánea*¹⁰, y las intenciones de conseguirlo mediante la idea práctica de una *Industriekultur* (patrimonio o cultura industrial), llevan a Aicher en concreto a interesarse por el trabajo de productos industriales que por aquel entonces desarrollaba el arquitecto suizo Max Bill.

Años antes, Aicher había leído incluso un artículo de Bill en el número 5 de la revista *Das Werk* de 1946, "Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten" (Experiencias en el diseño de la forma de productos industriales) que ya desde entonces llamaría su atención.

Las ideas expuestas en la revista suiza sobre la exposición *Die gute Form* que los Aicher-Scholl llevan a Ulm en 1947, concebida igualmente por Bill, y tras haber entrado Aicher en contacto

tigación que representa un trabajo como ese diciendo: "Ciudadano de un Estado libre y miembro del poder soberano, por débil que sea la influencia que mi voz ejerza en los negocios públicos, el derecho que tengo de emitir mi voto impóneme el deber de ilustrarme acerca de ellos", lo que sugiere la apropiación del gobierno desde el ejercicio de la libertad más que a través de su conquista.

⁹ Paul Betts, "Science, Semiotics and Society: The Ulm Hochschule für Gestaltung in Retrospect", *Design Issues* 14 (2) (1998): 67-82.

¹⁰ Paul Betts, "Science...", 67-82.

en 1948 con este egresado de la Bauhaus, provocaron que quedara integrado en el colectivo que finalmente concretaría, de manera conceptual, una *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior de Diseño).

Proyectar a través del diseño fue el elemento que finalmente da forma a la vocación de una militancia performativa, pretendida primero por Sophie y Hans y, posteriormente, concretada por Inge y Otl. El ejercicio de una práctica que arroje resultados específicos, que incidan en la reconstrucción de una sociedad carente de principios políticos activos y que ante todo procuren libertad, era la motivación estructural de su proyecto que, en el caso de la HfG Ulm, provocaba por efecto la liberación mediante la fuerza de trabajo, la cual, por un lado, se autoemplearía y, por otro, se inscribiría en la dinámica industrial bajo la que toda nación moderna se encontraba ya instalada hacia la segunda mitad del siglo XX.

Y una práctica como el diseño, desde el proyecto que ofrece como mundo, tenía grandes posibilidades de convertirse incluso en un *cuerpo político* de acuerdo con lo que años más tarde, en 1963, Hannah Arendt expondría *Sobre la revolución* en ese mismo sentido, donde asegura que no basta con instituir una realidad completamente nueva –sea por la violencia o por la vía pacífica–, sino fundar además espacios que hagan perdurar esa nueva realidad y siempre que sea mediante los actos que acometen sus participantes y en los cuales ejercen la libertad.

La HfG Ulm, desde las intenciones indirectas que la proyectaron como la lucha de los hermanos Scholl, hasta los esfuerzos que invierte en sistematizar el mundo a lo largo de 15 años con procesos y productos que lo piensan como proyecto, pasando por sus primeros esfuerzos como *Volkshochschule* y su proyecto de politizar la sociedad alemana, se configura menos como una escuela de profesionales de diseño que elaboran productos para resolver necesidades materiales de forma inmediata, que como cuerpo político que aspira a revolucionar la situación social que

vive Alemania tras concluir la Segunda Guerra Mundial, ello con la principal característica de entender el mundo como un proyecto al que aspira de forma material y esencialmente activa, tal como lo explicita Otl Aicher a lo largo de las reflexiones que expone en el escrito en cuestión, 23 años después de su dilución como escuela pero que pervive como ejercicio profesional propiciador de una proyección del mundo.

Un mundo por proyectar

Aunque distante en el tiempo, *El mundo como proyecto* señala coordenadas geográficas de un mundo que se configura en esos términos, recogiendo las intenciones conceptuales, subyacentes en los motivos fundacionales, a manera de acto retrospectivo de lo que fuera la HfG Ulm a lo largo de sus 15 años de existencia (1953-1968), siempre en la ciudad de Ulm y al occidente de una Alemania ya dividida.

La HfG Ulm se ubica, conceptualmente hablando y de acuerdo con lo pretendido por Max Bill, en el cuadrante que traza la intención de continuar con las prácticas desarrolladas en la Bauhaus, en concreto aquellas que consistían en algo más que solo producir satisfactores a las demandas que clama la sociedad alemana: “Gropius aspiraba a formar un grupo de artistas y artesanos de talento que, trabajando juntos como iguales, impulsaran al pueblo hacia ‘la fundación de una sociedad ilustrada’”.¹¹

En el fondo si Itten, autorizado por Gropius, promovía ejercicios de introyección entre los estudiantes, lo hacía con la profunda convicción de liberar a quienes los ejecutaran, de ahí los constantes problemas políticos en que profesores y alumnos, así como directivos, se veían involucrados delante de un gobierno conservador como el de Turingia, gobierno bajo el que, a pesar de tal condición, surge paradójicamente la Staatliches Bauhaus en 1919.

¹¹ Elaine S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad* (Barcelona: Paidós, 2002), 83.

La combinación de una fundación que perpetuaría la memoria de una labor consagrada a la liberación, junto con una consideración de que dicha liberación solo ocurriría mediante la apropiación de la fuerza de trabajo en beneficio de quien la realice, resultan en una escuela que se crea, por así decirlo, para desatar una revolución sostenida que un grupo de humanistas buscaban ejercer 20 años después de verse cancelados los primeros esfuerzos hecho por la Bauhaus en ese sentido, de 1919 a 1933.

Inge Scholl, Otl Aicher y Max Bill son los motores y libertarios de una situación que debía cambiar. Sea por una emancipación del sometimiento físico e ideológico de un régimen, o sea por una desalineación del trabajo asalariado, la revolución ocurriría mediante el verdadero producto que el diseño genera para que a su vez la revolución fuera diseño: la libertad.

El diseño en la HfG Ulm –o más específicamente formación, conformación como se le refiere en alemán *Gestaltung*– estaba concebido como una finalidad en sí misma al igual que en la Bauhaus y nunca exclusivamente como el medio para conseguir satisfactores, al menos no si se piensa desde la presión social y política que pesaba sobre él.

Ello queda de relieve cuando hacia el final de *El mundo como proyecto*, Aicher recoge puntualmente lo que a lo largo de éste contrasta con conceptualizaciones tanto científicas como filosóficas –acaso en esencia las mismas si lo que ambas posturas disciplinares discuten en realidad es la forma en que se conoce– para esclarecer el sentido libertario que el diseño lleva implícito cuando se le considera proyecto.

Proyectar es construir modelos,¹² aforísticamente precisa Aicher sobre un acto como ese. Las implicaciones de ello son, entre muchas otras y referidas en concreto a la promesa de emancipar, que modelar mediante el proyecto se encuentra lejos de la reducción de materializar productos a los que regularmente se acude

¹² Otl Aicher, *El mundo como proyecto* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 179.

para referirse al diseño. De no ser así, la consideración esencial de proyectar quedaría comprometida por la importancia que recae en dicha materialización. En la modelación del mundo que ejerce el proyecto se abre la posibilidad de un mundo distinto al existente, auténticamente de otro mundo, de un mundo donde, sobre todo, se es libre por el acto mismo de modelarlo.

La sentencia es clara hacia el final no solo del recorrido que proponen las reflexiones de Aicher por el fundamento de un veredicto como ese, sino en especial por los significados construidos desde la maquinación, edificación e instauración de una profesión tan influyente en el mundo moderno como lo es el diseño: “un proyecto es la forma más compleja de actividad espiritual”.¹³ Porque proyectar para Aicher es, en un primer momento, la liberación del hombre al considerar la naturaleza factible de ser modificada mediante el proyecto, entendiendo por naturaleza toda predeterminación que representa al hombre bajo cierto destino que debiera cumplirse.

“Darwin dio la vuelta al principio explicativo del mundo que nos infundió la antigüedad, el cristianismo y occidente”¹⁴, dice Aicher refiriéndose con ello a que el determinismo con que el mundo fue pensado por mucho tiempo, antes del proyecto, ceñía las posibilidades de concebir cualquier otra realidad que no se apegara a determinados principios.

Un medio distinto a ese es el único posible y sería el único bajo el que Darwin podría haber realizado una investigación como la del *Origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas favorecidas en la lucha por la vida*, en 1859, donde las aportaciones de dicha investigación no solo refieren las evidencias presentadas por el naturalista inglés para probar la selección natural, sino también la consideración de que solo una voluntad propia es la dinamizadora del mundo y ningún otro principio universal ajeno a tal voluntad.

¹³ Otl Aicher, *El mundo...*, 180.

¹⁴ Otl Aicher, *El mundo...*, 171.

Esto mismo discuten en el fondo, y librando sus propias batallas –que en realidad son las de todo moderno–, las vanguardias artísticas hacia finales del siglo XIX. Tal el caso concreto de lo que, por ejemplo, manifiesta *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard* (Un golpe de dados jamás abolirá el azar), publicado en 1897 que con un golpe como ese Mallarmé desmonta, formal y conceptualmente, la determinación clásica del verso y de su relato, mediante una versificación autodeterminada por el tiempo y el espacio del poema mismo en que todo ello queda dictado.

Para Aicher, como para Mallarmé, no hay determinaciones, no hay causas y efectos. Los efectos son en realidad combinatorias de enlaces ocurridos circunstancialmente y sobre los que existen pocas o nulas probabilidades de que ocurran de nuevo:

Estaba fuera de lugar el buscar las causas de determinados efectos [ya que ello sería determinar una relación]. Los propios efectos son causas del desarrollo del mundo. Ninguna razón especialmente conformada como principio causador dirige la evolución del mundo; los cambios son determinados por el principio de selección de efecto, de la efectividad. Cada cosa se entiende con otra y con las que restan en un juego de reciprocidades.¹⁵

En el proyecto de Aicher tales reciprocidades hacen la diferencia respecto de suponer al diseño determinado por el cumplimiento de necesidades que debe observar, situándolo lejos por tanto de un determinismo científico como el que Laplace argüía a comienzos del siglo XIX,¹⁶ ya que el proyecto no aspira hacer pronósticos de las conjeturas realizadas.

El proyecto no es el establecimiento de una secuencia lógica, tan solo es el modelo bajo el qué pensar el mundo para así conocerlo con tal finalidad: “solo después es posible conocer la

¹⁵ Otl Aicher, *El mundo...*, 172.

¹⁶ Stephen Hawking, *El universo en una cáscara de nuez* (Barcelona: Planeta, 2015), 104.

secuencia lógica de sus etapas, que no debiéramos definir las como persecución de un fin, sino como resultado”.¹⁷

La fórmula que entraña la suposición del diseño como destinado a atender necesidades, además de restringir las posibilidades de éste, lo representan como una secuencia a cumplir y que sencillamente lo suman a aquella bajo la que está configurado el mundo. En cambio, como Aicher lo aclara, abordando el diseño bajo la figura del proyecto, el mundo no se supedita a aquella secuencia sino que éste es tan solo el resultado de modelarlo analíticamente para conocerlo desde esa perspectiva y desde la cual se espera un resultado: “en el mejor de los casos proporcionan un modelo del mundo, pero no una copia del mismo”¹⁸, por lo que la resultante, en este caso lo proyectado, cumple su finalidad fungiendo como modelo bajo el que queda explicado el mundo y en el cual se promueve la autodeterminación, pero bajo ninguna circunstancia resuelve una necesidad en su acepción más elemental o natural.

Bajo ninguna circunstancia, dicho resultado es asumido como la finalidad del diseño, tan solo como el mecanismo que permite conocer, auténtica intención y última del proyecto.

El conocimiento es el vínculo que se establece entre el sujeto y el objeto, afirma Aicher, lo que evita el determinismo y en consecuencia promueve la autodeterminación: “desde que existe, el hombre se ha visto a sí mismo como parte del cosmos, siempre se ha determinado a sí mismo desde una explicación del mundo”. El proyecto se avoca por completo a buscar esa explicación que no es otra cosa que una forma de conocer, en tanto que forma de autodeterminación y, en consecuencia, un esfuerzo por establecer un vínculo entre sujeto y objeto.

El proyecto no se cumple en el acto que conoce las causas que originan los objetos, en la demanda de la que son ocasión, aunque tampoco en la concreción de nuevos objetos, en los pro-

¹⁷ Otl Aicher, *El mundo...*, 172.

¹⁸ Otl Aicher, *El mundo...*, 173.

ductos que resuelve el diseño, sino en la creación de un mundo derivado del acto que conoce, es decir, de la relación que es posible establecer entre sujeto y objeto, la cual es más próxima al conocimiento en tanto que forma de creación del mundo y autoterminación, que de instrumentos en los que dicho mundo queda representado.

De acuerdo con lo señalado por Aicher, el modo bajo el cual se crea el mundo en la actualidad es regido por su finalidad, por los fines que cumple bajo un modelo funcional que conoce las cosas por la utilidad que tienen, en relación con la idea o concepto en que se piensan, más no por el uso que se le puedan dar,¹⁹ abandonando el conocimiento de éstas bajo un modelo causal, es decir, buscando las causas que lo originan o dan pie a que se manifiesten de tal o cual forma.

Al configurarse el mundo como proyecto “hemos resuelto romper nuestro ligamen con las determinaciones universales para seguir objetivos propios [...] con el ‘juicio reflexionante’ y la ‘facultad de la imaginación’ a él ligada”, dice el fundador de la HfG Ulm sobre los conceptos que Immanuel Kant refiere en su *Crítica del juicio*, “pensamos el mundo desde lo concreto, desde lo particular, no seguimos principios universales”²⁰

Bajo un señalamiento como este, Kant entiende la *utilidad* como el efecto que causa una idea y por la cual su finalidad se cumple, lo que quiere decir que la finalidad de las cosas se refiere menos al uso que pueda dárseles y en cambio más a la contestación que hagan de la idea que las generó, al margen por completo de los principios universales, en otras palabras, y con el ánimo de aterrizar las abstracciones bajo las que reflexiona el filósofo de Königsberg: el avión es útil no porque transporte personas o productos, sino porque puede volar ordenándose a los

¹⁹ A este respecto, Otl Aicher hace la aclaración que para Kant lo útil del conocimiento no es equivalente al uso que pueda darse, sino la congruencia que guarda una cosa respecto de la idea que la guía.

²⁰ Otl Aicher, *El mundo...*, 174.

principios de la gravedad y la aerodinámica que, aunque derivados de la naturaleza, ambos son en realidad modelos de ésta y no de la naturaleza misma.

En ese mismo sentido, la finalidad que procura el proyecto de Aicher no se refiere a la utilidad que, por ejemplo, un producto entraña, entendida desde el uso que permite, es decir, que sirve lejos de la idea que lo funda, sino al ordenamiento que debería observar respecto de dicha idea para cumplir un determinado fin, *su finalidad*.

La utilidad de las cosas no es la precisión con que se sincronizan el servicio que prestan y el uso que se les da, señala Aicher, ello en todo caso es un parámetro bajo el cual se mide dicha utilidad respecto a la eficiencia o eficacia. De entenderse dicha utilidad exclusivamente bajo esa aritmética, el valor de las cosas se asume menos por el efecto que las causa que por el servicio que prestan, fetichismo de la mercancía sobre el que ya advertía Karl Marx en la segunda mitad del siglo XIX.

Los señalamientos que hace Otl Aicher en este sentido se encaminan a subrayar el hecho de que el proyecto importa, en términos emancipadores, cuando lo que causa éste es el efecto que a su vez lo provocan: *en el proyectar, el hombre se encuentra consigo mismo. Fuera de él se queda en funcionario*, porque el hombre no proyecta operativamente para derivar productos sino libertariamente para redimirse a sí mismo y, en todo caso, el trance por el que debe pasar para conseguir tal liberación es la concreción de productos, un efecto incidental en donde éstos se manifiestan acaso como lo hace el fruto para las especies de árboles frutales, en donde una clasificación como esa se hace en la actualidad bajo la métrica de la eficacia con que un árbol sirve y con la que éste es útil.

Se tiende a concebir la libertad y la individualidad como un *status*, como un estado. (...) Pero solo es libre cuando provoca su libertad. En la más libre de las sociedades podrá haber

siervos mientras los hombres entiendan la libertad como una vestidura y no como concretización, como despliegue, como proyecto.²¹

Y esa es precisamente la razón de fondo que descansa en la concreción de un producto, del diseño que proyecta: la de provocar su libertad y no exclusivamente la de satisfacer necesidades, ya lo dice Aicher, porque ello sería devenir funcionario.

Esta es la potencia del proyecto en un mundo donde el trabajo alienado, motivado por la industrialización, se ofrece como única posibilidad de otorgarle sentido a través del salario que recibe a cambio de su trabajo. El proyecto se manifiesta como alternativa porque además lo hace también mediante la producción sistemática que manifiesta la industria, con la significativa diferencia de que quien proyecta es el que obtiene los beneficios significativos del trabajo sin ser asalariado, y a un tiempo incide en el motor político-económico de las sociedades modernas.

Sólo el hacer creador es verdadero trabajo y verdadero desarrollo de la persona. El proyecto es el signo de la creatividad; sólo a través de él se tornan humanos el activismo y el empleo. Un mundo humano presupone un trabajo y un hacer identificados por el proyecto, porque el motivo de la persona aparece en el proyecto.²²

El proyecto, representando al diseño bajo la forma del trabajo y en el cual el mundo es posible, pereciera convertirse al fin en la forma política y económica de redimir al hombre como siempre lo buscaron los artífices de la HfG Ulm. De Inge, a manera de continuación del proyecto emancipador de sus hermanos menores y que les ocasionaría la muerte, y de Otl, como reivindicación de la negativa a formar parte de las juventudes hitlerianas mientras cursaba sus estudios de bachillerato.

²¹ Otl Aicher, *El mundo...*, 180.

²² Otl Aicher, *El mundo...*, 176.

El proyecto atraviesa al producto, al objeto materializado que resulta de éste y resuelve el sentido del trabajo porque en él, en el acto de proyectar, lo recobra lejos de la atadura que el salario imponía a cambio de dicho trabajo. Con el proyecto, como ya se señalaba, el medio de producción, que no se reduce a la maquinaria sino que se amplía a todo un aparato productivo como termina siendo el diseño, es generado por quien proyecta, cumpliéndose así una de tantas consignas marxistas: la búsqueda de la auténtica revolución liberadora precisamente por promover el trabajo como sentido en sí mismo y no solo por los productos que resultan de un esfuerzo como ese.

Un proyecto para la revolución: la libertad

En un artículo publicado en el número 205 de la revista *Letras Libres* que llama la atención por el enfrentamiento conceptual y pormenorizado al que Julio Hubbard somete a dos de los pensadores ilustrados más difundidos, con la intención involuntaria de reblandecer la solidez en que se le piensa a una etapa madura de la humanidad como la que supone la Ilustración, el poeta y ensayista establece una distancia teórica entre Diderot y D'Alembert a partir de la autonomía en que la materia es factible de ser pensada.

En la discusión que recoge Hubbard, Denis Diderot razonaba la materia como la resultante de una *voluntad* propia si se estudiaba desde la descripción que hace el movimiento trazado por ésta. Por su parte, Jean le Rond D'Alembert, socio intelectual de Diderot en el proyecto común de *L'Encyclopédie* de 1751, concebía la materia y su movimiento como consecuencia de la reacción a una acción que se le infundía, ajena por completo a ésta.

Lo que ambos filósofos ensayaban en realidad, al pronunciarse en un sentido o en otro, es la representación del mundo bajo las condiciones en que podría comportarse la materialidad de éste, “la Ilustración da lugar a un mundo ‘desencantado’, que obedece todo él a las mismas leyes físicas, o, en el caso de

las sociedades humanas, muestra los mismos mecanismos de comportamiento”.²³

Sea por su absoluta y continua transformación en que el mundo puede concebirse como lo piensa Diderot, o sea por la permanencia e inmutabilidad que manifiesta de acuerdo con lo señalado por D’Alembert, las diferencias esenciales entre un modelo de mundo y otro quedan inscritas en la condición cinética o estática del mundo que cada uno de los dos filósofos refieren respectivamente.

En el caso de D’Alembert, el mundo queda predeterminado en su totalidad y su movimiento está a expensas de una fuerza externa y ajena, de ahí su inmovilidad si dicha fuerza no actúa. En cambio, en el modelo dinámico de Diderot, se presupone en movimiento porque su desplazamiento dependerá solo de sí mismo y de ninguna fuerza ajena.

Tal es el fundamento de la Ilustración, que al igual que Diderot y D’Alembert, problematiza la libertad del hombre en tanto que pulsión emanada del hombre mismo: una consideración del hombre en movimiento, motor de su propio destino, sin predeterminaciones sino autodeterminado en una libertad ontológica.

“El pensamiento de la Ilustración consiste en privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros. Y esa preferencia comporta dos facetas: (...) ‘Emancipación’ y ‘autonomía’”.²⁴

La revolución también tiene estas dos facetas como motor: emancipación y autonomía, que ocurre respecto de la autoridad que gobierna a los pueblos en ese momento pero que, en términos conceptuales, representa una naturaleza a la que el hombre se impone evitando de facto la predestinación que

²³ Todorov Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración* (México: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2014), 11.

²⁴ Todorov Tzvetan, *El espíritu...*, 10.

ésta supone. El mundo se convierte entonces en posibilidad de ser regulado, legislado, anticipado, proyectado: “El papel que desempeña Newton para la ilustración es comparable al de Darwin para los siglos siguientes”²⁵ precisamente porque, como Tzvetan Todorov lo refiere, en la posibilidad de anticipar la conducta de la gravedad, por ejemplo, o de la selección natural como ya lo recogía a su vez Otl Aicher, queda representada la liberación, siendo un hecho como este la auténtica y más significativa revolución que debiera afrontar el hombre ilustrado así como las sociedades monárquicas que aún imperan en aquel entonces.

Sin embargo, como lo apunta Hubard en su ensayo *El retorno de Diderot*, finalmente “La Bastilla fue tomada para buscar pólvora, no libertad”,²⁶ y la importancia de la violencia que acompañó a la revolución desde sus inicios la representó casi siempre como una lucha armada que ante todo transfiere el poder de un grupo a otro y no como una lucha en contra de “su culpable incapacidad (...) de atreverse a pensar sin la tutela del otro”.²⁷

A pesar de ello, como a su vez lo afirma Hannah Arendt, la lucha armada forma parte de las principales revueltas a favor de una liberación, como el caso de la Independencia de 1775 que obtuvieron las Trece Colonias británicas al norte de América, e incluso en la revolución por antonomasia, la Revolución francesa de 1789, que en ambos casos se hacía menos por la libertad misma, es decir, la autodeterminación, que por trasladar el poder a quienes precisaban de una representación en condiciones de igualdad; de lo contrario, en Norteamérica, se habría acabado la esclavitud y en Francia las leyes habrían sido promulgadas en nombre de la República y no del pueblo francés como ocurrió finalmente.

²⁵ Todorov Tzvetan, *El espíritu...*, 12.

²⁶ Julio Hubard, “El retorno de Diderot”, *Letras Libres*, Año XVIII (enero 2016), 26-28.

²⁷ Immanuel Kant, *Filosofía de la Historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 25.

Por otro lado, y de acuerdo con lo propuesto por John Dunn en su libro *Revoluciones modernas*, “la violencia debe tener un papel muy subordinado e instrumental en una transformación de este tipo, y que la educación, la extensión de la comprensión humana, debe desempeñar un papel central e indiscutible”²⁸, lo que es factible de ser leído como una revolución que conjunta liberación y conocimiento, connatural al hombre bajo los términos en que éste se constituye.

Tales son las intenciones que subyacían en la HfG Ulm y que previamente se ensayan en la *Volkshochschule* fundada por los Aicher-Scholl, quienes intentaban, en su propio contexto de posguerra, superar la dura lección que la Revolución francesa enseñó: la procuración de un progreso razonado del pensamiento humano y que solo la educación puede ofrecer, menos por posibilidad de acceder a una mejor oportunidad de inserción laboral y más por las condiciones libertarias que establece un pensamiento que conoce, que se forma para conocer, ejercicio esencial de toda ciencia.

Bajo este entendido, la liberación mediante una revolución como esa, que promueve el proyecto de Aicher –*das entwurf*–, queda aún pendiente de ser considerada ya que, por un lado, la liberación sigue siendo la de cada cual y de la mano de los demás siempre que busquen lo mismo, pudiendo iniciar o no con una lucha armada pero definitivamente no terminar con la transición de poderes en su acepción más política aunque sí ontológica. Y por otro, porque la revolución significa el cumplimiento de aquella liberación mediante el cambio y, ante todo, repercutiendo éste en la sociedad de la que emana a través de su procuración y con instrumentos de representación políticos.

En tales consignas es que se inscribe la revolución pretendida, en un primer momento, por los hermanos Scholl: una revolución que en comunidad –la de La Rosa Blanca– se liberará como

²⁸ John Dunn, *Revoluciones modernas. Introducción al análisis de un fenómeno político* (Madrid: Tecnos, 2014), 57.

sociedad alemana, que la moverá desde su seno y bajo ciertos principios pacifistas o no violentos, desatado siempre por la autoconsciencia que el conocimiento provoca y que se parangona con el principio fundamental del movimiento sobre el que Diderot sospecha casi dos siglos antes.

Un hecho como este vuelve relevante y significativa la ejecución de Sophie y Hans, señalada por la SS como consecuencia de la traición que comportó, ya que supone una convocatoria absolutamente revolucionaria, dirigida a los estudiantes de la Universidad de Múnich y por la injusticia que significa, pero también por los esfuerzos que años más tarde hace su hermana mayor Inge Scholl por perpetuar la memoria de sus intenciones libertarias a través de la fundación Geschwister-Scholl de 1950 y que a la postre encontrará su propia revolución, o al menos intentos de revolucionar las juventudes alemanas, mediante la HfG en su natal ciudad de Ulm.

El matrimonio entre Inge Scholl y Otl Aicher tiene como *proyecto* de vida volver viable e instaurar, no solo declarar, una verdadera revolución, aunque sus intenciones explícitas no lo refirieran de esa manera y bajo las condiciones antes referidas en que ésta es factible de ocurrir, por las cuales pudiera ser llamada como tal: al margen de la violencia en que corrientemente se le representa y eximiendo de cualquier forma de dominio a quien pretende revolucionarse.

En el caso concreto de las repercusiones manifiestas por la práctica originada en la HfG Ulm, *Gestaltung*, el diseño, la condición revolucionaria que implica incide en trabajo asalariado que a su vez es el efecto de la producción industrial, lo que empodera a unos cuantos, los poseedores de los medios de producción, a través del control de la mayoría de quienes lo único que poseen es su fuerza de trabajo.

No es posible reducir la HfG Ulm a las funciones docentes y administrativas de una escuela como ya se hacía referencia anteriormente, entendida tan solo bajo una consideración peda-

gógico-funcional, por más que la apariencia de su cotidianidad se jugara en la instrucción de habilidades y conocimientos con la intención de egresar profesionales del diseño y por más que sus *Entwicklungsgruppen* (grupos de desarrollo) aparentaran, a su vez, tener la intención única de ejercitar a sus estudiantes en un simulacro laboral.

La Escuela Superior de Diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung, HfG) puede ser leída acaso como un *proyecto* de libertad porque, por un lado, la reconstrucción de Alemania, aunque promovida como empresa común a los alemanes por el gobierno que la gestionaba, es provocada por los Aicher-Scholl de manera involuntaria, y antes todavía por los hermanos Scholl.

Y, por otro lado, la HfG Ulm puede ser extrapolada como *proyecto* emancipador debido a que tácitamente se rehúsa a que el único mundo posible sea el asalariado, redimiendo al diseñador de toda finalidad productiva como búsqueda última de sus acciones, y a cambio de ello, promoviendo la capacidad para *proyectar* un mundo en términos de lo expuesto por Otl Aicher.

Libertad, la invención de un proyecto

Liberar, o su representación conceptual, la libertad, es el producto que la práctica del diseño causa como ya se indicaba previamente, aquella al menos que es pensada por Aicher como proyecto bajo el cual el mundo queda conocido y que, en ese sentido, puede ser planteada como una revolución en su acepción más social y auténticamente libertaria.

Una sugerencia como esa es factible de ser construida a partir de lo señalado por Zygmunt Bauman en su libro *Libertad*, donde intenta plantear una primera aproximación al problema que representa la libertad precisamente como base de toda sociedad moderna y ubicándola como esencial a partir de que las sociedades capitalistas y occidentales se constituyen como tales en la procuración de dicha libertad.

Por otro lado, las precisiones que hace el filósofo valenciano Juan Arnau, también contribuyen a la comprensión de la libertad cuando éste la piensa bajo la figura de una invención, con la finalidad tan solo de concretar un punto de partida que permita asir un concepto tan problemático como ese y que desde lo social se relaciona con lo señalado por Bauman, debido a que no es posible preestablecer las condiciones en que se cumpliría la libertad, acaso la consigna de un trayecto por recorrer resultado de determinadas circunstancias.

La libertad, sea para Bauman o para Arnau, no es una referencia que pueda explicarse de por sí o que sea una preexistencia natural sino que, en su acepción más básica, es una elección relativa a elementos limitantes o reguladores, y al mismo tiempo es la invención de un proceso histórico, en concreto el occidental, que depende además del reconocimiento social. Y a ello se refieren, tanto la afirmación de que la libertad surge de pronto, como el invento que se hace de ella, lo que no es peyorativo sino sintomático de la libertad.

Lo anterior significa, entre muchas otras aclaraciones que podrían hacerse, que la libertad resulta o es el efecto de haber provocado condiciones para que ocurra. No es tan solo un pronunciamiento o una proclama, acaso lo es pero de un proceso que estará supeditado a la procuración de su cumplimiento.

La libertad no es una fórmula sino un medio de contraste, dice Bauman: “Algunas personas pueden ser libres sólo en la medida en que haya una forma de dependencia que pueda aspirar a evadir”²⁹, lo que modela una libertad supeditada a una condición de sometimiento de quien aspira liberarse de elementos limitantes o regulatorios, siempre que así se lo proponga.

Es entonces cuando Arnau queda autorizado a referir la libertad como producto de una invención, entre otras razones porque la libertad se fragua con el establecimiento de una relación

²⁹ Zigmunt Bauman, *Libertad* (México: Patria, Nueva Imagen, 1991), 19.

como esa, al interior de un contexto específico y del que a su vez es consecuencia, es decir, que la libertad resulta de precedentes y preexistencias culturales, económicas y políticas que varían de acuerdo con cada grupo social y que provocan una búsqueda como esa –acaso lo correcto sería decir entonces que la libertad es convocada–, por lo que no es solo un asunto individual, sino social aun cuando se resuelva en los individuos y se cumpla en cada uno de ellos.

De acuerdo con lo señalado hasta ahora, la libertad puede ser pensada como aquel proyecto de Aicher bajo el cual queda representado el mundo por tratarse de un invento que cada quien se hace y que anticipa ese mundo, derivado todo ello de determinadas preexistencias, respecto de una condición y con la intención primordial de actuar, más que solo de cumplir la previsión, que es cuando se cumplen tanto la libertad como el proyecto.

La creencia de que puede cumplirse –pero que por tal condición es un invento– inspira los instrumentos y las acciones que permitirán ponerla en marcha, pero donde definitivamente el producto que resulta no es la libertad sino el hombre libre y, como Aicher lo señala, con predeterminaciones que no lo restringen y lo someten, acaso que se manifiestan como un influjo del contexto que lo empujan a querer liberarse, como en el caso del nazismo, con todos sus horrores, que injustamente arremeten contra los hermanos Scholl ejecutándolos, pero también niegan en su momento a Aicher el certificado de bachillerato por su oposición a formar parte de las juventudes hitlerianas.

El énfasis intencional que exhibe la libertad como invento, y el proyecto en consecuencia, tiene por objeto presentarla como motor que empuja la existencia, por un lado, y por otro, presenta al humano como la fuente misma de tal empresa, así como de quién proviene ese empuje, aunque siempre motivado exógenamente por el contexto e inspirado por la sociedad a la que despierta un día.

No es la naturaleza quien sugiere la libertad ni quien la exige, aquella que aparentemente predetermina y a la cual, en forma de necesidad, no resta más que atender, sino que es el humano bajo sus dos formas congénitas, como individuo y como sociedad, quien motiva al propio humano a liberarse, acaso incluso de sí mismo, quebranto de Diderot a favor de un mundo cinético.

El motor de la libertad, la aspiración que se tiene de ella, es buscada respecto de un contexto y precisa de un medio para cumplirse como revolución que, de acuerdo con el proyecto de Aicher, se conseguiría mediante la autoafirmación de facto: “Los revolucionarios del siglo XX, incluso de mayor éxito, más parece que se hayan dedicado a cabalgar sobre un torbellino que a perfilar con maestría los destinos de las naciones”.³⁰

Y tales destinos solo serán perfilados mediante el proyecto si se les sitúa respecto a un contexto, con acciones concretas y ejecutables para que a su vez puedan otorgar libertad, aquella que, por ejemplo, encuentra en La Rosa Blanca un medio social-cristiano de declarar la revolución, según lo señalado hasta ahora.

El perfilamiento de una nación, al que hace alusión John Dunn en una cita como esta, tiene que ver menos con la precisión de conceptos, que con la instrumentación de prácticas por ejecutar que inciden directamente en quien las realiza, lo que hace eco de lo señalado por Hannah Arendt, referido anteriormente como lógica esencial de un cuerpo político, es decir, la organización social que se funda para tener auténticamente incidencias en su contexto, no se crea exclusivamente por sus participantes, por la nación que conciben en abstracto, sino por la posibilidad que ofrece de militar en los destinos de ésta, siendo la acción misma de militar el destino pretendido.

Sin embargo, a un tiempo, de manera proyectiva, las acciones emprendidas están inspiradas en el hecho probado de que quien ejecuta las prácticas lo hace por la incidencia que tienen

³⁰ John Dunn, *Revoluciones modernas* (Madrid: Tecnos, 2014), 53.

en el contexto específico bajo el que se encuentra y desde el que son reclamadas. En el caso del diseño, ese contexto se refiere a una sociedad alemana atravesada por la transformación de su nación que orienta sus estructuras gubernamentales y sus acciones institucionales hacia la producción industrial así como por sus intenciones desarrollistas de connotación capitalista –el Deutscher Werkbund, desde su primera convocatoria en 1907 y hasta el momento que vive Alemania después de la Segunda Guerra Mundial es un claro ejemplo de ello–, atendiendo así al modelo político-económico imperante en que dicho contexto queda representado:

La Revolución francesa fue la última gran revolución que vio los problemas políticos como los principales problemas de la revolución y las exigencias económicas y la conflictividad como distracciones ambientales. El advenimiento del industrialismo convirtió la estructura de la sociedad y la economía en tema de revolución.³¹

De acuerdo con estos señalamientos de Dunn, toda acción política, en concreto las revoluciones modernas –coexistiendo, acaso derivando todas ellas del modelo político-económico que traza el industrialismo– tiene como intención la incidencia en la conformación de estructuras sociales que es posible configurar a partir del modelo en cuestión, a saber, las relaciones obrero-patronales que establece: “El mecanismo de transformación social era la contradicción entre las fuerzas de producción y las relaciones sociales de producción”³², por lo que la liberación ocurriría en el esfuerzo por eliminar esa contradicción o, como en el caso de lo señalado por Otl Aicher, interviniendo el mundo industrializado con el proyecto.

“El marxismo es una teoría de cómo hacer un tipo mejor de historia, una teoría de las condiciones de posibilidad revolucio-

³¹ John Dunn, *Revoluciones...*, 58.

³² John Dunn, *Revoluciones...*, 59.

naria”³³, dice John Dunn refiriéndose, al igual que Aicher, a que no será la revolución la que libere sino la conciencia misma de evitar la contradicción entre fuerzas productivas y las relaciones sociales productivas, así como las acciones a emprender para que ello ocurra.

Si bien es cierto que los grupos de desarrollo al interior de la HfG Ulm tenían la intención primordial de proporcionar los recursos con que la escuela operaría, complementado así los recibidos por el Gobierno estatal de Baden-Württemberg, una práctica como esa configuraba en ellos la idea que años más tarde Aicher hace consciente en *El mundo como proyecto*.

Las razones de ello se refieren a que el proyecto no pone el acento en ser una fuerza productiva y sí en cambio en establecer formas de organización social de producción, entre otras razones porque, por un lado, el proyecto en que queda representada conceptualmente la labor de los grupos de desarrollo en la HfG Ulm no reduce exclusivamente los ingresos que recibe por la producción de diseños como una determinación que garantiza su operación como escuela –acaso como complemento–, sino como una acción productiva que procura fomentar el trabajo en su acepción más social, libertaria y, por supuesto, proyectual.

Por otro lado, el proyecto en los grupos de desarrollo se manifiesta como una producción industrial que tiene en cuenta el rendimiento económico generado por el producto, pero también, otorgándole la misma importancia, la emancipación económica que propicia el proyecto como ya se señalaba, aunque también por el establecimiento de un nuevo orden social que se organiza a partir de la producción, desde su concepción y ejecución, y que establece los parámetros que trazan un mundo por venir.

Lo anterior subraya el hecho de que el proyecto importa por establecer relaciones sociales de producción y no solo por la comercialización del producto o por la necesidad que satisface,

³³ John Dunn, *Revoluciones...*, 61.

teniendo ello además la principal virtud de evitar convertirse en fuerza productiva porque dichos productos no son fabricados masivamente, tan solo modelados y comercializados por la idea que resuelven, ya que ante todo emanan de objetivos académicos muy precisos –por más que partan de situaciones reales como en el caso específico de Braun– que ante todo deben cumplirse, a saber, poner a prueba los métodos razonados que resultan de discusiones teóricas, ensañados como parte del proyecto mismo, aunque también como parte de las repercusiones que propician libertad.

La HfG Ulm es en sí misma, como ya se preveía al inicio de estos señalamientos, un proyecto que libera: el tránsito de un recorrido para así liberarse desde la intención que, como escuela, tiene de formar profesionales conscientes de ello, conformando así una sociedad no asalariada, lo que por efecto le permitiría pensarse a sí misma emancipada de ser una comunidad alienada por beneficiarse tan solo de su fuerza productiva que pudiera y que hasta ese momento la proletarizaba.

A cambio, el proyecto que encarna la HfG Ulm, de acuerdo con su comentarista y acaso principal autor y ejecutor Otl Aicher, se vuelve acción productiva en términos económicos y operativamente industriales, formando parte de la transformación y reconstrucción socio-política que vive la Alemania de la posguerra, bajo los términos en que *El Capital* de Marx³⁴ lo reflexionaba en 1867, prácticamente un siglo antes de que la HfG de Ulm sufriera el mismo destino que la Bauhaus en 1968.

El abandono financiero por parte del Gobierno estatal de Baden-Württemberg en 1967 provoca la interrupción del proyecto que los Aicher-Scholl emprendieron en forma de escuela,

³⁴ Lo que subyace en el pensamiento que Marx vierte dentro de su obra más difundida es, en realidad, un ejercicio que en sí mismo se manifiesta como una reconfiguración de la manera en que la producción es analizada y no exclusivamente por los señalamientos que hace sino, como ya se señala, porque lo hace desde un pensamiento que modela de diferente forma dicha producción.

entre otras razones por no atender a la producción masiva como se esperaba de toda actividad consagrada a la industria.³⁵

La alternativa que representaba la HfG al desarrollo industrial establecía relaciones tangenciales basadas en la creación de relaciones socio-económicas no asalariadas entre el obrero y el patrón, lo que va en contra de un capitalismo generalizado en todo occidente y que por tales razones se manifestaba como un cuerpo político que revolucionaría las formas sociales y gubernamentales fundamentadas en una economía de esa naturaleza mediante la fuerza de trabajo y no por las fuerzas de producción.

Comentarios finales

En el Prólogo a la primera edición de *El mundo como voluntad y representación*³⁶ (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), publicado por primera vez en 1819, Arthur Schopenhauer advierte que sus planteamientos han de ser leídos como se edifica la arquitectura: construyendo un aparato cognitivo que no solo arroje luz a los señalamientos que se hacen en dicho trabajo, sino en especial asumiendo que dicha construcción es, por un lado, el conocimiento mismo y, por otro, que ello es precisamente el mundo al que hace referencia como voluntad y representación.

Los ecos de una intención como esa resuenan no solo en el título con el que Otl Aicher da a sus propias reflexiones –*El mundo como proyecto*–, sino en especial en la dinámica que entraña el proyecto bajo el que queda representado el mundo para el cofundador de la HfG Ulm.

³⁵ Entre las razones que un miembro de la Asamblea Estatal da al ser cuestionado por los aportes significativos que había hecho a la sociedad alemana, señaló: “Espero de la industria que desarrolle productos todos los días, no necesitamos una escuela para eso”, refiriéndose a la evidencia que se le dio cuando se le dijo que probablemente él estaría utilizando la afeitadora que la escuela diseñó.

³⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005), 65-70.

El proyecto bajo el cual puede pensarse el diseño es ante todo un aparato que permite significar lo que ocurre al interior de las sociedades industrializadas con la intención de abordarlo en esos mismos términos y, además, le permite a quien lo acomete situarse libremente en un contexto como ese.

Por *mundo*, tanto Aicher como Schopenhauer –acaso en el más puro ánimo de una tradición kantiana–, entienden aquel constructo mediante el cual se conoce lo percibido, como por ejemplo aspiraba ser el proyecto para el primero al interior de una sociedad en proceso de reconversión y en franca desarticulación como ocurría en la Alemania de la posguerra.

Y la dinámica que funda dicho mundo es que se hace siempre en relación con el principio de la razón que “no es previo a todas las cosas”³⁷, sino que funge tan solo como mediador en el proceso que permite conocerlas, “siendo así que ese principio no es sino la forma en que el objeto, sea del tipo que sea, es conocido por el sujeto, en tanto que el sujeto es un individuo cognoscente”.³⁸

A la luz de un entendido como ese, el proyecto que Aicher propone opera bajo el principio razonado que, entre otras atribuciones, permite conocer lo vivido en esos términos no solo con la intención de representarlo sino en especial de liberar mediante un acto razonado como ese, con el beneficio adicional, en el caso del diseño como profesión, de establecer nuevas condiciones laborales, distintas de las que el proletariado entrañaba al perfilarse como única posibilidad de trabajo si no se era propietario de los medios de producción, ya desde la fundación de Bauhaus y todavía durante el afinamiento del diseño en la HfG Ulm.

El aforismo con que Schopenhauer razona un mundo establece el punto de partida a la vez que se para en el destino al que promete llegar:

³⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo...*, 67.

³⁸ Arthur Schopenhauer, *El mundo...*, 67.

El mundo es mi representación, a lo que más adelante aclara: resulta claro y cierto que no conoce sol o tierra algunos, sino que sólo es un ojo lo que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra; que el mundo que le circunda sólo existe como representación, o sea siempre en relación a otro que se lo representa y que es el mismo.³⁹

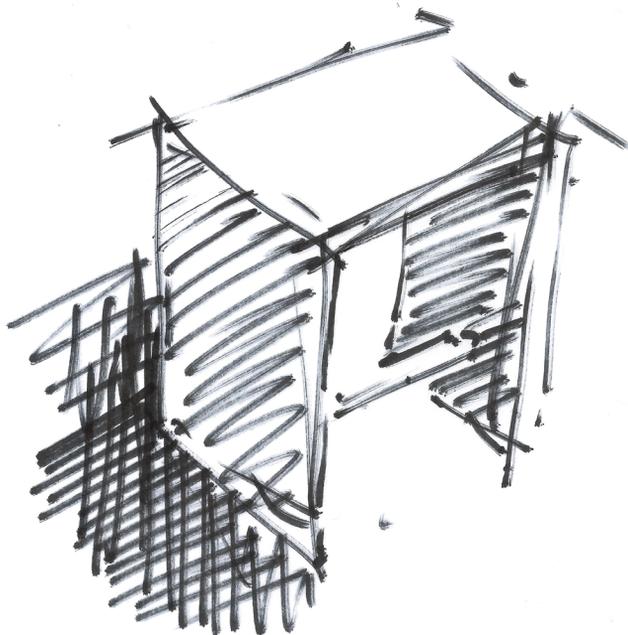
Con tales aclaraciones, el filósofo de Danzig no pretende subrayar el protagonismo de los sentidos tanto como el mundo entendido como subjetivación de lo percibido, es decir, que el mundo es en realidad una imagen de lo que cada quien representa, lo que a su vez es el mundo mismo y que no es una limitante sino la forma bajo la que se conoce, un punto de partida para así conocer el mundo.

Desde una consideración como esta es que Otl Aicher también pretende pensar el diseño y siempre bajo la forma del proyecto: entendiendo que el diseño no persigue tanto la conformación de objetos como la representación de un mundo que circunda a quien lo ejerce, lo que de forma transitiva es ya un mundo, liberando en consecuencia a quien lo ejerce bajo un acto como ese.

Tales son los señalamientos que al inicio de estas reflexiones se hacían con el pretexto de referir un producto tan *Hochschule* de Ulm, como el *Ulmer Hocker*: una neutralidad, una carencia absoluta de forma referible a un mundo que circunda porque ello es mundo en sí mismo y la comprensión bajo el ejercicio pleno de esto representa la libertad que siempre buscaron tanto Sophie y Hans, como Inge y Otl.

El *Ulmer Hocker* al que se hacía referencia inicialmente en estas puntualizaciones desdibuja la forma en que el sentarse puede representarse, entre otras razones porque es un esfuerzo libertario por razonar lo que se percibe, así de forma neutral, abstracta, juiciosa, y de esa manera dispuesta para ser mundo en un acto como es, desde el proyecto que ello comporta.

³⁹ Arthur Schopenhauer, *El mundo...*, 85.



(Ulmer Hocker 2022)

El hábito y lugar común al que se acude representando el diseño como objeto y como práctica, como profesión que promete sofisticar nuestro mundo mediante los productos que pueden escenificarlo impolutamente al más puro *Styling* loewiano, ha opacado por completo la posibilidad de considerar siquiera alguno de esos tres momentos como la posibilidad callada que tiene la actividad de revolucionar el mundo, menos por la obsolescencia programada con que se diseña y fabrica bajo formas y procesos, que en la recodificación de experiencias cambiantes en que las sociedades capitalistas se desarrollan y bajo las que el mundo ocurre como representación y proyecto, aspiraciones originarias en las que precisamente los hermanos Scholl y el matrimonio Aicher-Scholl *proyectaron* sus vidas.

Referencias

- AA.VV. *Museum für Gestaltung Zürich, 100 Jahre Schweizer Design*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.
- AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- ARNAU, Juan. *La invención de la modernidad*. Girona: Atlanta, 2016.
- BAUMAN, Zigmunt. *Libertad*. México: Patria, Nueva Imagen, 1991.
- BETTS, Paul. "Science, Semiotics and Society: The Ulm Hochschule für Gestaltung in Retrospect". *Design Issues*, n.º 14 (2) (1998): 67-82.
- DAVID, Oswald. "El Departamento de Información de la Escuela de Diseño de Ulm", *Infolio n.º 3* (2015). <http://www.infolio.es/articulos/oswald/informatio.pdf>
- DUNN, John. *Revoluciones modernas. Introducción al análisis de un fenómeno político*. Madrid: Tecnos, 2014.
- ESCAÑO, Maite. "Tres artículos de Max Bill". *Cuaderno de Notas 16* (2015). <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas91/issue/view/349>
- HAWKING, Stephen. *El universo en una cáscara de nuez*. Barcelona: Planeta, 2015.
- HESKETT, John. *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- HOCHMAN, Elaine S. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hochschule für Gestaltung (HfG). Ulm, Germany. 1953-1968. *Radical Pedagogies: Reconstructing Architectural Education*. <http://radical-pedagogies.com/search-cases/e15-hochschule-gestaltung/>
- HUBARD, Julio. "El retorno de Diderot". *Letras Libres*, Año XVIII (enero 2016), 26-28.
- INGE, Scholl. *Los panfletos de La Rosa Blanca*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- ROUSSEAU, Jean Jackes. *El contrato social*. México: Ediciones Leyenda, 2010.

KANT, Immanuel. *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, vol. I. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

TZVETAN, Todorov. *El espíritu de la Ilustración*. México: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2014.

Revolución psíquica y creación: cuando el diseño contesta a las neurosis

Blanca Estela López Pérez

Introducción

Nacida en 1918, la República de Weimar comparte fechas con los años de investigación que gestaron los textos *Lo ominoso* (1919) y *Más allá del principio de placer* (1920). Como resultado de su trabajo con las neurosis de guerra, estos textos de Sigmund Freud ofrecen uno de los aportes más significativos hechos por el psicoanálisis: la pulsión de muerte como un momento distinto de la pulsión de vida. Esta faceta del universo pulsional permitió a su discípulo Otto Rank proponer que el problema neurótico no era un problema de sexualidad sino de creatividad, y que el artista era aquel capaz de traducir esta pulsión en energía para otra cosa distinta. Rank trabajó sobre el incesto y cómo la poesía era reflejo de la represión, punto que ya había aparecido en *El artista*; para él, si el inconsciente era hecho consciente, la creación artística dejaba de existir. Entonces comienza a aparecer la creación artística como una acción de fuerzas que, al no poder ser traducidas al siguiente registro

psíquico, continúan pulsando y causando dolor y angustia; una salida que estas fuerzas tienen es el acto creativo.¹

Si bien el texto *El artista* no será publicado hasta 1918 debido a la escasez de papel, la espera permitió a Rank hacer una tercera corrección. Este texto ya refleja la maduración del pensamiento del autor en cuanto que identifica una diferencia clara con las escuelas filosóficas que habían tratado el tema. Para Rank, el artista no es exactamente una persona que estudia en una academia o incluso produce piezas consideradas como arte, sino que se trata de un momento psíquico en el que algunos restos mnémicos que no son traducidos a través del lenguaje encuentran otra manera de ser utilizados. Aunque no será hasta que Jacques Lacan trabaje esta posibilidad bajo el nombre de *acto*, Rank ya había identificado esta vía de creación en el trabajo de los grandes artistas y pensadores de su época; además, comienza a identificar su vínculo con las neurosis. No se trata de producir artefactos o piezas de arte, sino de traducir restos afectivos por medio del acto.

De esta manera, el diseño como forma de pensamiento debe posicionarse ante una bifurcación: por un lado, las neurosis, principalmente la histeria si seguimos a Jean Baudrillard, son un estado psíquico idóneo para impulsar el consumo, pero no cualquier tipo de consumo sino aquel que permita conservar el ideal imaginario del yo, por lo cual en este caso no se tratará de un diseño que rompa con los ciclos de repetición neurótica sino que los refrende. Por otro lado, el diseño puede optar por la ruptura de esta repetición neurótica y doliente para encontrar un discurso propio que le permita convivir con la diferencia y construir vínculos de otra naturaleza. Esta segunda postura, implicará una

¹ Esto no es la sublimación, dado que no se trata de energía libidinal no anudada a representaciones y que encuentra una salida a través de la creación; en este momento de la postura de Rank la creación solo ocurre debido a la presencia de represión de esa energía libidinal. Autores como Lacan y Winnicott identificaron otras maneras de usar estos restos, pero Freud y Rank lo dejaron en que los restos son traducidos a actos o amarrados a representaciones.

inhibición del yo para enfrentar el sinsentido de los entornos culturales, sociales, políticos y económicos, a través de la creación de nuevas posibilidades de los distintos lenguajes gráficos y plásticos. Así, esta segunda posibilidad sería la que comprende, en el fondo, una vía revolucionaria para los diseños.

Para la Bauhaus de 1919, la recuperación de las formas así como el entendimiento de la multiplicidad de las mismas, con el objetivo de lograr una conexión con el artesanado y un límite con el arte académico², daría lugar a la construcción de una propuesta distinta de lo que tradicionalmente se consideraba una escuela o una academia. Mientras que en un esquema tradicional el proceso de creación queda acotado a los métodos, objetivos e ideologías institucionales, para la Bauhaus tanto el diseño como la creación artística eran resultado de la experimentación y la interacción horizontal entre los miembros de una comunidad, que además perseguía responder a las necesidades de los individuos de una sociedad. Es evidente que esto no es posible bajo esquemas que, en lugar de integrar al individuo a la comunidad, persiguen recortarlo al posibilitar solo aquellos caminos que Gay describe como con “mentalidad materialista”. De esta manera, cabe traer a colación el trabajo de Rollo May, psicoanalista norteamericano, cuando explica la creatividad como “un encuentro entre un ser consciente y su mundo”.³ Este encuentro apunta no solo a la posibilidad de traducción libidinal en algo útil para el sujeto, sino también a lograr vincularlo con los otros de los grupos humanos; así, la transformación energética se aleja de una acción ensimismada para convertirse en un puente de diálogo entre los diferentes otros.

Walter Gropius profesa la necesidad de enfrentar los males de la modernidad con otra forma de modernidad. En este sentido, se observa hacia adentro de la Bauhaus la puesta en acto de la profusión de narrativas que en ese momento se encontraban

² Peter Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), 110.

³ Rollo May, *The Courage to Create*, W. W. (New York: Norton, 1975), 54.

trabajando el problema del parricidio en el teatro, el cine o la literatura, tema que el psicoanálisis de Freud considera la meta a lograr de cualquier proceso genuinamente revolucionario.

Para Freud, el padre representa un límite (la castración) que, en un principio, salva al sujeto de la demanda materna pero que, eventualmente, también lo deja atorado en la “versión del padre”; así al padre se le ama porque con su límite (ley) protege pero también se le odia a causa de ese mismo límite. Esta ambivalencia dificulta, en gran medida, la superación de la neurosis en tanto que la ruptura con el límite del padre representado por su lenguaje demandará la elaboración de un nuevo lenguaje; pero esta transgresión además comprende un acto que, según el psicoanálisis, implica una gran carga de culpa. En la dimensión social, esta culpa da cuenta de la falta de creatividad que sigue a los procesos revolucionarios anulando la posibilidad de alcanzar un genuino cambio de posición, subjetiva o social. En su texto de 1928 “Dostoievski y el parricidio”, Freud describe lo anterior a través del ejemplo de la Revolución rusa:

Tras las más violentas luchas por reconciliar las exigencias pulsionales del individuo con los reclamos de la comunidad humana, aterrizó en sentido retrógrado en el sometimiento a la autoridad así secular como espiritual, en el temor reverencial a los zares y al Dios cristiano, y en el nacionalismo ruso de estrechas miras, estación esta que inteligencias ordinarias habían alcanzado con menor trabajo.⁴

Entonces no solo se tratará de “matar al padre” para superar su límite, sino también de lograr que la culpa no redunde en parálisis creativa; de ahí que muchos sujetos terminen capturados a pesar de haber superado los límites de su lenguaje.

En Weimar, para 1920, la rebelión contra el padre fue representada por movimientos como los republicanos y el socialismo.

⁴ Sigmund Freud, *Obras completas, Tomo XXI* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 175.

Ante un padre caído, después de la Primera Guerra Mundial no resulta extraño el florecimiento de dramaturgos y escritores como Joachim von der Goltz, Thomas Mann y Bertolt Brecht tratando el tema del parricidio. Esta década trajo también un desbordamiento de las costumbres sociales: apertura de un gran número de cabarets, incremento de la prostitución, así como de los bares para homosexuales. Para el autor Mel Gordon, Berlín era una ciudad de prostitutas pero también un centro de explosión cultural; era una ciudad de “deleite y de horror”.⁵ Pero no toda la sociedad era afín a esta apertura y muchos de los sectores con mayor participación comenzaron a mostrar síntomas que, en breve, se convertirían en obstáculos para lograr desprenderse del antiguo régimen, o bien, de la derecha que se comenzaba a recuperar. Esta recuperación ideológica era mucho una respuesta al fenómeno de apertura sexual, la prostitución y el incremento en la circulación de narcóticos que siguió a la inflación de 1922.⁶ Para 1923, Berlín no solo manifestaba haber superado la crisis sino que se encontraba en un florecimiento económico evidenciado en la proliferación no solo artística y cinematográfica, sino también en la apertura de tugurios, prostíbulos, bares homosexuales, lugares de espectáculos, campos nudistas y bares de narcóticos.

La respuesta del padre contra el hijo se muestra aterradora hacia 1930, cuando no solo el Partido Nacional Socialista se apuntala en el poder sino que también los liberales se muestran ineficientes e incluso cobardes para dar respuesta al cambio político. Es de llamar la atención que, cuando diez años antes las historias recurrentes trataron sobre el parricidio, las nuevas producciones literarias abordaban el tema del suicidio, particularmente en jóvenes. De ahí que un gran número de ellos se volvieran a la derecha incluso antes que las personas mayores

⁵ Peter Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), 142.

⁶ Mel Gordon, *Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin* (USA: Feral House, 2008).

(probablemente su propia revolución contra sus padres liberales); carentes de límite paterno e impedidos para crear una respuesta diferente ante las necesidades individuales y sociales, no es extraño que buscaran un nuevo estado vertical y totalitario. En este sentido, el problema de la creatividad no habría sido resuelto, sino que permitió una neurosis todavía más alienada, y esto puede observarse tanto en la expulsión de liberales de la Bauhaus como en diseños como la silla de Eero Saarinen, cuya función es “contener” la ansiedad a través del confort. El nuevo modelo burocrático, en general, tendría esa función psíquica: contener, más no crear y elaborar. Por lo que el confort puede considerarse un término antitético a las posturas críticas y a la idea de revolución.

En 1910 se funda el Instituto Psicoanalítico de Berlín y para 1920 ya se ha independizado de la Asociación Internacional Psicoanalítica. Fundado por Max Eitingon y apoyado en la docencia por Hanns Sachs y Karl Abraham, el instituto era una escuela rigurosa y severa donde se formaron los psicoanalistas de segunda generación como Sandor Rado, Franz Alexander, Karen Horney, Otto Fenichel, Melanie Klein y Wilhelm Reich. Pero esta escuela de pensamiento habría de sufrir, al igual que muchas otras, el desencuentro de posturas que la sociedad alemana atravesaba. El psicoanálisis fue un campo de interés para los intelectuales liberales mientras que era mirado con recelo por los grupos más conservadores;⁷ muchos estudiantes de medicina que se sometían a análisis, lo hacían en secreto ya que haber atravesado por ese proceso podía costarles el acceso a posiciones y puestos deseables en el aparato médico de la década de los años veinte.

Es necesario mencionar que mucho de lo que la sociedad burguesa del Berlín de Weimar tenía en contra del psicoanálisis se debía a que todavía era pensado como una ciencia principalmente judía y cuyos adeptos no necesariamente gozaban de una posi-

⁷ Peter Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), 54.

ción favorable en lo económico ni en lo social. Otros grupos, al contrario, lo consideraban una ciencia burguesa y esotérica, por lo que no pocas veces se le comparó con las ciencias ocultas y las sesiones espiritistas. A pesar de esto, lo cierto es que lo que Freud persiguió con la creación de los institutos era hacer del análisis un tratamiento accesible para un gran número de personas, dado que era evidente que las neurosis no hacían distinción de clase social. Sin embargo, es evidente que el marginal continuó siendo marginal, con todo y la inminente presencia de gran cantidad de malestares psíquicos. Con el ascenso del nacional socialismo, el psicoanálisis tomaría un lugar importante en el aparato fascista impulsado por Carl Jung, quien llegó a afirmar que el inconsciente ario era superior al judío y abogó por la prohibición del psicoanálisis judío, y por Wilhelm Reich, con su “fascismo rojo”. El psicoanálisis sufrió muchas perversiones, entre ellas, su utilización en interrogatorios, así como las denuncias de analizantes homosexuales firmadas por sus analistas.

Las neurosis, en su calidad de padecimientos, suelen encontrar distintos velos culturales que los individuos usan para defenderse de su dolor y síntomas. A pesar de las condiciones de aparente liberación en Berlín, no resulta extraño que se tratara, en muchos casos, de actividades de evasión que permitían ignorar la existencia de conflictos psíquicos, sin necesariamente ofrecer las mecánicas simbólicas para lidiar con ellos. Para el historiador Eric Hobsbawm, el sexo corresponde a la forma más barata de goce y, por ello, suele no haber relación entre las restricciones políticas y las morales, sobre todo en los estratos populares de una sociedad.⁸ Para él, una manera accesible de alienación se encuentra en el libre comercio sexual, es decir, en el atrapamiento de los sujetos en su goce de la misma manera que ocurre con el consumo constante de narcóticos. De esta manera, comienza a hacerse evidente que, si bien la década de los años veinte ofre-

⁸ Erik Hobsbawm, *Revolucionarios* (México: Crítica, 2017).

ció una apertura en respuesta a las restricciones de los aparatos sociales de la década anterior, también tenían otra cara que era igualmente restrictiva, en tanto enajenante, pero que ofrecía un rostro liberador.

El escritor Stephan Zweig ofrece una descripción de la manera en que distintas fuerzas se movían hacia el interior de la sociedad de esa década. Si bien su texto trabaja más sobre el sentimiento que la primera guerra dejó, él alcanza a identificar que algo de ese potencial destructivo se encontraba todavía presente en la cultura.

Aceptaban la fuerza desconocida que los elevaba por encima de la vida cotidiana; las madres y esposas incluso se avergonzaban, en aquellas horas de la primera euforia, de manifestar su aflicción y congoja, sentimientos por lo demás muy naturales. Tal vez, empero, intervenía también en aquella embriaguez una fuerza más profunda y misteriosa. Aquella marejada irrumpió en la humanidad tan de repente y con tanta fuerza, que, desbordando la superficie, sacó a flor de piel los impulsos y los instintos más primitivos e inconscientes de la bestia humana: lo que Freud llamó con clarividencia *desgana de cultura*, el deseo de evadirse de las leyes y las cláusulas del mundo burgués y liberar los viejos instintos de sangre.⁹

Para Freud, la vida humana, llena como está de dolores, desengaños, así como imperativos sociales inalcanzables, demanda “calmantes” para poder ser vivida, como lo trabajó en su texto *El malestar en la cultura* publicado en 1930. Así el aparato cultural permitiría a los sujetos lidiar con las fuerzas inconscientes a través de distintos mecanismos, sean estos de creación o de sublimación; sin embargo, cuando estos mecanismos fallan o, peor, son sesgados, la angustia no encuentra otra salida más que aquellas posibilidades destructivas.

⁹ Stephan Zweig, *El mundo de ayer* (España: Acantilado, 2015), 287.

En el apartado anterior se identificó a los procesos creativos como posibilidad de dar salida a las fuerzas que las neurosis de guerra habían convertido en patológicas. La oferta de consumos que se podía encontrar en Berlín funcionó como una especie de paliativo que permitía lidiar con los malestares, así como acceder a distintas formas de evasión que eventualmente fallarían como remedio para la angustia. Al no tener un objeto determinado, no se trata de la sensación de miedo sino de algo de mayor complejidad, que no encuentra un objeto sobre el cual investirse; de esta manera, es posible considerar que el aparato social se encontraba en la búsqueda de salidas a su angustia, y una manera señalada por Freud en su *Psicología de las masas* (1921) es la generación de aparatos que reduzcan la responsabilidad individual para evitar el freno que un sujeto pone a su obrar, exacerbando un vínculo afectivo identitario.

Nos bastaría decir que el individuo, al entrar en la masa, queda sometido a condiciones que le permiten echar por tierra las represiones de sus mociones pulsionales inconscientes. Las propiedades en apariencia nuevas que entonces se muestran son, justamente, las exteriorizaciones de eso inconsciente que sin duda contiene, como disposición [constitucional], toda la maldad del alma humana.¹⁰

De esta manera se hace evidente lo que Hannah Arendt señala cuando dice que los movimientos totalitarios persiguen la organización de masas y no de clases o de individuos¹¹, partiendo de liberar al individuo de toda angustia al quitarle toda responsabilidad individual. Entonces es posible afirmar que, ante una imposibilidad de los sujetos de lidiar con su angustia y de construir nuevas vías de descarga psíquica, la masa hace presencia posicionándose como la fuerza contraria de los procesos de

¹⁰ Sigmund Freud, *Obras completas, Tomo XVIII* (Buenos Aires: Amorrortu, 2008), 71.

¹¹ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* (España: Alianza Editorial, 2015).

creación psíquica. Así aquellas actividades que liberaban al individuo de la responsabilidad de sí, como era el consumo de narcóticos o el goce sexual enajenado, encuentran una posibilidad de continuidad en los discursos totalitarios hacia finales de la década de los años veinte.

Al inicio de esta década, una posibilidad de diferencia que todavía alcanzó a apuntar hacia un registro más simbólico fue la creación de distintos institutos educativos que permitieron espacios para el trabajo serio y crítico de distintas posturas de pensamiento. Un año después de la fundación de la Bauhaus, es abierta la Deutsche Hochschule für Politik (1920) y, posteriormente, el Instituto de Frankfurt (1923). Estas escuelas favorecieron tanto la actividad intelectual como la creativa con el objetivo de dar cuenta de las condiciones de la nueva república; si bien tenían poco en común, estas escuelas junto con el Instituto Warburg, se dedicaron a la indagación radical y a formar academias que eran rupturas para los modelos intelectuales tradicionales y que encarnaban el espíritu moderno de Weimar.¹² La construcción intelectual y la creación artística comprenden maneras en que las culturas permiten a los individuos canalizar energía psíquica generando producciones que son de provecho para la sociedad en su conjunto. La presencia de estos espacios permitió, en principio, una respuesta de creación ante las condiciones de quebranto que la nación experimentó con la pérdida de la guerra y el Tratado de Versalles.

El psicoanálisis ofrece el concepto de *sublimación* para trabajar con la transformación de energía pulsional en una performatividad que evite al individuo quedar preso del dolor neurótico. Para J. D. Nasio, el impulso creador tiene su fuente en una excitación del cuerpo que ha quedado inscrita en el aparato psíquico. Esta inscripción no necesariamente ha encontrado amarre a través de la palabra y entonces recurre al acto para

¹² Peter Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011).

adquirir una representación, a través de un acto desexualizado. Así, dice Nasio:

[...] un cuadro es una pulsión sexual que el artista ha hecho visible; una escultura es una pulsión sexual que se ha hecho palpable; una melodía es una pulsión sexual que se ha hecho audible; y, para decirlo en pocas palabras, toda forma inventada por el hombre es una pulsión sexual que su creador ha hecho perceptible y sugestiva.¹³

Pero, además, la sublimación implica necesariamente un proceso de transmisión; es decir, que debe encontrar eco en los afectos del espectador. En este sentido, no se trata de un proceso alienado de creación en que el artefacto se agota en su producción y que carece de sentido para otro sujeto; es más bien la posibilidad de vinculación humana mediante el develamiento de una naturaleza profunda y pulsional que es compartida por los seres humanos. De esta manera, el acto de creación que persigue ser significativo, en tanto un proceso de comunicación, comenzará por pensar lo humano desde perspectivas que trasciendan los dualismos y los reduccionismos; esta posibilidad de creación demanda romper ciclos de repetición para que el individuo pueda afirmar su diferencia y la responsabilidad de sí, pero en el vínculo con los otros. En este sentido, se trata de un mecanismo contrario al de la creación de la masa.

La propuesta pedagógica de la Bauhaus fue una reacción ante la especialización de las academias de arte, pero también ante los modelos académicos derivados no solo de la mercantilización de la industria, sino también de los modelos pietistas de educación. Esto es de particular importancia para el psicoanálisis ya que la filosofía pietista se caracteriza por la más recalcitrante negación tanto de las pasiones y los afectos como de la importancia de la corporalidad humana. La negación de estos elementos resulta

¹³ Juan David Nasio, *Arte y psicoanálisis* (Madrid: Paidós, 2015), 129.

arriesgada para las disciplinas creativas dado que deja de lado las fuentes energéticas para la construcción de alternativas de sentido vital, además de entorpecer la posibilidad de conexión de lo individual y su ampliación al campo social. Sin embargo, cabe mencionar que el pietismo ha marcado de manera significativa las instituciones educativas así como la formación de un espíritu científico europeo, no sin graves consecuencias que se verán evidenciadas con el ascenso de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX.

Los acontecimientos de 1918 si bien marcaron un cambio en la organización política de Alemania, distan de considerarse como una revolución genuina, no solo por lo señalado por Arendt sino por la paradoja que es posible observar en los movimientos de producción cultural: por un lado, el florecimiento de distintas academias y escuelas así como producciones gráficas, literarias, teatrales y cinematográficas, en contraste con la falta de propuestas por parte de los socialdemócratas y, en general, de capacidad creadora psíquica por parte de la sociedad civil, como será revisado en el siguiente apartado.

Junto con el entusiasmo inicial manifestado por los intelectuales, también se presentaron ciertas preferencias temáticas en las artes que ayudan a dar cuenta del estado psíquico de la población berlinesa. Max Eitingon hizo del conocimiento de Freud la recurrencia del tema del parricidio en distintos soportes narrativos y la popularidad que tenía entre los jóvenes; no resulta casual el trabajo que Freud realiza sobre el texto de Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, en un intento de explicar la condición de producción artística vinculada al estado psíquico que observa su colega.

El tema de la muerte al padre se corresponde con la caída del régimen de aquella sociedad que fue a la guerra, así como de su sistema de valores, los cuales eran desplazados por las generaciones más jóvenes mas no por ello sustituidos por otros nuevos y vigentes. El psicoanálisis expresa esta condición, así como su

pertinencia: “Su propósito histórico original fue la *desfamiliarización* o la liberación de los individuos de las imágenes inconscientes de autoridad originalmente arraigadas en la familia”.¹⁴ El psicoanálisis aspiraba a que las personas pudieran librarse tanto de la culpa inconsciente como de la angustia, para construir posibilidades de vida distintas de aquellas que los padres, esos Grandes Otros, les habían inculcado; sin embargo, este proceso de análisis y creación era fácilmente malinterpretado como la práctica hedonista de caprichos y voluntades más bien alienadas. Cabe recordar lo ya explicado por Hobsbawm sobre la relación entre sexo y alienación, no en balde la producción cinematográfica, que será la columna vertebral de esta sección, lo manifestó al producir dos tipos de películas principalmente: aquellas que trataron temas históricos y las muy populares sobre sexo, algunas incluso pornográficas.

Eran sólo películas vulgares que vendían sexo y evasión. El hecho de que el público las pidiera indicaba más bien una falta de voluntad generalizada a verse envuelta en actividades revolucionarias; de no ser así, el interés en lo sexual hubiera sido absorbido por el interés en los objetivos políticos propuestos. Los excesos son, frecuentemente, un intento inconsciente de ahogar la conciencia de frustraciones íntimas y profundas. Este mecanismo psicológico parece haberse impuesto a muchos alemanes. Era como si se sintieran paralizados ante la libertad que se les ofrecía y se acogieran instintivamente a los placeres sin problemas de la carne.¹⁵

Títulos como *Die Prostitution* (Oswald, 1919) y *Fräulein Mutter* (Neisser, 1919) fueron procesados legalmente, pero ello no disminuyó su popularidad. Lo interesante en estos casos fue también la participación de otros sectores de la juventud en la demanda de

¹⁴ Eli Zaretsky, *Freud: una historia política del siglo XX* (México: Paidós, 2017), 41.

¹⁵ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985), 49.

censura, además de que en estas manifestaciones ya se comenzaba a observar la circulación de propaganda antisemita.

Respondiendo al mismo marco de problemas sociales, pero con un tono significativamente distinto, en el mismo año es posible identificar algunas manifestaciones del cine expresionista que retrataba algunas aristas de la liberación no revolucionaria que Alemania vivía. El director Robert Reinert ofrece, con sus producciones *Opium* y *Nerves*, dos escenarios de la problemática psíquica: la primera, retrata la venganza de un comerciante de opio contra los occidentales que violaron a su esposa. Estos personajes decadentes tratan de mostrar las costumbres fuera de la ley, así como el caos social que se experimentaba. En *Nerves*, el asunto patológico se ve exacerbado al tener personajes de distintos extractos sociales como víctimas de afecciones nerviosas ante las catástrofes sociales. Si bien ambas producciones muestran elementos gráficos ya inscritos en el expresionismo, dada su acotada difusión pasaron desapercibidas para los historiadores del arte, dejando una obra del año siguiente como una de las más importantes obras del expresionismo: *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920).

Comentarios finales

La muerte del padre para el psicoanálisis se amplía al incluir los avatares de la figura paterna que los sujetos encuentran en la cultura, ya sea como representantes de la ley simbólica y sujetos a ella, o bien como padres fallidos que abusan de esta ley sin permitir acceso al registro simbólico. En este sentido, no es extraño encontrar a la figura paterna representada por instituciones educativas, legales e incluso médicas, en los primeros años de la década de los años veinte. Estas fallas institucionales, padres totémicos y gozadores, son evidentes en el relato de *El gabinete del Dr. Caligari*, al mostrar la manera en que el Dr. Caligari hace uso de Cesare para cometer homicidios mientras se encuentra bajo hipnosis; lejos de ser la instancia psiquiátrica una posibilidad de

mejora y vida para Cesare, ésta se convierte en una prisión y, a la vez, en una maquinaria capaz de poner a aquellos incapaces de hacerse cargo de ellos mismos a su servicio. En este sentido, Weine ya alcanza a vislumbrar lo que ocurre con una sociedad ante la imposibilidad de creación y a merced de un estado perverso. Este relato poderoso y crítico fue recortado de tal suerte que solo se tratara de las alucinaciones de un lunático;¹⁶ Karl Mayer y Hans Janowitz se opusieron a las modificaciones ya que traicionaban la intención de mostrar al aparato institucional como un espectáculo fraudulento de feria con legitimidad social nula.

En *Dostoievski y el parricidio*, Freud considera que la relación del niño con su padre es ambivalente; es decir, desea suprimirlo en tanto rival pero, a la vez, le quiere por ser su protector.¹⁷ Desde esta posición infantil, el padre en tanto límite resulta un obstáculo a vencer para poder saciar los deseos por la madre, pero una vez aceptada esta ley, servirá al sujeto como posibilidad de vinculación con los otros del universo de la cultura; este movimiento de reconocimiento de la ley y el límite permite transitar a una posición de sujeto adulto, que ya no compite con el padre por sus “privilegios” sino que es capaz de buscar, o bien, construir los propios. En caso contrario, cuando el límite no es reconocido ni apropiado, el deseo de poseer a la madre perdura junto con la incapacidad de transitar a la posición de sujeto; entonces, el niño permanece como objeto dependiente de los favores del padre gozador e imaginario, pero compitiendo con él y deslegitimando su autoridad al mismo tiempo.

Una de las principales aportaciones a los diseños que la cinematografía de Weimar brindó, corresponde a las experimentaciones gráficas que muestran producciones como *Caligari*, tanto en pantalla como en la producción de gráficos para carteles publicitarios. Sin embargo, algo que la historia de esta cinemato-

¹⁶ Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (USA: University of California Press, 2008).

¹⁷ Freud Sigmund, *Obras completas, Tomo XXI* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009).

grafía hace evidente es que los aportes intelectuales y artísticos de las academias de arte y diseño solo eran significativos para ciertos sectores de la sociedad alemana. Por su parte, el cine de sexo ofrecía un termómetro palpable de la condición emocional de una sociedad de trabajadores que deseaba evasión y la encontraba en la sala cinematográfica, sin importar mucho el aporte al lenguaje o la postura política que la obra pudiera mostrar, si es que tenía alguna. Lo que sí se hace presente es este contraste social, tanto en el diseño de producción como en la iluminación que caracterizan las producciones de esta etapa entre guerras y, en particular, el expresionismo como es mostrado en *Caligari*. La institución mental, grotesca y torcida es representada a través de altos contrastes y líneas heterogéneas, así como de estructuras precarias; el padre se tambalea y debe ser asesinado por no ser un digno representante de la ley.

El tema de la institución mental lo encontraremos también en la literatura, como es el caso de la novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*, de 1924. En este texto se muestran distintos personajes que pueden leerse tanto como un desdoblamiento del personaje principal en un complejo juego de espejos, o bien, como representantes de sectores cuyas preocupaciones son resultado de las neurosis de guerra y de la indiferencia ante otros sectores de la sociedad. El personaje de Hans Castorp, a pesar de su estadía en el asilo aislado en la montaña, eventualmente descenderá para participar en la guerra. Dos años antes, Bertolt Brecht escribe *Un hombre es un hombre*, donde narra la historia de Galy Gay, un hombre bueno y apacible, pero sin propósito, que es convertido en una máquina de matar en cuanto es mandado al frente. Ambos relatos describen la impotencia del sujeto ante la institución, social o mental, que les otorga el rol de objeto para ser sacrificado, dando evidencia de las limitaciones de las instituciones para responder al sinsentido y falta de propósito que experimentaron varios sectores de la población alemana durante la década de los años veinte.

El acto creador, entonces, permite dar salida a estos objetos alienados para que adquieran agencia sobre su existencia y puedan vivirse como sujetos. El diseño no se encuentra ajeno a este proceso, de manera particular al hablar sobre la Escuela de la Bauhaus es posible identificar propuestas de formación que apuntaron en esta dirección emancipatoria, de la manera en que lo hicieron el Instituto de Frankfurt y el Instituto Psicoanalítico de Berlín.

Toda producción humana que incluya una parte de invención, todo acto voluntario que encierre una parte de libertad, toda manifestación espontánea que sorprenda al sujeto y lo confronte consigo mismo, es una expresión positiva del inconsciente que aporta algo nuevo al mundo.¹⁸

Las disciplinas de los diseños lejos de poderse impartir como un sistema de adiestramiento deben permitir la emancipación de los sujetos en formación, de tal suerte que respondan con los procesos de diseño a la construcción de nuevos sentidos existenciales. El apostar por la repetición y el trabajo a destajo es una vía que sostienen las neurosis patológicas y, lejos de abonar a nuevas soluciones, permiten el mantenimiento de las condiciones de sufrimiento.

Referencias

- ARENDRT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. España: Alianza Editorial, 2015.
- EISNER, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. USA: University of California Press, 2008.

¹⁸ Juan David Nasio, *Arte y psicoanálisis* (Madrid: Paidós, 2015), 131.

- FREUD, Sigmund. *Obras completas, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- GAY, Peter. *La cultura de Weimar*. Madrid: Paidós, 2011.
- GORDON, Mel. *Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin*. USA: Feral House, 2008.
- HOBBSAWM, Erik. *Revolucionarios*. México: Crítica, 2017.
- SIEGFRIED, Kracauer. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MAY, Rollo. *The Courage to Create*, W. W. New York: Norton, 1975.
- NASIO, Juan David. *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Paidós, 2015.
- ZARETSKY, Eli. *Freud: una historia política del siglo XX*. México: Paidós, 2017.
- ZWEIG, Stephan, *El mundo de ayer*. España: Acantilado, 2015.

Parte II

La sociedad del diseño que revoluciona su práctica

El espíritu revolucionario de Ann Lee en el arte-diseño de los *shakers*

Deyanira Bedolla Pereda

Introducción

El presente texto nace en el marco del seminario denominado “Revolución y Diseño”. Dicho evento tuvo como objetivo principal destacar la vocación revolucionaria del diseño moderno que nace en 1919 con la escuela de arte, artesanía y diseño Bauhaus, fundada por Walter Gropius en abril del mencionado año en Weimar (Alemania), y que fue clausurada por las autoridades nazis en 1933 como consecuencia de la aspiración y vocación transformadora de la sociedad que la escuela tuvo, reflejada en primer lugar en sus planteamientos ideológicos fundacionales y, posteriormente, en sus prácticas pedagógicas y sociales al interior y exterior de la institución educativa, así como en su producción material, que buscó ayudar a satisfacer necesidades básicas de la vida cotidiana de la época.

A partir de dicho origen del diseño moderno, y sobre todo en congruencia con él, el presente texto tiene como objetivo señalar el mencionado espíritu revolucionario en el arte –diseño

de los *shakers*, dado su origen social– conceptual que dio forma a los rasgos plásticos que lo caracterizan, adicionalmente a la satisfacción de necesidades humanas básicas cotidianas que lograron resolver sus espacios y productos.

Este trabajo centra su revisión y reflexiones en un actor central: Ann Lee, mujer revolucionaria de su tiempo, fundadora de la comunidad religiosa denominada *shakers*, y cuyas ideas, vistas con una óptica contemporánea, son congruentes con lo que hoy puede denominarse como derechos humanos y equidad social y de género.

Las ideas que Ann Lee fue capaz de concebir fueron resultado tanto de sus circunstancias personales como del contexto en donde vivió, que estuvo caracterizado por la existencia de importantes hechos históricos que influyeron en ella enormemente; dando forma a las ideas que la guiaron para conformar una comunidad religiosa, cuyo planteamiento principal fue la equidad de sus miembros obedeciendo, como ella lo señaló, al dictado de la palabra de Dios.

La ideología prosocial que caracterizó a los *shakers* fue materializada en los espacios y en el universo objetual producido por la comunidad religiosa misma, como resultado de la búsqueda por llevar una vida cotidiana en total congruencia con sus preceptos e ideales devotos y que, al mismo tiempo, les permitieran satisfacer materialmente sus necesidades básicas, como lo fue contar con viviendas y otros espacios que les dejaran llevar una vida cotidiana en comunidad, así como mobiliario adecuado para ello, enseres menores para la producción y el consumo de alimentos y en general para las necesidades de la vida diaria de todos los miembros. Es este un aspecto de central interés en este texto, dada la necesidad actual del diseño contemporáneo de ser congruente y, sobre todo, aportar a la mejora de las problemáticas de índole social a las que hoy nos enfrentamos, que en muchos sentidos siguen siendo las mismas de antaño.

Partir de la vida de su fundadora para el desarrollo de este texto permitirá, a lo largo del trabajo, entender el origen de sus ideas revolucionarias que buscaron ser bienhechoras del individuo y la sociedad, y a partir de allí conocer el origen conceptual del universo espacial y objetual tan característico creado por dicha comunidad religiosa, admirado por su belleza y funcionalidad, que se refleja en una serie de características formales, cromáticas y materiales muy particulares, consideradas de gran belleza y utilidad, que permitieron el desarrollo de un modo de vida en equidad y armonía, así como el desarrollo del trabajo y la vida en comunidad.

Ann Lee y los shakers

El espíritu revolucionario reflejado en el diseño (que más que diseño es hoy considerado arte) del que se quiere hablar aquí, parte de las ideas de una mujer revolucionaria para su época, que no se conformó con vivir en un mundo sin equidad, sin justicia y sin tolerancia religiosa, así como sin una verdadera democracia. Esta mujer cuyo nombre fue Ann Lee tuvo la fuerza, valentía y, sobre todo, fe de que un mundo muy distinto al que vivía podía ser posible.

También denominada “madre Ann”, fue principalmente conocida por ser la fundadora de la comunidad religiosa denominada “Sociedad unida de creyentes en la segunda aparición de Cristo” o “shakers” (término derivado del término en inglés *shaker*, traducido como sacudida o movimiento), llamados así por el movimiento o danza temblorosa tan característica que realizaban los miembros de la comunidad en sus ritos religiosos.

La historia de los *shakers* empezó en Inglaterra con Ann Lee, quien nació en Manchester, Inglaterra, en 1736, transitando de la religión milenaria del norte de Inglaterra, al mundo de la nueva fe de Norteamérica. Los *shakers* fueron, de acuerdo con Kirkbride,¹

¹ Robin Kirkbride, “Utopian Religions in America: The Shakers, the Oneida Perfectionists and the Mormons, an Issue of Survival”, *Senior Honors Theses*

una de las comunidades religiosas de mayor éxito en la historia de Estados Unidos, y fue considerada como un movimiento religioso utópico, fundado y desarrollado en respuesta a la sociedad que estaba en desacuerdo con las prácticas de la época y que de alguna manera tenía la esperanza de que eso cambiara a partir de la conformación de sus propias comunidades. Según Kirkbride, se trata de una comunidad utópica porque pretendían crear una sociedad idealista, planteada como perfecta, completamente impecable.

Los *shakers* comenzaron como una secta cristiana que se enfocaba en el contacto directo de la persona con el Espíritu Santo. Establecieron su primera comunidad en New Lebanon, Nueva York, en 1787, que fue la más grande e influyente de las dieciocho comunidades que llegaron a establecer en ocho estados de Estados Unidos, y que estuvo activa hasta 1947. En la actualidad, una de las comunidades más grandes denominada Hancock Shaker Village, en New Gloucester, es conservada como un museo² de historia viva abierto al público; cuenta con 20 edificios *shaker* auténticos, colecciones ricas de muebles y artefactos *shaker*, además de una granja en funcionamiento. Dicho museo es apoyado por el Mass Cultural Council, agencia estatal que busca promover la excelencia, inclusión, educación y diversidad en las artes, las humanidades y las ciencias para fomentar una vida cultural rica en todos los residentes de Massachusetts. El Consejo persigue esta misión a través de una amplia gama de subvenciones, iniciativas y actividades de promoción para artistas, comunidades, organizaciones y escuelas.³

Ann Lee fue la segunda de ocho hermanos; criada junto a ellos, los ocho hijos y sus padres eran una familia de escasos recursos económicos, por dicha razón vivieron una vida de carencias

↗ *Projects* (2006): 55. <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1054&context=honors>

² “Shaker Village, Sabbathday lake Maine”, The Shaker Society, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://www.maineshakers.com/>

³ “Mass cultural council”, Cultural Council of Massachusetts, acceso el 14 de octubre de 2022, <http://massculturalcouncil.org/>

y limitaciones. Como consecuencia de su situación económica precaria, Ann fue una persona iletrada, y tempranamente fue enviada a trabajar a una fábrica de algodón como cocinera. Nunca asistió a una escuela formal dado que tenía que cumplir largas jornadas laborales para apoyar económicamente a su familia, de manera que fue una niña más, entre muchos otros menores, que en aquellos tiempos tuvieron que dedicarse a trabajar en ciudades industriales de Inglaterra.⁴

Los *shakers* disentían de la iglesia anglicana de entonces, de modo que después de empezar su carrera como predicadora “amateur”, Ann Lee fue encerrada en prisión en 1772 por no respetar el Sabbath anglicano. Fue una figura religiosa controvertida en Inglaterra por lo que fue constantemente perseguida debido a sus radicales ideas religiosas y a sus peculiares rituales; también fue etiquetada como lunática e incluso recluida por algunas semanas en un hospital mental. La locura de la que se le acusaba se debió, principalmente, al hecho de que predicaba una controvertida visión, mediante la cual aseguraba que el Cristo celestial regresó a la Tierra en forma femenina y que ella era esa nueva encarnación de Cristo.

Lee también tuvo otras visiones mientras estuvo en Inglaterra. Una en particular cambió el curso de su vida y movimiento, ya que la alentó a abandonar Inglaterra en 1774, debido a que ella y sus seguidores estaban siendo atacados con frecuencia por el gobierno inglés y sus compatriotas ciudadanos; de modo que finalmente llegó a convencerse de que ella y sus seguidores deberían abordar un barco y navegar hacia el Nuevo Mundo, de manera que pudieran dedicarse a su fe como lo deseaban, sin temor a un acoso constante.

De este modo, Lee se llevó a nueve de sus seguidores ingleses, entre los cuales se encontraba también su esposo (al que

⁴ Francis Richard, *Ann the Word: The Story of Ann Lee, Female Messiah, Mother of the Shakers, The Woman Clothed with the Sun* (New York: Arcade Publishing, 2000), 8.

dentro de la comunidad llamaba “hermano terrenal”) a Estados Unidos, donde comenzaron a establecer una comunidad y a hacer proselitismo.

Ann Lee fue en muchos modos una mujer progresista del siglo XVIII y tuvo un impacto significativo en su mundo: fue pionera en reclamar equidad de género, justicia económica, tolerancia religiosa y verdadera democracia, cuyos principios y preceptos dieron forma a una comunidad y a un universo material resultado de su búsqueda por crear “el cielo en la tierra” y que se materializó en la construcción de sus propios y singulares espacios, mobiliario, y todo tipo de enseres y utensilios para el trabajo que nació bajo las ideas y la filosofía religiosa de los *shakers*, mismos que les permitieron vivir en comunidad, armonía y equidad.

¿Cómo es que una mujer nacida en siglo XVIII, en el seno de una familia pobre y trabajadora, sin haber tenido la oportunidad de cursar los estudios básicos, fue una visionaria y, de alguna manera, una luchadora social? Quizá la semilla de sus ideales se construye a partir de la educación que recibió de sus padres, mismos que fueron fervientes religiosos bautistas, por lo cual es de interés señalar una de las más relevantes ideas predicadas por dicho credo. La Iglesia Bautista basa su fe en siete principios,⁵ que según los adeptos surgen de la palabra de Dios y son guiados por el Espíritu Santo; la idea central que deriva de ellos y que es relevante para comprender la doctrina y el proceder de Ann Lee es la libertad de conciencia o libre albedrío, que se refiere al derecho de cada ser humano a elegir por sí mismo, y la convicción que ese derecho les fue concedido por Dios; por ello, ninguna creencia debe ser una fe impuesta, y por lo tanto cualquiera que lo viole se estará oponiendo al mismo Dios. Derivado del principio de libertad de conciencia, los padres de la Iglesia

⁵ “The National Baptist Convention, USA, Inc.,” National Baptist Convention Incorporated, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://www.nationalbaptist.com/about-nbc/what-we-believe>

Bautista declararon: “Queremos creer según el dictado de nuestra conciencia, como entendemos en la Biblia y no por lo que otros digan que debemos creer a ciegas”⁶. Los bautistas defendían que toda la Biblia era palabra de Dios y que revelaba su voluntad para los seres humanos.

Otro aspecto que influyó en Lee fue el contexto histórico que vivió, caracterizado por dos sucesos internacionales relevantes que seguramente incidieron de manera indirecta en su ideología y acciones. Esos fueron la Revolución francesa (1789) y la guerra de Independencia en Estados Unidos (1775-1783). A la base de ambos hechos históricos estuvo la filosofía derivada de la Ilustración, que fue el elemento fundamental que les dio impulso y por lo cual derivaron principios que se basaron en la razón, la igualdad y la libertad.

A partir de la Revolución francesa, sucedió un cambio radical en el modelo social, político y económico existente hasta entonces. Derivado de este relevante evento social, surgió la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano señalando los principios de igualdad, libertad y soberanía popular (1789-1799) que presentaron los derechos personales, de la comunidad y los universales. Estos últimos denominados así dado que establecieron los derechos fundamentales de los ciudadanos franceses y de todos los hombres sin excepción; se trata del documento precursor de los derechos humanos a nivel nacional e internacional, aunque aún no se hablaba específicamente de la equidad de la mujer como género frente al hombre.

La Declaración de Independencia de Estados Unidos, surgida del conflicto armado de las trece colonias británicas y el reino de Gran Bretaña, igualmente entre sus planteamientos proclamó que todos los hombres nacen iguales y poseen ciertos derechos inalienables, entre ellos la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad.

⁶ “Iglesias bautistas”, acceso el 14 de octubre de 2022, <http://nuevotestamento.johnpmeier.blogspot.com/2016/02/iglesias-bautistas.html>

Principios y condicionantes de las prácticas religiosas de los *shakers* que determinaron las características de su universo material

Al tratarse de una comunidad que buscó ser perfecta, fue su objetivo y búsqueda separarse del mundo exterior y crear “un cielo en la tierra”, de modo que los miembros de la comunidad procuraron ser autosuficientes en todos aspectos, por lo que cultivaron su propia comida, construyeron sus propios edificios y fabricaron sus propias herramientas y muebles para el hogar y espacios de trabajo.

¿Cuáles fueron las ideas, la visión del mundo que, caracterizando su credo, buscaron plasmar en su universo material? De acuerdo con Kirkbride,⁷ los *shakers* enfocaron su religión principalmente alrededor de tres principios muy distintos: el celibato completo, la igualdad total de los sexos y la importancia de la simplicidad en la vida cotidiana.

Dada la situación de desigualdad que sufría la mujer frente al hombre, los *shakers* buscaron lograr una igualdad completa, de manera que los hombres y las mujeres de la comunidad pudieran considerarse mutuamente solo como personas y no como posibles parejas sexuales. Instituyeron que los hombres y las mujeres se dirigieran entre sí como “hermano” y “hermana”, término que incluso debía ser utilizado por parejas que alguna vez tuvieron un matrimonio en común.

Con base en lo anterior, el estilo de vida de la comunidad *shaker* tuvo como objetivo centrarse en una vestimenta simple. Los hombres y mujeres llevaban ropa monótona sin decoración. Ambos usaban los mismos tipos de trajes y vestidos. Los *shakers* no debían pasar el tiempo preocupándose por impresionar a los otros sexos, motivo por el cual su tipo de ropa fue concebido en un estilo conservador y sencillo. La idea era que al vestirse de manera simple y modesta, hubiera poco espacio

⁷ Robin Kirkbride, “Utopian Religions in America: The Shakers, the Oneida Perfectionists and the Mormons, an Issue of Survival”, 55.

para que la desigualdad o los deseos sexuales interfirieran. Se pensó que el uso de estilos de ropa sencillos y modestos ayudarían a las personas a enfocarse en Dios, en lugar de los deseos terrenales.

Su forma de vida estaba caracterizada por estar en comunidad, ya que vivían integrados en familias en una gran casa, la cual tenía entradas separadas para hombres y mujeres.

Los *shakers* predicaron que el camino a la salvación se forjaba a través del trabajo arduo cotidiano, la abstención de los placeres mundanos y la constante oración. Por ello, buscaron la perfección a través de la austeridad, es decir, que nada a su alrededor se adornara sin necesidad, que cada detalle del universo material que conformara sus espacios tuviera una razón para estar allí, que cada objeto creado fuera concebido para una función particular. La frase expresada por Ann Lee hace más de 230 años que es reflejo de la idea de forjar con trabajo dicho camino a la salvación es: “Ponga sus manos en acción y entregue su corazón a Dios”.

Las peculiaridades de sus prácticas religiosas fueron determinadas con base en la creencia de que todas las personas tienen la oportunidad privilegiada de experimentar al Espíritu Santo, no solo los hombres como género o las personas con educación. Asimismo, consideraban que no todas las personas establecen la misma relación con el Espíritu Santo, derivado de ello en sus ceremonias y ritos en donde los adeptos se expresaban corporalmente, consideraban que dichos movimientos tenían que ser específicos de cada uno de ellos, llevado a cabo de manera diferente durante los servicios religiosos de los *shaker*.

De este modo, sus ceremonias religiosas consistían en movimientos esporádicos, bailes, agitación y en la vocalización fluida de sílabas sin significado comprensible alguno (denominado *glossolalia*). En cuanto al espacio físico necesario para ello, una iglesia típica con bancos y un púlpito no habría sido adecuada para su comunidad.

La mayoría de las personas originalmente atraídas por los *shakers* eran trabajadores analfabetos. Como muchos de estos miembros no podían leer ni escribir, los servicios religiosos de los *shakers* no se basaban en ningún tipo de palabra escrita. En cambio, prefirieron una experiencia personal con el Espíritu Santo.

El universo material de los *shakers*

Partiendo de los principios que caracterizaron el credo de los *shakers*, y como acertadamente lo señaló Margolin,⁸ las comunidades ponen en práctica sus ideas utópicas sobre las relaciones sociales y la codificación de sus valores al plasmarlos en su arquitectura, sus muebles y otros objetos materiales.

Es interesante observar la manera en que lograron el alcance de sus principios religiosos y de sus ideas utópicas con base en su mundo material. Con el fin de abordar el tema desde lo general a lo particular, se partirá aquí de señalar y presentar la dimensión espacial de su universo material, es decir, de las construcciones arquitectónicas que concibieron para desarrollar sus diferentes actividades y, paralelamente, se integrará la dimensión objetual que determinó totalmente el carácter de dichos espacios.

Dada la perspectiva social de este texto, a continuación se señalan las características de aquellas construcciones arquitectónicas y su mobiliario que permiten reflejar claramente el ánimo de vida en comunidad de los *shaker*.

De acuerdo con la información plasmada en el sitio web del denominado museo de historia viva Hancock Shaker Village, ubicado en el estado de Massachusetts,⁹ la arquitectura de los

⁸ Víctor Margolin, *Construir un mundo mejor, diseño y responsabilidad social* (México: Designio, 2017).

⁹ <https://www.maineshakers.com/> El denominado museo de historia viva Hancock Shaker Village, ubicado en el estado de Massachusetts, es apoyado por el Mass Cultural Council, agencia estatal cuyo objetivo es fomentar la vida cultural para todos los residentes del estado de Massachusetts. Cuenta con 20 edificios *shaker* auténticos, colecciones ricas de muebles y artefactos, por lo cual fue declarado como Distrito Histórico Nacional en 1968.

shaker es un testimonio de la eficiencia, la innovación y la visión de diseño de dicha comunidad. Estuvo caracterizada por constituir grandes casas carentes de adornos superfluos con salas de uso común para reuniones, graneros construidos aparte de las casas y que solían tener dimensiones mayores que ésta.

Entre los edificios más destacados de la comunidad-museo Hancock Shaker Village está el denominado Brick Dwelling: se trata de una gran vivienda de ladrillo construida en 1830 que albergaba a 100 hermanos y hermanas *shakers* en un entorno de dormitorio comunitario. Contiene elementos de diseño únicos y eficientes, como los denominados “armarios” o “alacenas deslizantes” y las ventanas de “luz prestada” colocadas en las paredes interiores y los techos para distribuir la luz solar y el aire fresco en toda la estructura.

La construcción refleja los principios *shakers* de celibato e igualdad para todos los miembros: la casa estaba dividida por la mitad, y los hermanos y las hermanas usaban puertas y escaleras separadas en todo momento.¹⁰

The Brick Dwelling incluía cuartos para dormir, comedores, cocina, salas de almacenamiento de alimentos y una amplia sala de reuniones; todos estos espacios permitieron el desarrollo de la vida cotidiana de los *shaker* en el periodo de 1840-1850.

La vivienda tenía características inusuales en las habitaciones de su época, como las ventanas interiores para iluminar la escalera que de otra manera sería oscura, gabinetes integrados y estuches de cajones, una gran cantidad de ventanas para luz y ventilación. Todas las ventanas del edificio, en lugar de tener un ángulo de 90 grados con la pared, formaban un ángulo de aproximadamente 45 grados, lo que permitía la recepción de un 30 por ciento más de luz en el edificio, algo que reducía significativamente el consumo de electricidad.

¹⁰ “Hancock Shaker Village, Brick dwelling”, Mass Cultural Council, Massachusetts Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshaker-village.org/shakers/museum/historic-architecture/1830-brick-dwelling/>

Dentro de The Brick Dwelling había mobiliario destacado, como lo es una mesa de comedor adaptada para ser usada también en la lavandería, y las “cunas para adultos” utilizadas para calmar a los ancianos y los enfermos; también era posible encontrar muebles a pequeña escala utilizados por los niños, mismos que ilustran la diversidad de edades de la “familia” *shaker*. Entre los pequeños objetos que integran la vivienda, se encontraban las cajas ovales y candelabros, además de una gran cantidad y variedad de sillas y mesas *shaker*.

Mención especial merecen las señaladas “cunas para adultos”, que se usaron también en las enfermerías de las comunidades durante el siglo XIX, con el fin de calmar a las hermanas o los hermanos ancianos o enfermos que no podían sentarse en una silla. Dichas cunas de tamaño adulto eran utilizadas para mecer y de este modo calmar a los enfermos, ya que el movimiento rítmico provoca dicho efecto; además, el movimiento continuado y suave ayudaba a prevenir costras, úlceras o llagas que podrían surgir en diferentes zonas del cuerpo de los enfermos que vivían postrados.

Las cunas para adultos estaban en congruencia con lo que señala Funi Burdick,¹¹ directora del museo *shaker* de la comunidad de Canterbury, acerca de que los miembros de la comunidad se cuidaban entre sí desde el nacimiento hasta la muerte y, más aún, buscaban continuar espiritualmente la relación entre ellos incluso después de ésta.

Steven Stein¹² señala al respecto en su libro *The Shaker Experience in America*, en relación con esta búsqueda de contacto después de la muerte, que el espiritismo rechaza la muerte como algo definitivo; que la comunicación con el espíritu del otro(a) brinda consuelo a los vivos y esperanza para los muertos. Stein

¹¹ “Canterbury shaker village”, acceso el 14 de octubre de 2022, <http://www.shakers.org/wp-content/uploads/October-News-Notes-from-the-Village.pdf>

¹² Stein Stephen J., *The Shaker Experience in America: A History of the United Society of Believers* (USA: Yale University Press, 1994).

subraya el hecho de que las familias *shaker* buscaban permanecer intactas de este modo a través de las barreras del tiempo.

Otra construcción destacada de la comunidad-museo Hancock Shaker Village fue la Laundry/Machine Shop,¹³ se trataba del servicio de lavandería/tienda de máquinas que alojaba el trabajo tanto de las hermanas como de los hermanos. El equipo en el taller de máquinas y el baño estaba suministrado por una rueda hidráulica y más tarde por una turbina alimentada por el extenso sistema de agua de los *shakers*.

Las máquinas y el equipo en dicho edificio funcionaban con un sistema de energía hidráulica de última generación, impulsado por una rueda de sobrecarga desarrollada en los primeros años de la villa. Este edificio ilustra no solo la naturaleza separada del trabajo realizado por los hermanos y las hermanas, sino también la filosofía *shaker* de “manos al trabajo y corazones a Dios”.

Este dicho fue un recordatorio para todos los creyentes de que, de acuerdo con los principios, el trabajo y la adoración de los *shakers*, lo práctico y lo espiritual eran inseparables.

En 1858, los *shakers* buscando actualizarse en las tecnologías disponibles, instalaron una turbina de agua más avanzada, lo que aumentó considerablemente la eficiencia y la productividad de las actividades de carpintería y lavandería de la comunidad.

Según la información plasmada en el sitio web del museo de historia viva Hancock Shaker Village, el servicio de lavandería/taller de máquinas pudo haber comenzado como una vivienda que data de la década de 1790, que luego se adaptó a un gran edificio utilitario colocado sobre la compuerta, o tubería de suministro de agua, desde el depósito. La estructura está revestida como la mayoría de los edificios en dicho sitio, con una base de piedra y tejas de madera.

¹³ “Hancock Shaker Village, Laundry/Machine Shop”, Mass Cultural Council, Massachusetts Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshakervillage.org/shakers/museum/historic-architecture/laundry-machine-shop/>

El piso del cuarto de lavado de la lavandería estaba cubierto con losas de mármol, que se inclinaban hacia arriba en los bordes de las paredes; una sala de planchado, y una escalera central que conducía al segundo piso, donde colgaban estantes de secado de madera de los marcos expuestos.

La Brethren's shop (o tienda de hermanos)¹⁴ es otra construcción significativa que fue una de las muchas estructuras en Hancock Shaker Village que sirvió como un taller para los hermanos. Fue construido alrededor de 1813. Allí fabricaban escobas, sombreros, elementos de lana, zapatos, objetos de madera, hojalatería, así como productos a base de semillas y medicinas de jardín empacadas tanto para venta como para uso doméstico.

El hermano llamado Ricardo Belden tuvo un taller de reparación de relojes en este edificio desde la década de 1930 hasta la década de 1950.

La variedad de oficios que practicaban los *shakers* respondía seguramente a su firme creencia en el valor del trabajo y al ánimo de que todos tenían algún tipo de conocimiento en este sentido, y/o eran capaces de participar en el oficio de otros. Esto se refleja en la idea que era fomentada en la comunidad acerca de que todos los hombres y mujeres, hermanos y hermanas, debían tener un oficio, algunos de ellos dos, incluso tres o cuatro, pero sobre todo debían participar en los negocios familiares: agricultura, construcción, jardinería, trabajo de herreros, pintura..., todos debían seguir una ocupación por muy alta que fuera su vocación o rango en la iglesia.

Una última construcción que se quiere mencionar aquí, por su papel social al interior de la comunidad *shaker* de Hancock Shaker Village, es la denominada *meetinghouse*¹⁵ (casa de reu-

¹⁴ "Hancock Shaker Village, Brethren's shop", Mass Cultural Council, Massachusetts Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshakervillage.org/shakers/museum/historic-architecture/brethrens-shop/>

¹⁵ "Hancock Shaker Village, Meetinghouse", Mass Cultural Council, Massachusetts Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshaker-village.org/shakers/museum/historic-architecture/meetinghouse/>

nión), en ella más de trescientos miembros de las seis familias comunales de Hancock se reunían los domingos. La comunidad se juntaba en privado en las mañanas y por las tardes recibían a visitantes en reuniones públicas, ello con la esperanza de atraer a nuevos conversos. Muchas personas famosas, entre ellas Charles Dickens y James Fenimore Cooper, observaron y escribieron sobre las prácticas de adoración *shaker*, que consistían en cantar y bailar.

Practicaban bailes, los hombres se colocaban en hileras viendo hacia el este, frente a las mujeres que se ponían también en hileras viendo hacia el oeste. Los himnos se cantaban tradicionalmente sin instrumentos musicales por razones de simplicidad. Dos puertas en el frente del edificio servían como entradas separadas para los hermanos y las hermanas que se reunían allí.

La construcción contaba con una gran pista de baile abierta y con una especie de plataforma colgante que permitían subir o bajar velas, que era el único ornamento que allí existía en ausencia de alguna cruz, vitrales o cualquier otro símbolo religioso. Los bancos incorporados alrededor de las paredes eran para visitantes externos.



(Canterbury Shaker Village, autor desconocido 2019)

Muebles y artefactos

De acuerdo con Löbach (1981), la concepción del mobiliario y todo tipo de utensilios de los *shakers* para la vida cotidiana, al igual que el de los espacios, estuvo basado en un principio de igualdad de los hombres ante Dios, lo cual se tradujo en una idéntica configuración de productos para todos; la diferenciación social a través de los objetos les era extraña, podría decirse que para los *shaker* el cliente era su propia comunidad al completo.¹⁶

El mobiliario de los *shaker* tuvo como filosofía: “Do not make something unless it is both necessary and useful; but if it is both necessary and useful; do not hesitate to make it beautiful”¹⁷ (“No fabricar algo, a menos que sea necesario y útil; pero si es ambas cosas, no dudes en hacerlo hermoso”). La idea de que “menos es más” fue encapsulada por la máxima de los *shakers* “beauty rests in utility” y “every force evolves a form” (“la belleza descansa en la utilidad y cada fuerza evoluciona en una forma”).¹⁸

La madre Ann Lee abogó por que cada pieza fabricada fuera llana y simple, esencial, carente de elementos superfluos que no aportaban nada a la amabilidad o durabilidad. De esta manera, tres características fueron reflejadas en su mobiliario: sencillez, sentido práctico y orgullo, el orgullo del trabajo inspirado por Dios (plainness, practicality and pride). Esto se puede encontrar en los primeros objetos *shaker*, las sillas, testimonio del trabajo llevado a cabo en el espíritu del bien común.

En cuanto a las dimensiones del mobiliario en general, es interesante mencionar que dado que fueron concebidas para

¹⁶ Bernd Löbach, *Bases para la configuración de los productos industriales* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

¹⁷ Christian Becksvoort, *The Shaker legacy, perspectives on an enduring furniture style* (Connecticut: The Tauton Press, 2000).

¹⁸ Nicholas C. Vincent, “Shaker Furniture”, *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012). http://www.metmuseum.org/toah/hd/shak/hd_shak.htm



(Silla de madera de nogal, Koike Yusuke 2021)

la vida en comunidad, muchas piezas presentan grandes dimensiones, como por ejemplo las mesas de comedor, los cofres y las mesas de costura que fueron creadas para dos personas, aunque eran livianas y compactas para su portabilidad y fácil almacenamiento.

Muchas de las mesas que concibieron contaban con piezas (como hojas y patas) que se desplegaban o desenroscaban; por una cuestión de orden y limpieza muchas sillas, bastidores y armarios se construyeron para ser colgados en pequeños bastones o estacas colocados en los muros sobre tablones de madera a manera de riel. Al mobiliario de mayores dimensiones y peso, como las camas, le colocaban ruedas para facilitar su movimiento y limpieza.

La madera de sus muebles provenía de los bosques que tenían alrededor, de modo que podía variar según la región, así



(Banca *shaker*, autor desconocido 2022)

que podían ser de arce, pino, cerezo, nogal, nogal americano y álamo. Eligieron muchas veces pintar sus muebles de aquellos colores que no mostraran suciedad como el rojo oscuro o el verde, aunque algunas veces el color amarillo y naranja fueron también utilizados.

La época de apogeo de los *shaker* se considera que fue la primera mitad del siglo XIX; posteriormente, al disminuir sus ingresos agrícolas, iniciaron la venta de mobiliario y otros productos. Entre finales de siglo XIX e inicios del siglo XX muchas comunidades empezaron a cerrar y el grupo empezó a entrar en decadencia.

Comentarios finales

La comunidad utópica de los *shakers*, impulsada por Ann Lee, materializó sus ideas de equidad, hermandad, sencillez y amor a Dios a través de los espacios y el mundo objetual que concibieron y fabricaron; de ese modo lograron llevar una vida en comunidad con base en dichos principios religiosos.

Según el modo de vida de esta comunidad y considerando el contexto social actual caracterizado por diversas problemáticas de gran relevancia, es de interés y utilidad señalar la importancia de la calidad de las ideas y los objetivos que estén a la base de la concepción y desarrollo de todo elemento de diseño.

En el marco de una economía de mercado, como la que caracteriza el contexto económico en el que vivimos, es necesario observar que el diseño en las últimas décadas ha sido utilizado principalmente como un medio para elevar y asegurar las ventas de todo tipo de industrias, olvidando la vocación revolucionaria con la que nació el diseño moderno en 1919, reflejado claramente en la labor desarrollada por la escuela de arte, artesanía y diseño Bauhaus, en Weimar, que tuvo la aspiración y vocación transformadora de la sociedad, reflejada en primer lugar en sus planteamientos ideológicos fundacionales y posteriormente en sus prácticas pedagógicas y sociales al interior y exterior de la institución educativa, así como en su producción material, que buscó la satisfacción de las necesidades básicas de la vida cotidiana de la época.

El diseño como disciplina, que configura el universo material mediante el cual el ser humano lleva a cabo todas sus actividades cotidianas, tiene una indudable influencia en diversas dimensiones del entorno humano, como Löbach lo señaló:

Se considera al diseño industrial como una disciplina de la configuración del entorno en sus dimensiones sociales, psíquicas, históricas, económicas y estéticas, con el fin, por un lado, de posibilitar, al usuario del producto una utilización más crítica del mismo y, por el otro, de inducir al diseñador industrial a orientar su actividad profesional atendiendo a los intereses del usuario del producto...¹⁹

¹⁹ Löbach Bernd, *Bases para la configuración de los productos industriales* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

El papel del diseño es capaz de ser especialmente determinante en el modo y calidad de convivencia de los individuos en una sociedad. De acuerdo con Tromp,²⁰ el diseño conlleva importantes implicaciones sociales, sin embargo, señala que dicha influencia está a menudo oculta y es involuntaria por parte de los diseñadores, por lo cual se convierte en un importante objeto de estudio.

El diseño es capaz de facilitar un cambio de comportamiento a través de su labor, y con ello tener implicaciones sociales positivas, pero estamos de acuerdo con Tromp que esto solo será posible renfocando la perspectiva de desarrollo del diseño hacia una que permita la satisfacción de necesidades y deseos de los individuos, pero sin perder de vista el beneficio social a través de dicha satisfacción.

La comunidad de los *shakers* es un ejemplo de que es posible materializar ideas sobre el individuo y la sociedad muy distintas de la realidad que se pueda vivir en un momento determinado; y desde nuestra disciplina, el diseño, es posible hacerlo ya que como lo ha señalado Margolin,

los diseñadores estamos sin duda entre esos profesionales cuyas contribuciones son esenciales para considerar las formas materiales de un mundo más humano; formados en muchas disciplinas, sean de diseño de producto, ingeniería, comunicación visual, desarrollo de software, somos responsables de los artefactos, sistemas y entornos que conforman el mundo social.²¹

²⁰ Nynke Tromp, "Social Design: How products and services can help us act in ways that benefit society" (tesis doctoral, Delft University of Technology, 2013).

²¹ Víctor Margolin, *Construir un mundo mejor, diseño y responsabilidad social* (México: Designio, 2017), 31.

Referencias

- BECKSVOORT, Christian. *The Shaker legacy, perspectives on an enduring furniture style*. Connecticut: The Tauton Press, 2000.
- “Canterbury shaker village”, acceso el 14 de octubre de 2022, <http://www.shakers.org/wp-content/uploads/October-News-Notes-from-the-Village.pdf>
- FRANCIS, Richard. *Ann the Word: The Story of Ann Lee, Female Messiah, Mother of the Shakers, The Woman Clothed with the Sun*. New York: Arcade Publishing, 2000.
- “Hancock Shaker Village, Brethren’s shop”, Mass Cultural Council, Massachussets Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022.
- “Hancock Shaker Village, Brick dwelling”, Mass Cultural Council, Massachussets Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshakervillage.org/shakers/museum/historic-architecture/1830-brick-dwelling/>
- “Hancock Shaker Village, Meetinghouse”, Mass Cultural Council, Massachusetts Cultural Council, acceso el 14 de octubre de 2022, <https://hancockshakervillage.org/shakers/museum/historic-architecture/meetinghouse/>
- Iglesia Bautista, Nuevo Testamento, acceso el 21 de octubre de 2022, <http://nuevotestamentojohnpmeier.blogspot.com/2016/02/iglesias-bautistas.html>
- KIRKBRIDE, Robin. *Utopian Religions in America: The Shakers, the Oneida Perfectionists and the Mormons, an Issue of Survival*. Senior Honors: Theses, 2006. <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1054&context=honors>
- LÖBACH, Bernd. *Bases para la configuración de los productos industriales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- MARGOLIN, Víctor. *Construir un mundo mejor, diseño y responsabilidad social*. México: Designio, 2017.
- Mass Cultural Council, Cultural Council of Massachusetts, acceso el 14 de octubre de 2022, <http://massculturalcouncil.org/>

NYNKE, Tromp. "Social Design: How products and services can help us act in ways that benefit society". Tesis doctoral. Delft University of Technology, 2013.

Principios Bautistas, Iglesia Bautista Emanuel, acceso el 21 de octubre de 2022, <http://iglesiabautistaemanuel.org/la-iglesia/principios-bautistas/#:~:text=Principios%20Bautistas%20Fundamentales%20en%20los%20cuales%20Creemos%20Creemos,y%20mediador%20entre%20Dios%20y%20el%20ser%20humano>

STEIN, Stephen J. *The Shaker Experience in America: A History of the United Society of Believers*. Yale: University Press, 1994.

"The Brick Dwelling", <https://hancockshakervillage.org/shakers/museum/historic-architecture/1830-brick-dwelling/>

VINCENT, Nicholas C. "Shaker Furniture". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. http://www.metmuseum.org/toah/hd/shak/hd_shak.htm

La abstracción como experiencia y como herramienta política. El arquitecto Hannes Meyer y su “despertar” a la modernidad a inicios de los años 1920

Georg Leidenberger

*Lo que quiero decir con todo esto es que para mí, lo abstracto significó una experiencia y no sólo un ‘acto propagandístico’.*¹

ERNST Y SASHA MORGENTHALER

Introducción

En 1949, el arquitecto Hannes Meyer (1889-1954) dirigió estas frases a un amigo pintor que residía en Suiza, país al que estaba a punto de volver después de una larga estancia en México. El tema de la carta era el papel de la abstracción en el arte. Para estas fechas, Meyer, que ya tenía casi 60 años cumplidos, era un ferviente seguidor del arte realista. El arte, para este socialista, tenía una función primordial de transmitir contenidos sociales y políticos (especialmente a una población mayo-

¹ HM a Ernst y Sasha Morgenthaler (Zurich), 1.05.49, citado en Martin Kieren, Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit (Heiden, Suiza; Arthur Niggli, 1990), 104.

ritariamente analfabeta como era la de México), misma razón por la que rechazó el arte abstracto, como el que emanaba desde Estados Unidos de la posguerra. De hecho, durante sus casi diez años en México, Meyer formó parte del grupo de artistas clave de un arte político mexicano de los tiempos de posguerra: el Taller de Gráfica Popular liderado por su gran amigo Leopoldo Méndez.

Pero en el ya citado epígrafe, Meyer se refería a tiempos más atrás: los años 1910 y 1920 cuando él, al haber terminado apenas su formación profesional, se vio expuesto a las corrientes artísticas modernas y se encontró inmerso en este nuevo lenguaje de la abstracción. Aunque décadas después sobrepondría la utilidad (social y política) del arte ante su expresividad, sí consideró su enfrentamiento con lo abstracto como una “experiencia”, a diferencia de lo que podría haber sido un mero aprovechamiento propagandístico.

Comienzo con esta reflexión porque me ayuda a demarcar los coordinados de la trayectoria del artista Meyer entre “la revolución y el diseño”. Desde su juventud, el suizo nacido en Basilea se sumergiría en la modernidad desde dos ángulos: por un lado, una continua convicción en lo primordial de ‘la cuestión social’, es decir, la necesidad de revertir los efectos dañinos del capitalismo industrial mediante reformas orientadas a lo colectivo y a las masas urbanas y rurales; y, por el otro lado, su inmersión en una alucinante efervescencia de corrientes artísticas y de arte aplicado que descubrieron y exaltaron la abstracción, finalmente como un acto de liberación de los historicismos. Hemos aquí una trayectoria relativamente común, por la que más de una generación de artistas, diseñadores, activistas, revolucionarios habrán travesado. Lo que destaca en el caso de Hannes Meyer es lo persistente con lo que se apegó a ambos postulados sin que el uno entrara en mayor conflicto con el otro; en este sentido considero que Meyer desde siempre fue un diseñador revolucionario.

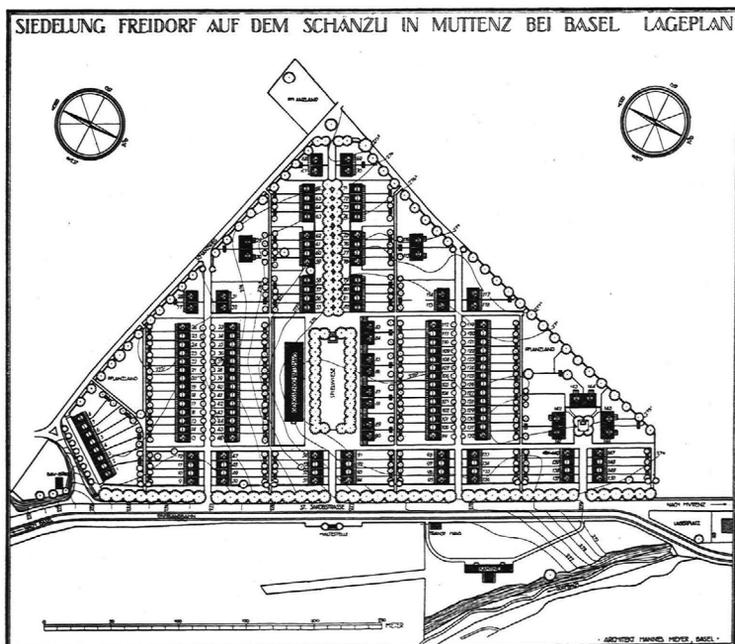
Para demostrarlo, me centro en los años en que Meyer “descubrió” la abstracción y la incorporó en sus proyectos: la primera mitad de la década de los años veinte. Tal transformación artística y personal se reflejaba no solo en sus obras arquitectónicas, sino también en sus realizaciones de exhibiciones, obras de teatro, escritos y linografías, entre otros. De hecho, pienso que el giro moderno que representa Meyer se caracterizó justamente por su voluntad y su capacidad de integrar todos estos géneros de arte y diseño en una singular postura, misma que siempre se ligaba con la llamada “utilidad”, lo que para Meyer significó un compromiso social-político y finalmente revolucionario. (Volviendo una vez más al epígrafe, para Meyer lo abstracto era tanto una verdadera “experiencia” como un “acto propagandístico”.) Fue en estos mismos años en los que Meyer “despertó” a lo abstracto, cuando él se convirtió en una figura conocida en el ámbito europeo, adquiriendo cierta fama que finalmente lo llevó a ser director de la división de arquitectura de la Bauhaus y luego su director (1928 a 1930).

En lo que sigue, quisiera señalar dos proyectos que resultaron clave para la llamada conversión de Meyer a lo modernístico, y en su caso estrechamente vinculado con un compromiso social-revolucionario y una forma y lenguaje abstracto.²

El conjunto de viviendas cooperativo “Freidorf”, 1919-1920

El conjunto de vivienda de Freidorf fue la primera obra que el arquitecto Meyer realizó como profesionista independiente, y que se ubicó en las afueras de su ciudad natal Basilea. Dicho conjunto le fue encargado en 1919 por el movimiento cooperativista suizo, con el cual había estado en contacto por medio de su madre, activa en organizaciones de reforma social; aparte

² Véase también Georg Leidenberger, *Architect Hannes Meyer and radical modernism. A biography* (Berna, Suiza; Peter Lang, en prensa), especialmente del capítulo 3: “From Freidorf (1921) to Freidorf (1925). A housing compound, two publications and a modernist awakening”.



“Conjunto Freidorf croquis”, Das Werk 12 (núm. 2, 1925): 39.

<https://www.e-periodica.ch/>

de las casas para los miembros de la cooperativa, debería incluir un centro comunitario con escuela, tienda y sala de asamblea. Para ello, Meyer planteó como principal meta convertir el principio cooperativista en una forma construida, misma que a su vez, en su entorno material, inculcara en sus habitantes aquel principio: “El plano de la urbanización de Freidorf es simplemente la expresión exterior de su espíritu interior y la materialización del acto cooperativista... un principio vuelto piedra y espacio” –cada unidad de edificios de vivienda expresaron la idea de “un clan sin relaciones de sangre, un círculo de apoyo de entre vecinos leales”.³ Es decir, Meyer anclaba su diseño, en este caso, la sime-

³ Hannes Meyer, “Die Siedlung Freidorf”, Das Werk (Zurich, Gebr. Fretz, 1925).



“Freidorf plaza central”, *Das Werk* 12 (núm. 2, 1925): 42.

tría del conjunto, su estricto orden espacial (y su disgusto por lo arbitrario y decorativo de cómo los residentes arreglaban sus jardines) con el propósito social y político de la obra.

Si Freidorf como comunidad cooperativa contribuyó a la “revolución”, lo hizo en su carácter de una cuasi utópica ubicada por medio de un mar de cambios tumultuosos a la postre de la Revolución rusa y al final de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, Meyer planteó al conjunto como un emblema de un movimiento que buscaba una alternativa al capitalismo salvaje y, a su vez, lo presentó en su materialidad como un refugio de la ciudad rodeado por los bosques y las montañas de la Jura suiza –un planteamiento semejante a los principios de la corriente urbanística inglesa Ciudad-Jardín.

Su estilo de construcción se ancló en el regional suizo, dotado además de elementos clasicistas (a los que Meyer había sido expuesto primeramente por su padre-arquitecto y a los cuales nunca renunciaría por completo aun cuando después se volvió un vocero del funcionalismo). Sin embargo, en Freidorf todavía no dejó vislumbrar un estilo o lenguaje moderno: las casas y el

centro comunitario contaban con techos de dos aguas, que fue el símbolo clave que lo diferenció de una construcción “moderna”, que se distinguió por techos planos. Unos años después, cuando Meyer sí se declaró funcionalista, sus casas “jurásicas” le darían pena.

Donde Meyer sí plasmó Freidorf como un proyecto vanguardista fue a nivel *discursivo*. ¿A qué me refiero? En 1925, a cinco años después de su inauguración, Meyer publicó un artículo sobre su obra para la revista del Werkbund suizo, una asociación que promovía el diseño moderno. Consideren la siguiente descripción de uno de los paseos peatonales principales de la urbanización:

the ‘promenade’ is actually ...a vestibule, thus the hurry. Everything flows into depth, understood in terms of perspective: wooden posts, telephone wires, walnut trees, garden walls, privet hedge, earth brown zigzag of flower beds, walking path, and on top people, strollers, bicycles. Amidst all this, a rhythmic struggle of horizontals and verticals, of the walls and bushes with poles and poplars...⁴

Meyer asocia un eje peatonal del conjunto con objetos que van “fluyendo hacia la profundidad”, en términos de un fondo de perspectiva. No destaca aspectos funcionales en términos del ideal cooperativista, sino presenta un espacio de Freidorf en el cual concurren formas, perspectivas y colores básicos: “una lucha rítmica de horizontales y verticales”.⁵

Un aspecto notable de este artículo reside en su lenguaje modernista. Meyer fue de los primeros arquitectos europeos en aplicar tamaños estandarizados, normadas para sus construcciones. Destaca esta característica de Freidorf, en este caso de objetos interiores a las casas, de la siguiente manera:

⁴ Hannes Meyer, *Siedlung...*

⁵ Hannes Meyer, *Siedlung...*, 50-51. Para esta y las demás citas de Hannes Meyer, las traducciones del alemán del original al inglés y español son del autor.

A cellular construction, typified, normalized, standardized, electrified. With normalized types for the 150 bathtubs, 150 central heating ovens, 150 electric stove tops, 150 laundry stoves, 150 electric water heaters. With normalized length of rooms, normalized height of rooms, normalized height of staircases [*Normaltreppentritt*] ...⁶

Nótese cómo Meyer coloca la semántica de la frase por un ritmo –typified, normalized, standardized, electrified– y dónde las enumeraciones: “150 bathtubs, 150 central heating ovens, 150 electric stove”, etc. emulan la estandarización de los objetos construidos. A su vez, Meyer también emplea otro tema clave del modernismo: la subjetividad en relación con la mecanización, atomización del ser humano y, en su caso, de la exaltación de lo colectivo..., en este caso cómo las tonalidades del color rojo, que fue el que predominó en Freidorf, dependía de la perspectiva del sujeto observante:

[The shade of red] depends on the changing standpoint of the observer: reddish from a frog perspective in a resident's garden, redder from the distance of respectable, petty-bourgeois streets, and most red, from the distance of the blue mountains or the 1000m-upwardly screwed Libelle Handley-Page [un avión de los años 1920]. [It] depends, at times, on the observer's mood and attitude: [it appears] at times scarily brutal, at times, comfortingly warm, and therefore what remains is [either] displeasure or applause, disgrace or grace.⁷

Meyer entonces se dio cuenta de la enorme diversidad de percepciones y hasta estados de ánimo –“the observer's mood and attitude”– por parte del sujeto-residente, no obstante que, como ya señalamos, veía su obra como expresión y herramienta para el carácter comunal, colectivo del conjunto.

⁶ Hannes Meyer, *Siedlung...*, 49.

⁷ Hannes Meyer, *Siedlung...*, 49-50.



(Die Vitrine Co-op. 1925. Phot. Th. Hoffmann, Basel. Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art. (1926). <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=wbw-002:1926:13::1225#469>)

Estancia de Meyer en Bélgica: exhibiciones, teatro y arte, 1924

La publicación del artículo de Meyer sobre Freidorf ocurrió después de una prolongada estancia en Bélgica. Enviado por parte de la misma asociación cooperativa que le había encargado Freidorf, Meyer diseñó una obra de teatro, una vitrina y una sala de exposición con el fin de promover los productos de la cooperativa suiza en el marco de la Exposición Internacional



“Teatro Co-op”, *Das Werk* 11 (núm. 12, 1924): 330.

Cooperativista de Gante. Además, a su retorno a Basilea, publicó un artículo sobre el estado de las artes plásticas del país atlántico. Para la sala de la cooperativa suiza, Meyer ubicó en uno de sus extremos una vitrina que exhibía diversos productos de consumo de la misma. Hizo un elaborado arreglo de líneas rectas y curvadas, así como de torres verticales de cajas, empaques y tubos, objetos todos etiquetados con el signo de la cooperativa y el nombre del producto. Visto desde arriba, parecía que los empaques estuvieran en movimiento como en una línea de montaje industrial. Un niño, según Meyer, tendrá otra perspectiva, veía desde los lados vidriados lo que asemejaba un paisaje de juguetes o una especie de ciudad futurista que anticipaba la *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. También se nota la influencia del agitprop y constructivismo ruso; las columnas de empaques de la vitrina resonaban con las torres de radio de Vladimir Tatlin en su forma y dinamismo.

Al otro extremo de la sala hubo un escenario del “Teatro Co-op”, en que dos o tres actores y actrices promovían el ideario del movimiento: escenarios austeros con fichas, siluetas figurativas geometrizadas colgadas, juegos de luz y sombra. Para fines de la publicidad, Meyer empleaba un reducido lenguaje teatral. Meyer lamentó que las obras seguían siendo demasiado naturalistas y esperaba que, en futuros eventos, se purificaran aún más las formas de “cuerpo, luz, sonido y movimiento”.⁸

Lo que quiso evitar a toda costa era una exhibición vergonzosa de “Suiza...en forma de vaca, cabaña alpina, manufactura de chocolate y mujeres suizas en vestido tradicional”. En su artículo sobre el arte de Bélgica, contrastó su país natal envuelto por los Alpes con aquel país situado en las llanuras y al lado del mar Atlántico:

Mountains are fittings of national [*völkisch*] enclosure and symbols of prejudice. Only on holidays are they protective walls of patriotic independence and havens of liberty. On weekdays, they harbor breeding grounds of inbred cultural domesticity. Below in the plains, far-sightedness occurs invariably and becomes obligatory. There, invading from all sides, reigns a wind from abroad, of which one bravely obtains, by means of sail and windmill, one's own fish and bread.⁹

Estas dicotomías, “cerrazón...prejuicio” *versus* “clarividencia... un viento lejano” expresaron el anhelo del suizo por un modernismo universal, tan común durante la década de los años veinte. En su vitrina y obra de teatro fue por medio de la forma abstracta que Meyer buscó trascender la “endogámica domesticidad cultural”.

El último producto de la estancia de Meyer en Bélgica fue el ya mencionado artículo “Junge Kunst in Belgien” (Arte joven

⁸ Meyer Hannes. *Das Theater Co-op*, 332.

⁹ Hannes Meyer, *Junge Kunst in Belgien*, part 2, 305.

en Bélgica), publicado también en *Das Werk*.¹⁰ Destaca la forma de escritura en que presenta su tema; expone *los objets d'arts* de pintores, arquitectos, diseñadores gráficos como enumeraciones y sin evaluaciones o juicios. Rechaza enérgicamente la causalidad histórica, "la labor de los sepultureros. ¡Renunciemos a escribir la historia de nuestra vida!". Aboga a su vez por presentar una instantánea de la cultura del momento:

Let's draw the cross-section of young Belgian culture of expression [Ausdruckskultur], by means of image and accompanying text, without consideration of worth and unworth, taste or posture.¹¹

Los objetos del arte belga aparecen en el artículo de forma semejante en que fluyen los productos co-op en la vitrina. No hay distinción jerárquica entre objetos de las bellas artes –como pinturas, esculturas o música–, los de utilidad cotidiana –como automóviles, vestidos, alfombras o muebles– y proyectos arquitectónicos –como casas, conjuntos de vivienda social o monumentos–. Todos estos, igual que los jabones o paquetes de café de la vitrina co-op, pasan a manera de una línea de montaje.

Los que más fascinan a nuestro diseñador son los objetos de la vida cotidiana y sobre todo los que circulan en una sociedad industrial para las masas: conjuntos de vivienda, carteles, motocicletas, vestidos de moda, escenarios de teatro, y muebles producidos en serie:

The highest possible perfection of the things (the objects) ... of contemporary expressive culture: illuminated publicity, aeroplane, film, women's bicycle. It is senseless to examine their [the objects] exterior form in terms of an aesthetic observation.¹²

¹⁰ Hannes Meyer, *Junge Kunst...*, part 1 y 2.

¹¹ Hannes Meyer, *Junge Kunst...*, 275. Énfasis en el original.

¹² Hannes Meyer, *Junge Kunst...*, 305.

Todos estos objetos “son ‘bellos’ porque son el más perfecto resultado de su función” y porque representan “la vida desnuda, la humanidad pura”.¹³ Es decir, aquellos objetos de la vida material nos confrontan con una nueva estética, una más allá de la cultura histórica de las bellas artes.

El despertar a la modernidad, tal como lo vivió Hannes Meyer en los años veinte, significó una particular conjugación de “revolución” y “diseño”. Sobresale su apertura y entusiasmo por los “nuevos vientos desde cualquier lado”: el oeste atlántico y el este soviético.

Comentarios finales

Revolución y diseño eran casi sinónimos. La ruptura con el pasado debía ocurrir en la sociedad, es decir, implicó el derecho de las masas por una vida decente en un sentido tanto material como humanístico. No obstante que se trata de un mensaje universal, el sujeto, el individuo, no se diluye ante la multitud al mantener por lo menos una perspectiva, sino una identidad.¹⁴ A su vez, aquella ruptura debía incurrir a toda fuerza en el campo estético, en el cual los objetos cotidianos y, particularmente, los productos industriales, se colocaban a la misma altura que las pinturas, las partituras y las esculturas. La postura de diseño de Meyer no rechaza el arte vanguardista; al contrario, se alimenta de su esencia: la puesta en primer plano de la abstracción de color, línea y perspectiva.

Años después, Meyer se volvió un defensor de la Unión Soviética, como tantos artistas de la izquierda que la veían como sociedad modelo y baluarte ante el fascismo y el capitalismo. Llegó a rechazar expresamente la abstracción, misma que ya para la posguerra asociaba con el expresionismo abstracto de Estados

¹³ Hannes Meyer, *Architect Hans Schmidt, quoted in Kieren*, 86.

¹⁴ K. Michael Hays aborda la obra de Meyer y del arquitecto Ludwig Hilbersheimer en términos de sus respectivas visiones del papel del individuo dentro de la sociedad de masas. *Modernism and the posthumanist subject* (Cambridge, MIT Press, 1992).

Unidos y exigía que el arte tuviera un contenido social, "realista". Aunque, en el fondo, también aborrecía el "realismo social" burdo que predominaba en la URSS de Stalin, tal como el mundo de la guerra fría, revolución y diseño se habían fragmentado y el mantener una postura de en medio parecía imposible.

Referencias

- HAYS, K. Michael. *Modernism and the posthumanist subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- KIEREN, Martin. *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit. Architektur-und Gestaltungsversuche, 1919-1927*. Heiden, Switzerland: Arthur Niggli, 1990.
- LEIDENBERGER, Georg. *Architect Hannes Meyer and Radical Modernism. A Biography*. Berna, Switzerland, Peter Lang, forthcoming.
- MEYER, Hannes. "Das Theater Co-op". *Das Werk. Architektur und Kunst* 12, (1924): 329-332. <http://doi.org/10.5169/seals-12425>
- MEYER, Hannes. "Die Siedlung Freidorf: erbaut durch Hannes Meyer, Basel". *Das Werk. Architektur und Kunst* 12 (1925). <http://dx.doi.org/10.5169/seals-81644>
- MEYER, Hannes. "Junge Kunst in Belgien", part 1. *Das Werk. Architektur und Kunst* 12 (1925): 257-276. <http://doi.org/10.5169/seals-81695>
- MEYER, Hannes. "Junge Kunst in Belgien", part 2. *Das Werk. Architektur und Kunst* 12 (1925): 304-305.
- NOELLE, Louise, ed. Hannes Meyer. *Pensamiento. Cuadernos de arquitectura*, vol. 5. México: Conaculta, INBA, 2002.

Enseñar a mirar: experiencia y revolución en Josef Albers

Ricardo López-León

Introducción

El presente capítulo trae a la reflexión la perspectiva revolucionaria de una de las grandes figuras que tuvieron participación tanto en el proceso de aprendizaje como también en la parte formativa de la Bauhaus: Josef Albers. Este artista alemán que participó como estudiante en los cursos de la escuela para luego convertirse en uno de los maestros al frente del curso preliminar, extendió su enseñanza en dos universidades de Estados Unidos y hasta algunas visitas a México. Por lo tanto, sus ideas y sus enseñanzas se diseminaron en el mundo del arte y colaboraron en el desarrollo de grandes artistas. Por ello, su legado será revisado en el presente documento a partir de la idea de revolución, vista como un concepto integrado por tres partes: esencia, compromiso con la tradición y restauración.

La revolución como concepto triádico surge de la perspectiva de tres pensadores principalmente, Thomas Kuhn, Stanley Cavell y Hannah Arendt, y se retoma en este texto las reflexiones que



Revolución como concepto triádico.

Vasso Kindi¹ hace al respecto identificando aspectos que vinculan el pensamiento de Kuhn con Cavell, así como la influencia que tiene o pudo tener uno sobre el otro y viceversa. En el mismo texto de Kindi se integra en el diálogo la perspectiva de Arendt y cómo esta colabora para entender el pensamiento de los dos anteriores. Así, el paso por este capítulo es un recorrido conceptual, identificando en Albers la búsqueda de la esencia, su compromiso con las tradiciones o convenciones y cómo puede ser vista su práctica docente como restauradora. Para entenderlo, se debe revisar la trayectoria de Albers integrada por dos prácticas paralelas que no se tocaban una con la otra pero que sí se nutrían mutuamente, es decir, su práctica como artista principalmente por sus trabajos en vidrio y en color y su práctica docente que insistió siempre en la enseñanza del curso preliminar y a través de la experiencia.

Así, será visible, por ejemplo, que la búsqueda de la esencia consistió en explorar y al mismo tiempo enseñar a descubrir las propiedades inmanentes de los materiales y colores –o esencias–

¹ Vasso Kindi. "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell", *Perspectives on Science*, 18, n.º 3 (2010): 3.

a través de experimentar. Las tradiciones o convenciones desde la perspectiva revolucionaria permiten ver que Albers siempre se mantuvo fiel a las ideas de la Bauhaus, ya sea aprendidas o desarrolladas por él, entre las que destaca la idea de anteponer la práctica y la experimentación antes de la teoría, permitiendo que el estudiante explorara y comprendiera por sí mismo la expresividad de los elementos de diseño y el arte.

Finalmente, como restaurador se puede identificar este mismo hecho en su práctica docente, pues perseguía que la experimentación colaborara en la recuperación y el desarrollo de la percepción de los estudiantes, así como en su forma de relacionarse y reaccionar con el mundo, o como él mismo lo mencionaba en varias ocasiones, buscaba “abrir los ojos”. Por lo tanto, si existe un concepto que puede ayudar a comprender cómo Albers fue un revolucionario es la recuperación de la experiencia. Su insistencia en la experimentación como proceso de formación ha servido, incluso, como base para estudiar la obra de otros artistas que lo tuvieron como maestro, por lo que su influencia se vuelve visible en el proceso de creación de los mismos.

Quién es Josef Albers

La figura de Albers ha sido motivo de estudio desde distintas perspectivas, ya sea por su trayectoria artística o docente. En el presente texto, existe una participación importante del trabajo de Esther Adler², quien destaca que el compromiso de Albers con la enseñanza era tal que incluso su obra tenía también ese objetivo: abrir los ojos, como el mismo artista lo declararía y aspecto por el cual sería citado constantemente, o en otras palabras “cambiar los hábitos de la visión”.³ A través de su fundación, Josef Albers (1888-1976) se describe como un maestro influyente, así como

² Esther Adler, *A new Unity! The Art and Pedagogy of Joseph Albers* (College Park: University of Maryland, 2004).

³ Eva Díaz, “The Ethics of perception: Joseph Albers in the United States”, *Art Bulletin* (2008): 261-285.

también pintor, escritor y teórico del color, en donde destaca su trabajo *Homages to the Square* que pintaría, entre 1950 y 1976.⁴ Sin embargo, es también admirable su trabajo con el vidrio sobre todo por su compromiso con dicho material desde los inicios de la Bauhaus, así como también por las intenciones pedagógicas que a través del mismo manifestaba, de acuerdo con las reflexiones de Adler.⁵ Su texto más representativo y mundialmente conocido *Interaction of Color*⁶ fue publicado en su primera edición en 1963 y de acuerdo con la Yale University Press ha vendido cerca de un cuarto de millón de copias, y aunque ha sido reeditado, el texto original de Albers permanece intacto y sigue siendo tan innovador como cuando el artista lo escribió.⁷ Existen además del citado, otros textos del artista que son recurrentes en los estudios que se publican sobre el mismo como es el caso de Adler,⁸ quien recupera notas del autor publicadas en otros medios,⁹ o de Horowitz y Danilowitz,¹⁰ quienes además de registrar la biografía de Albers, reconstruyen experiencias de su enseñanza que ellos mismos recuerdan o a partir de entrevistas de quienes también fueron sus alumnos.

La personalidad de Albers es recordada como un detonador, como alguien que encendía una explosión en sus estudiantes,¹¹ quienes lo describen como una persona curiosa, alegre, enérgica, pero paradójica: era autoritario, pero al mismo tiempo exigía que los estudiantes pensarán por sí mismos, le gustaba mantener el

⁴ Joseph Albers y Anni Albers, *Joseph and Anni Albers Foundation*, acceso el 24 de enero de 2018, <http://www.albersfoundation.org/>

⁵ Esther Adler, *A new Unity!*...

⁶ Joseph Albers, *Interaction of Color* (New Haven: Yale University Press, 1971).

⁷ "Yale Books", Yale University Press, acceso el 24 de enero de 2018, <https://yalebooks.yale.edu/book/9780300179354/interaction-color>

⁸ Esther Adler, *A new Unity!*...

⁹ Joseph Albers, "Art as Experience", *Progressive Education* 12 (1935): 391-393; Albers, Joseph, *Bauhaus 1919-1928* en Bayer, H., Gropius, W. y Gropius, I. (New York: Museum of Modern Art, 1938).

¹⁰ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers: To Open Eyes* (London: Phaidon, 2006).

¹¹ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers*, 9.



(Josef Albers, Daniel Sennen 2022)

control pero promovía la libertad e individualidad, y exigía un nivel muy alto pero estaba en contra de otorgar calificaciones.¹² Albers sería el primer estudiante que luego de haber acreditado los cursos se convirtió en maestro de la misma institución, pero

¹² Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers...*, 74.

su trayectoria como docente no comenzó en la Bauhaus. Inició sus estudios para convertirse en docente en el pueblo de Büren en 1905, para luego continuarlos y concluirlos en Bottrop cinco años después, uno de los deseos que tuvo que cumplir para su padre antes de convertirse en artista. Para 1913 se inscribió en la Royal Art School de Berlín, en donde conocería a una de las figuras que él mismo reconoció como más influyentes: Philipp Franck y quien generaría un gran impacto en su forma de enseñar y la importancia de aprender a mirar.¹³ A la edad de 33 años, Albers iniciaría su formación en la Bauhaus en 1921 para completarla tres años después y convertirse en uno de los maestros de la misma donde permanecería hasta 1933, año en que la Bauhaus se vería obligada a cerrar. Junto con su esposa, y también egresada Anni, se mudarían a Estados Unidos por invitación a formar parte del cuerpo docente de la Black Mountain College, una universidad cuyo planteamiento coincidía fundamentalmente con las ideas del artista. Finalmente, para 1950 se convertiría en jefe del Departamento de Diseño de la Yale University School of Art, universidad donde se retiraría como docente y pasaría los últimos días de su vida.

Desde el siglo pasado se puede identificar un creciente interés por la obra de Albers, pues el artista expuso en museos importantes alrededor del mundo. Asimismo, dada su época y posición le permitieron establecer relación con otras figuras importantes dentro y fuera de la Bauhaus, como es el caso Vasili Kandinsky, por lo que la correspondencia entre ellos ha sido también motivo de estudio.¹⁴ Las estrechas relaciones que se construyen entre docente y estudiante llevaron a Albers a visitar muchas otras universidades y proyectos a través de aquellos que iniciaban sus estudiantes, por ejemplo, visitando México en dis-

¹³ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers...*, 10-11.

¹⁴ Nicholas Fox Weber y Jessica Boissel, *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929–1940* (Connecticut: Yale University Press, 2015).

tintas ocasiones gracias a su vínculo con Clara Porset, quien había sido su alumna en el Black Mountain College¹⁵. Por lo tanto, la influencia de Albers en México y viceversa también ha sido motivo de estudio y exposiciones.¹⁶ La práctica de Albers como maestro es otra de las áreas que ha ganado interés creciente, rastreando incluso a aquellos quienes fueron sus alumnos y que ahora son artistas reconocidos buscando los trazos de las enseñanzas del artista en la obra de sus pupilos.¹⁷ Finalmente, conviene también mencionar el trabajo de Zender, quien reconoce que la práctica pedagógica de Albers está bien entendida, así como su trabajo como artista pero, en cambio, su trabajo como investigador merece estudio y reflexión.¹⁸ El autor propone mirar el trabajo del artista como un “investigador pionero del diseño” y su libro *Interacción del color* como “uno de los primeros registros publicados de investigación en diseño y de los principios que de éste se derivan”.¹⁹ Se destaca que en el libro se puede identificar la exploración de un tema a través de un estudio empírico serio y sistemático, hecho que demuestra que, a pesar de ser pionero en investigación, no ha logrado un impacto considerable en otros investigadores que puedan seguir sus pasos, emulando o siguiendo su método empírico visible a través del libro y necesario hasta nuestros días.

La esencia, las tradiciones y la restauración como conceptos revolucionarios

El pensamiento de Thomas Kuhn ofrece una perspectiva que permite reflexionar sobre el concepto de *revolución*. Entre los

¹⁵ Dina Comisarenco, *Diseño Industrial Mexicano e Internacional. Memoria y Futuro* (México: Trillas, 2006), 103.

¹⁶ Hinkson, Lauren y Barriéndos, Joaquin. *Josef Albers in Mexico* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2017).

¹⁷ Saletnik, Jeffrey, “Josef Albers, Eva Hesse, and the Imperative of Teaching”, *Tate’s Online Research Journal* (2012), 1-12.

¹⁸ Mike Zender, “Design Research Pioneer: Josef Albers. A case for Design Research”, *Visible Language* 50 (2016): 48-77.

¹⁹ Mike Zender, “Design Research Pioneer”..., 48-77.

autores que han revisado su postura, Kindi²⁰ destaca, pues identifica relaciones entre dos pensadores: Kuhn y Cavell, quienes además han reconocido la influencia mutua en sus textos. Kindi recupera uno de los primeros trabajos de Kuhn, “La función de los experimentos de pensamiento”,²¹ en el que sostiene que los experimentos del pensamiento son necesarios en la ciencia, no para proveer de información nueva a los científicos, sino por su capacidad de revelar problemas en el marco conceptual de la teoría disponible en el momento, induciendo así una crisis que traerá como consecuencia una re-conceptualización y, por lo tanto, una revolución.

En cuanto a Cavell, el autor destaca la idea de la revolución como una extensión de la misma práctica. Recupera de Cavell la idea de que “un maestro de la ciencia puede aceptar un cambio revolucionario como una extensión natural de esa ciencia”²² y que, por eso mismo, los cambios revolucionarios más profundos pueden resultar de los intentos por conservar un proyecto, regresarlo a su idea original, mantener contacto con su historia o su origen, como cuando Albers entra en vez de Itten a cubrir el curso preliminar para mantener la misma idea original de la Bauhaus. Así para los maestros que dominan esa práctica, y la idea de la práctica misma, aceptarán la revolución como parte natural y extensión de esa práctica, como crecimiento o la revolución como misma evolución, en tensión opuesta con los maestros que no creen que ese sea el crecimiento natural de la práctica o que no representa la idea original. La Bauhaus vista como un organismo en tensión constante ocasionaría que salieran maestros de sus filas –quizá no convencidos por los cambios al interior de la misma– y entraran nuevos, como Albers, quienes defenderían la idea original, como es el curso prelimi-

²⁰ Vasso Kindi. “Novelty and Revolution”, 3.

²¹ Kuhn, T., *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977).

²² Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford: Oxford University Press, 1979), 121.

nar. Cabe destacar que Albers junto con otros fueron formados en la misma Bauhaus, lo que los convierte en maestros de las convenciones –*masters of conventions*– de esa institución, aspecto que los coloca en posición de revolucionar dichas convenciones de acuerdo con Cavell. Para Kuhn, el compromiso con los paradigmas y la investigación basada en la tradición es un prerequisite para la novedad y la revolución pues la anomalía emerge solo cuando se contrasta con el contexto que provee un paradigma.²³ Esto revela una “tensión esencial” implícita, el artista requiere un compromiso constante con la tradición en la que, si es completamente exitoso, él mismo romperá. Kindi identifica esta misma idea en Cavell, Greenberg y Kuhn, insistiendo en la necesidad de dominar la tradición para poder cambiarla radicalmente o incluso erradicarla, es decir, iniciar una revolución. Como se verá más adelante, se pueden identificar dos compromisos que llevaron al dominio a nivel de maestría en la trayectoria de Albers, primero con la tradición de enseñar a través de la experiencia, misma que él mismo aprendió, tanto en su formación docente antes como en sus años de estudio en la Bauhaus, paradigma que mantuvo hasta el final siempre enseñando en los cursos preliminares; segundo, el mismo paradigma se manifiesta en su experimentación como artista, pues mantuvo un fuerte compromiso con la búsqueda de descubrir las capacidades inmanentes de los materiales, un ejemplo de ello son los colores y el vidrio, con los cuales logró trabajar hasta extender sus capacidades, práctica con la cual se volvió exitoso.

Kindi recupera también el pensamiento de Hanna Arendt en el sentido en que los maestros de la convención en realidad solo buscaban proteger dicha convención, mantener la esencia. Para Arendt, el término *revolución* en su sentido original significaba restauración, es decir, regresar a un punto preestablecido o a un

²³ Thomas Kuhn, “Reflections on My Critics”, Lakatos, I., y Musgrave, A., en *Criticism and the Growth of Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970).

orden pre-ordenado. Por tanto, las revoluciones fueron iniciadas por hombres quienes estaban firmemente convencidos que ellos no harían más que restaurar un viejo orden de las cosas que había sido disturbado y violado.²⁴ El autor destaca que los significados asociados de la revolución como un rompimiento con lo establecido representan el pensamiento de la modernidad, en donde se busca la novedad solo por la novedad. Pero, en cambio, entender la revolución como restauración, por ejemplo en el arte, implica entender a los artistas como agentes que buscaban recuperar un orden o una pureza perdida.²⁵ Así, en el momento en el que sienten perdidas las convenciones o tradiciones con las que estaban comprometidos dichos maestros de la convención realizan un esfuerzo por redescubrir la esencia de las mismas, y en ese acto es que se da la revolución. La esencia es pues el principal motivo de los agentes revolucionarios y su búsqueda constante por descubrirla y restaurarla.

Albers buscaba la esencia de los materiales como artista, manteniendo las convenciones de insistir en el regreso a la experiencia con el mundo, quizá como parte esencial del ser humano, una esencia ya perdida por los métodos y las enseñanzas teóricas que él mismo buscaría restaurar, hecho que se convertiría en una labor revolucionaria de su práctica docente.

Albers y la búsqueda de la esencia, la experiencia como esencia

No es casual que la enseñanza de Albers se centrara siempre en los cursos básicos o preliminares. Como alumno de Johannes Itten, Albers tuvo que completar el curso preliminar para luego asar al taller de vidrio. Aunque en un inicio el Consejo de la Bauhaus no le permitió a Albers trabajar con vidrio sino que había sido asignado al de pintura mural, él no dejó de insistir en el trabajo con ese material, realizando obras con botellas que encontraba rompiéndolas él mismo con un martillo. Su in-

²⁴ Hannah Arendt, *On Revolution* (London: Penguin Books, 1990), 42-43.

²⁵ Vasso Kindi. "Novelty and Revolution", 293.

sistencia y experimentación llegó a tal punto que luego su trabajo logró impresionar al consejo, quien le concedió no solo trabajar en el taller de vidrio, sino reactivarlo y mantenerlo. Años después, el taller de vidrio cerraría nuevamente, pero el artista nunca abandonó esta técnica, lo que demostraba un compromiso con el vidrio como forma de arte, aun cuando había sido abandonada por su misma institución y “habla de las posibilidades que Albers observó en el vidrio y sugiere un lugar especial en toda su obra”.²⁶ Explorar una técnica a ese nivel, insistiendo y descubriéndola cada vez a través de la experiencia, habla de la capacidad de compromiso que Albers tenía con la tradición y la búsqueda de la esencia, aspectos fundamentales de un revolucionario.

La esencia como aspecto revolucionario en el artista se puede ver también en su búsqueda e insistencia por la economía de la forma y el material. Esta búsqueda y estudio de la forma en su nivel más esencial luego sería reconocida como el estilo –Bauhaus–²⁷, quizá por eso Albers es considerado como “el producto por excelencia de la ideología Bauhaus”.²⁸ Sin embargo, dicha economía de la forma no deber ser vista como una perspectiva atomística del diseño pues, además, el artista era consciente de las relaciones formales entre las cosas e insistía en que todo aquello que existe en un campo visual existe en un contexto particular, y que todo afecta, se relaciona e influye todo lo demás, así como todo es influido también por lo demás.²⁹ El trabajo con el vidrio del artista representa el epítome de la economía de la forma y el material según Adler,³⁰ pues el artista logró crear toda una obra a partir de un solo material, explorando sus propiedades inmanentes. La autora sugiere que el com-

²⁶ Esther Adler, *A new Unity!...*

²⁷ Esther Adler, *A new Unity!...*, 9.

²⁸ Damish, Hubert, “The Theoretical Eye”, *Journal of Art Historiography* 5 (2011), 2.

²⁹ Horowitz, Frederick y Danilowitz, Brenda, *Joseph Albers: To Open Eyes* (London, Phaidon, 2006), 75.

³⁰ Esther Adler, *A new Unity!...*, 16.

promiso de experimentación con este material y el hecho que el artista se mantuviera fiel por tanto tiempo aun y cuando el taller cerrara al interior de la institución se debe a que encontró propiedades didácticas que le ayudarían a explotar el punto de vista del espectador. De acuerdo con algunos autores, las técnicas del artista para trabajar el vidrio representaron innovaciones en distintos aspectos, entre los que se encuentra la capacidad de crear una apariencia traslucida al utilizar vidrios opacos, la cual resultó ser más poderosa que la translucidez normal, pues hacía que la luz reflejada pareciera venir de una fuente directa.³¹ En otras palabras, la luz era reflejada, ya sea del interior del edificio o de fuentes secundarias de afuera del edificio, pero no era una luz que fuera transmitida a través del vidrio mural. Lo que los autores destacan es la capacidad de control artístico que representa, pues Albers estaba manipulando la visión en el sentido que un vidrio contra una pared hacía parecer que se trataba de una ventana, cuando en realidad era una imagen creada por él. Así, la experiencia se da pues en dos sentidos, por un lado, a través de la práctica del artista con el material y por el otro, modificando o dirigiendo como el espectador experimentaba su obra a través de las imágenes que creaba con el vidrio y los colores que en éste utilizaba. Por lo tanto, el artista comprometido siempre con un solo material buscaba descubrir por medio de la experiencia la esencia innata del mismo material explorando y llevando al límite sus capacidades, llevándolo a redescubrirlo y por lo tanto a revolucionar en esa área de la representación artística. Asimismo, su trabajo con color representa un estudio sobre cómo unas tonalidades interactuaban con otras creando perspectivas y matices distintos, por lo que puede ser visto también como la búsqueda de la esencia del color, “lo que vemos no es lo que vemos”, predicaba el artista para luego demostrar-

³¹ Leonard Finkelstein, *The Life and Art of Joseph Albers* (New York: New York University, 1979); Nicholas Weber, *The Drawings of Josef Albers* (New Haven: Yale University Press, 1984).

lo aplicando la misma tonalidad en cuadros con diferente color de fondo, haciendo que ambos parecieran de una tonalidad distinta.³² Insistía en que cada forma y cada curvatura poseían carácter, así como cada color tenía un rostro y cada figura contenía significados. La búsqueda por encontrar lo esencial como manifestación revolucionaria es visible en el trabajo de Albers como artista, particularmente por su experimentación con el vidrio y el color.

Por otro lado, lo esencial también es rastreable en Albers a partir de dos aspectos de su práctica docente; primero, la insistencia de que sus estudiantes descubrieran por sí mismos la capacidad que tienen los materiales a partir de su experimentación; y segundo, por su apego al nivel básico de la enseñanza, es decir, Albers siempre se mantuvo en los primeros niveles de preparación, fiel al curso preliminar que aprendió de Itten y que después él mismo dirigiría. Habiendo sido formado por la Bauhaus (aunque como ya se mencionó en realidad Albers ya contaba con entrenamiento previo en otras escuelas de Alemania) heredaría entonces el curso preliminar. Fue uno de los primeros estudiantes que recibieron la distinción de maestro; en 1923, Walter Gropius le pidió que ayudara en la enseñanza del curso preliminar obligatorio en colaboración con Lázló Moholy-Nagi, para luego en 1928 impartirlo él solo, desarrollando y mejorando sus métodos de enseñanza “por los que luego Albers sería reconocido como uno de los maestros de arte más influyentes del siglo XX”.³³

Esencia y experiencia, conceptos intrínsecamente relacionados uno con el otro, definieron en Albers cada acción, cada decisión como artista o docente. Conviene insistir en las dos caras de la moneda del artista-docente: por un lado, buscaba descubrir lo esencial de los materiales, defendiendo que cada uno posee atributos y propiedades físicas que los hacen únicos, hecho que además él mismo practicaba en su labor artística; por el otro lado,

³² Hubert Damisch, “The Theoretical Eye”, 3.

³³ Esther Adler, *A new Unity!...*, 6.

insistió en restaurar la experiencia como vía principal para conocer, antes que el conocimiento teórico-metodológico, permitía a los estudiantes experimentar con dichos materiales para que ellos mismos tuvieran acceso a la esencia del mundo.

La experiencia como convención y tradición

El artista se convirtió en un maestro de la convención, tomando en cuenta como convenciones la ideología de la Bauhaus, así como enseñar a partir de la experiencia. Dado que había sido estudiante y ahora egresado de la institución, no cabe duda que estuvo fuertemente influenciado por las estrategias didácticas que él mismo había experimentado, particularmente en el curso preliminar que Johannes Itten condujo junto con su colega Moholy-Nagi, con quien después impartiría dicho curso. En ese sentido, la enseñanza de Albers y su insistencia por la experiencia se convierte en una convención de los maestros de la Bauhaus que repetiría y mantendría a través de su práctica docente, un compromiso con esa forma particular de interactuar con el mundo. Los sentidos como forma principal para conocer el mundo es la principal convención o tradición que Josef Albers buscó mantener a través del tiempo. Fue en esta dependencia de los sentidos que finalmente llevó a Albers a cambiar la manera de enseñar a sus estudiantes una forma distinta de mirar. A través de la experiencia, el artista buscaba que sus estudiantes descubrieran sus propias convenciones, es decir, la tradición de mantener la experiencia como generadora de convenciones, las reglas como el resultado de la experiencia, “descubrir las reglas es más significativo para la vida que su mera aplicación”.³⁴

Así, el artista se mantenía fiel a descubrir la esencia de los materiales a través de la esencia de la experiencia. Para Albers era más importante el proceso de llevar a los estudiantes a re-descubrir las capacidades innatas de los materiales más que enseñar-

³⁴ Josef Albers, “Art as Experience”, *Progressive Education* 12 (1935), 391.

las. Sostenía que aun y cuando a partir de la práctica hubieran logrado desarrollar o evolucionar los métodos existentes, el estudiante habría llegado a ellos de manera independiente, “a través de la experiencia directa, [los métodos] se han vuelto propios porque han sido re-descubiertos y no enseñados”³⁵ por el docente. Asimismo, estas ideas representan convenciones del momento, desde la misma ideología de la Bauhaus, movimientos de reformas educativas contemporáneas, e incluso el pensamiento del filósofo americano John Dewey y sus ideas sobre la experiencia.³⁶ Las convenciones pueden ser rastreadas hasta las ideas de Pestalozzi casi 100 años antes, quien también insistía en una educación centrada en el estudiante y su desarrollo sensorial y perceptual. Por eso mismo, los maestros de las convenciones que buscan mantener dicha tradición como algo esencial logran una revolución, como extensión de la misma práctica.

Otra de las figuras fundamentales en la formación de la perspectiva de Albers es el profesor Phillip Franck, de quien había aprendido años antes de entrar a la Bauhaus en la Escuela Real de Arte o Kunstchule, donde buscaba formarse como profesor de arte. Para Franck, los niños rara vez observaban con detenimiento y trabajaban con la naturaleza, por lo que se propuso un objetivo muy simple para los estudiantes pedagogos: enseñar a los pupilos a ver. Así, la percepción a través de los sentidos quedaría grabada en la ideología de Albers, aspecto que defendería como una convención a partir de convertirse en maestro, a tal grado que el aprendizaje a través de la experiencia, como una práctica extendida, impactaría para siempre la forma de enseñar arte y diseño.

De esta manera se puede observar el compromiso con las tradiciones, para Albers las convenciones fueron esas mismas, aquellas ideas de la Bauhaus que él había aprendido cuando era estudiante, ideas sobre las cuales además se había fundado la

³⁵ Josef Albers, “Art as Experience”, 391.

³⁶ Esther Adler, *A new Unity!...*, 10.

escuela a partir del pensamiento de la época, por lo tanto, se mantendría fiel a ese origen y seguiría replicando dichas tradiciones como un revolucionario, buscando mantenerse firme y al mismo tiempo extender dicha práctica. Tanto sus enseñanzas sobre color, como los ejercicios con materiales, son prácticas que él mismo experimentó cuando era estudiante en la Bauhaus y que ahora transmitía a los nuevos estudiantes. Para el artista, dichos ejercicios buscaban explorar “los atributos inmanentes de los materiales, como estabilidad, capacidad, fortaleza, entre otros”.³⁷ En otras palabras, esta experimentación insistente se aprecia también de dos maneras: la primera como continuación y reproducción de prácticas aprendidas por él mismo, aspecto que permite ver su compromiso con las tradiciones; y segunda como una búsqueda constante de la esencia de los mismos materiales, los estudiantes debían comprometerse con el material y descubrir su esencia de la misma manera que él lo hizo durante años con el vidrio, mostrando compromiso y disciplina. Esencia y tradición, ambos conceptos presentes guiaron la trayectoria tanto artística como docente de Albers, aun y cuando su propio lenguaje visual cambiaba y se desarrollaba, siempre se mantuvo fiel a los mismos objetivos de su enseñanza. Prueba de ello es también el ya citado libro sobre color, pues surgiría casi 30 años después (cuando ya se había retirado de la docencia), resaltando la importancia de la experiencia y la visión como medio básico para conocer y aprender. Además insistía en la influencia que algunas tonalidades de color tienen sobre otras, así como en la estructura inmanente de los materiales. Buscó a través de la experiencia descubrir la esencia de las cosas desde que era estudiante de la Bauhaus, hasta su retiro de la docencia y publicación del libro en 1963. En otras palabras, el compromiso con las tradiciones lo llevaron a innovar en la enseñanza básica del diseño, a partir de la percepción

³⁷ Josef Albers, *Bauhaus 1919-1928* en Bayer, H., Gropius, W. y Gropius, I. (New York: Museum of Modern Art, 1938).

y la experiencia. Además, y quizá de manera contradictoria, su no-método experiencial, libre de contenidos, lo llevarían a crear contenidos para enseñar color.

Como docente, Albers se percibía como el primer paso hacia el desarrollo de personas visualmente conscientes, responsivas, equipadas para enfrentarse a retos más allá del salón de clase, así como aquellos desafíos que él mismo generaría como parte del taller. Esta es una perspectiva que el artista nunca cambió, desde la Bauhaus, pasando por el Black Mountain College, hasta la Yale University. Su objetivo siempre fue el desarrollo de la percepción a través de la experiencia, como se verá en la siguiente sección, por lo que su compromiso con las tradiciones fue claro hasta el final. Incluso, cinco años antes de morir, en 1971, Albers y su esposa iniciaron la Fundación Josef and Anni Albers, con la que buscarían promover “la revelación y evocación de la visión a través del arte”,³⁸ es decir, el compromiso con las tradiciones se mantiene incluso ahora a través del legado del artista. La fundación además ofrece la posibilidad de hacer residencias para artistas, consultar sus documentos históricos, obras de arte, así como acceder al pensamiento del artista y de su esposa, aspecto que deja ver claramente que continua como revolucionario manteniéndose fiel a las convenciones y a la esencia.

La experiencia como restauración y la restauración de la experiencia

La labor docente del artista puede ser vista como una labor de restauración. Con su enseñanza él buscaba “abrir los ojos”, es decir, restaurar la percepción de los estudiantes, insistiendo en que había que confiar y desarrollar la experiencia sensorial, restituir la percepción a través de la experimentación del cuerpo humano con su entorno en vez del uso de métodos y contenidos sistematizados, por lo tanto, un regreso al origen. Incluso hay

³⁸ Josef Albers y Anni Albers, *Joseph and Anni Albers Foundation*, acceso el 24 de enero de 2018, <http://www.albersfoundation.org/>

casos citados de estudiantes que cuando manifestaban resistencia a trabajar un color particular, el artista los obligaba a trabajar con dicho color hasta que aprendían a apreciar sus propiedades y terminaban por preferirlo,³⁹ como si una percepción atrofiada no permitiera distinguir un aspecto del color, y al restaurarla ayudaba a apreciarlo por sus características inmanentes.

Para Adler, un artista enseña a través de su obra y éste es uno de los argumentos que la autora defiende a lo largo de su trabajo:

Todos los artistas pueden ser percibidos como maestros en el sentido que su trabajo presenta sus pensamientos e ideas para la audiencia [...]. Fue la esperanza del artista que el espectador sensible aplicara los principios de orden y experimentación que caracterizaron sus composiciones visuales a sus propias vidas y relaciones con la sociedad, convirtiendo el mundo en el salón de clases de Albers.⁴⁰

Para la autora, esto es claramente visible en los trabajos de ventanas o “vidrio mural” que el artista hizo durante los años de la Bauhaus. Desde su trabajo de lo que puede ser traducido como “ventanas pictóricas” hasta los opacos “murales de vidrio”, el artista podía controlar de cierta manera lo que el espectador podría mirar a través de estas pinturas; por lo tanto, podría “abrir los ojos” más fácilmente utilizando esta como una aproximación pedagógica, extendiendo la ventana de un edificio que ahora había sido transformada por él, a una ventana hacia el mundo o “hacia el mundo que él había diseñado”.⁴¹

La Bauhaus, vista como un organismo vivo, mantenía una tensión constante tanto ideológica como socialmente al interior y al exterior de la misma institución. La rotación de personal y los cambios en la dirección son aspectos que permitieron que Albers fuera el tercer maestro en estar al frente del curso preliminar de

³⁹ Hubert Damisch, “The Theoretical Eye”, 2.

⁴⁰ Esther Adler, *A new Unity!...*, 2.

⁴¹ Esther Adler, *A new Unity!...*, 15.

la Bauhaus, con la particularidad de que él mismo había sido alumno de los cursos y ahora como egresado tomaba sus riendas. Aunque su libro *La interacción del color* no sería publicado hasta mucho tiempo después de cerrada la Bauhaus, las experiencias del maestro al frente del curso preliminar servirían como base para el desarrollo de sus estrategias docentes, plasmadas después en el libro y diseminadas en sus futuros cargos en universidades de Estados Unidos. Para Albers, la experimentación era la principal vía de aprendizaje, “el objetivo [...] era crear un enfoque libre de prejuicios hacia cualquier tarea y trabajar sobre la base de la percepción personal”.⁴² De esta manera, Albers desde el inicio buscaba revolucionar la forma de observar, en el sentido de restaurarla, regresar al origen de una experiencia perceptual, de manera que los estudiantes contaran con una mirada más abierta a partir de la experimentación constante. Durante su tiempo en la Bauhaus, Albers evitaba trabajar sobre un método o proceso particular llevando al estudiante a enfrentarse con el entorno y “descubrir e inventar por sí mismo”.⁴³ Así, el artista buscaba que sus estudiantes se redescubrieran a través de retar su forma de mirar. Ya en el Black Mountain College, Albers logró expresar cuál era uno de sus principales objetivos como docente: “Abrir los ojos”,⁴⁴ “lo que cuenta aquí, primera y últimamente, no es el llamado conocimiento o los llamados hechos, sino la visión–mirar”.⁴⁵ Estas prácticas pueden ser vistas como una extensión de lo que su profesor Franck predicaba en los cursos de dibujo, pues hacía lo posible por evitar pedir a los estudiantes copiar lo que miraban. En los estudios de la naturaleza, Franck insistía en que los estudiantes debían desarrollar un concepto del animal, “el dibujo debe convertirse en una pregunta sobre el animal”;⁴⁶ estas ideas por descubrir la esencia y mirar de cerca el poder que tiene el

⁴² Dina Comisarenco, *Diseño Industrial Mexicano...*, 93.

⁴³ Dina Comisarenco, *Diseño Industrial Mexicano...*, 93.

⁴⁴ Josef Albers, “Art as Experience”, en *Progressive Education...*, 391.

⁴⁵ Josef Albers, *Interaction of Color* (New Haven: Yale University Press, 1971), 1.

⁴⁶ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers...*, 11.

aprendizaje experiencial, formarían la noción de Albers que además impactaría en su práctica docente.

Así, aquellos aspectos aprendidos, en los que además insistía durante sus años en la Bauhaus, terminarían por empatar con la ideología sobre la que se fundó el Black Mountain College. El mismo Albers declaraba:

La habilidad para construir inventivamente y aprender a través de la observación es desarrollada –al menos al inicio– a través de experimentos sin prejuicios ni influencias, en otras palabras, para manipular libremente materiales sin fines prácticos.⁴⁷

El Black Mountain College, que después albergaría académicamente a Albers, fue fundado en 1933 bajo el concepto de una nueva forma de enseñar y aprender, pues principalmente buscaba ser un segundo hogar para los estudiantes, un lugar donde no estuvieran obligados a memorizar contenidos, sino más bien se les motivaría a interactuar con las ideas y con sus mismos colegas estudiantes para enfrentar los retos del mundo exterior. John Rice, su fundador, declaraba que para dicha universidad era más importante “la forma en que se manejan los hechos que los hechos en sí”,⁴⁸ pues los hechos pueden cambiar, incluso los hechos históricos, mientras que el método se aprende de por vida y para la vida. Esta idea es casi una réplica de las ideas de Albers sobre la experiencia, dando prioridad al aprendizaje que el estudiante desarrolla cuando se enfrenta a un ejercicio, más que los contenidos del ejercicio. Por eso mismo, la ideología universitaria del Black Mountain se convertiría en el entorno ideal para que el artista continuara desarrollándose y clarificando su perspectiva pedagógica.

Asimismo, el fundador declaraba que buscaban formar artistas en el sentido holístico del concepto, evitando el desarrollo

⁴⁷ Josef Albers, *Bauhaus 1919-1928...*, 116.

⁴⁸ Esther Adler, *A new Unity!*..., 29.

de pintores, músicos, escritores profesionales, entre otros, sino más bien personas que tuvieran “una aproximación artística a la vida”.⁴⁹ Esto además sería visible años después, pues incluso aquellos estudiantes de Albers que se convirtieron en artistas influyentes del siglo XXI, se caracterizaron por el amplio espectro estilístico de su obra.⁵⁰ Tanto el Black Mountain College como Albers, se convirtieron al mismo tiempo en escenario y agentes de restauración desde donde es perceptible la revolución. El mismo catálogo de dicha universidad declaraba que tomando en cuenta la experiencia como arte (aspecto en el que además había formado Albers desde el inicio y en el que luego él mismo insistiría), el estudiante puede llegar a reconocer el orden en el mundo, y al sensibilizarlo “al movimiento, la forma, el sonido y otros medios de las artes, toma un control más firme de sí mismo y su entorno más allá de lo que lo lograría a través del esfuerzo intelectual puro”.⁵¹ Dicha búsqueda por la sensibilización de las personas declara al mismo tiempo la existencia de una generación des-sensibilizada, así como “tomar un control más firme de sí mismo” manifiesta de manera implícita descontrol. Por lo tanto, sensibilizar y tomar control sugiere restaurar, corregir lo que se ha desviado, en otras palabras, revolucionar. Es en este sentido en el que se ha insistido en el presente capítulo concebir la idea de revolución, por lo que en dicho manifiesto se puede ver que en sus inicios el Black Mountain College contaba con un planteamiento revolucionario.

Además, se puede identificar que Albers nunca tuvo el interés ni la práctica de solo enseñar técnicas básicas como dibujo o pintura, sino que su docencia estuvo más bien caracterizada por su aproximación a los materiales y al mundo visual como una forma balanceada de mirar y reaccionar.⁵² Consideraba los cursos

⁴⁹ Esther Adler, *A new Unity!...*, 29.

⁵⁰ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers...*, 76.

⁵¹ Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College* (Cambridge: The MIT Press, 1987).

⁵² Esther Adler, *A new Unity!*, 31.

preliminares como esenciales pues más que aprender técnicas en ellos se desarrollaban habilidades perceptuales y analíticas, así como poner en forma los ojos, el cerebro y las manos de los estudiantes para que pudieran ver, pensar y moverse como artistas.⁵³ Se ha enfatizado también su compromiso y dedicación hacia el proceso y la experimentación, así como a la formación de la visión que a su vez empataba claramente con la ideología de su nueva escuela de concentrarse en el proceso más que en el contenido. Aun en la Bauhaus, Albers hablaba de su perspectiva respecto a la enseñanza: “No comenzamos con una introducción teórica, empezamos directamente con el material”.⁵⁴ Por eso mismo es posible concebir la docencia de Albers como restaurador, pues guiaba a los estudiantes a volver a experimentar el mundo y aprender de dichas experiencias. Quizá esa fue una de las causas por las cuales el artista siempre estuvo a cargo de los cursos preliminares tanto en la Bauhaus como después con la misma responsabilidad en el Black Mountain, pues se puede ver el objetivo de restaurar la percepción de los estudiantes para que luego pudieran relacionarse, interactuar y reaccionar al mundo. Por ejemplo, en su práctica docente desarrolló algunos ejercicios que buscaban volver a entrenar las manos de los estudiantes con el objetivo de reflexionar mediante medios gráficos lo que observaban, al mismo tiempo que entrenaban la visión a través de los actos performativos de la mano –como los ejercicios en los que se les pedía escribir letras y números en el aire, al derecho al revés, de pie o de cabeza.⁵⁵ Así, la mano se convertía en la extensión de la visión como también la visión se convertía en una extensión de la mano. El tacto y la visión como sentidos separados se fusionaban en un binomio inseparable para observar el mundo desde una perspectiva analítica, restaurando una persona que ahora experimenta el entorno a través de sus sentidos antes disociados.

⁵³ Frederick Horowitz y Brenda Danilowitz, *Joseph Albers...*, 73.

⁵⁴ Josef Albers, *Bauhaus 1919-1928...*, 116.

⁵⁵ Esther Adler, *A new Unity!...*, 32.

Una percepción restaurada desde esta perspectiva permite pensar que la etapa de bocetaje en el proceso de diseño resulta fundamental para la reflexión de los estudiantes, pues los bocetos se convierten en preguntas que ellos mismos se hacen sobre un tema particular. Esta visión no es muy distante de lo que Donald Schön también propondría como *reflection in action*, si concibe el bocetaje como una acción. Así, el acto de bocetar es un proceso reflexivo que una persona hace sobre el mundo.

Comentarios finales

La llegada de Albers a Estados Unidos ya preveía un impacto en la educación artística, registrada por algunas notas de periódicos reconocidos como el *New York Times* y el *New York Herald Tribune*, los cuales se refirieron al mismo como una revolución⁵⁶, pues destacaban su participación en la mundialmente reconocida Bauhaus por lo que suponían que de alguna manera la ideología, de la que luego sería una escuela icónica, sería transmitida a las generaciones de estadounidenses. Sin embargo, el concepto de revolución quizá era utilizado en el sentido moderno de novedad, y aunque Albers sí logró impactar en un gran número de estudiantes que luego se convirtieron en artistas reconocidos, sería en el sentido revolucionario de mantenerse fiel a la esencia, su compromiso con la tradición y las convenciones, tanto de la Bauhaus como del Black Mountain College, y la revolución-restauración de la percepción de los estudiantes a través de la experiencia, abrir los ojos, enseñar a mirar, revolución que permanece viva en su fundación.

A lo largo de este texto se han logrado identificar tres aspectos que podrían considerar la figura del artista-docente Josef Albers como agente de la revolución por la que la Bauhaus puede ser reconocida. Dado que el recorrido por el presente documento es conceptual y no estrictamente cronológico, algunos

⁵⁶ Esther Adler, *A new Unity!...*, 30.

momentos de su vida fueron referenciados constantemente por lo que podría parecer un abordaje repetitivo. Sin embargo, el texto propone regresar quizás a los mismos sucesos en la vida del artista pero cambiando la perspectiva; primero, para encontrar rastros de su búsqueda por la esencia, hecho que se identificó en su incansable exploración para descubrir las propiedades inmanentes de los materiales, tanto en su práctica artística como docente; segundo, para revisar si Albers podría haber sido considerado como un maestro de la convención y, si fuera así, cuáles serían las convenciones que dominaría con maestría y con las que se comprometería hasta extender su alcance, habiendo identificado como tales en el presente documento anteponer la experiencia a la teoría como estrategia didáctica del nivel básico de enseñanza profesional, destacando que se considera como convención dado que se practicaba por distintos docentes en el *Vorkurs* o curso preliminar de la Bauhaus para luego ser replicada en el Black Mountain College, la segunda casa del artista; finalmente, para reconocer en la práctica docente una labor restauradora, aspecto que se logró gracias al rescate de la percepción del artista y sus ejercicios que obligaban a los estudiantes a volver a mirar. Los tres conceptos están intrínsecamente vinculados unos con otros por lo que separarlos para explicarlos en el presente documento simuló un proceso cíclico pero, en cambio, ha sido un recorrido en espiral que va de lo esencial a la restauración para la interacción con el mundo. Hoy parece vigente la necesidad de restaurar la mirada, de conectar con los sentidos ya disociados y aturcidos por un mundo colonizado por estímulos vacíos y experiencias mediadas a través de la tecnología. La tarea de abrir los ojos vuelve a ser urgente, re-sensibilizar la percepción, re-conocer al mundo, re-descubrir los atributos inmanentes de los materiales, de las personas y de la sociedad, restaurar y revolucionar la manera en que interactuamos con nosotros mismos y con el medio ambiente, por lo que el valor de la propuesta pedagógica de Albers aumenta en

medida que nuestra capacidad experiencial disminuye. Así, urgen docentes revolucionarios que busquen restaurar la esencia de la experiencia, mantener quizá las convenciones que Albers defendía, y mirar los avances tecnológicos como una oportunidad para extender la práctica restauradora de la percepción y no como una plaga del siglo XXI que ha venido a diezmarla.

Referencias

- ADLER, Esther. *A new Unity! The Art and Pedagogy of Joseph Albers*. University of Maryland, College Park, 2004.
- ALBERS, Josef. *Bauhaus 1919-1928* en Bayer, H., Gropius, W. y Gropius, I. New York: Museum of Modern Art, 1938.
- ALBERS, Josef y Albers, Annie. *Joseph and Anni Albers Foundation*. Acceso el 24 de enero de 2018. <http://www.albersfoundation.org/>
- ALBERS, Josef. *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press, 1971.
- ALBERS, Josef. "Art as Experience", en *Progressive Education*, 1935.
- ARENDT, Hannah. *On Revolution*. London: Penguin Books, 1990.
- BOISSEL, Jessica y Weber, Nicholas. *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929-1940*. Connecticut: Yale University Press, 2015.
- CAVELL, Stanley. *The Claim of Reason*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- COMISARENCO, Dina. *Diseño Industrial Mexicano e Internacional. Memoria y Futuro*. México: Trillas, 2006.
- DAMISCH, Hubert. "The Theoretical Eye". *Journal of Art Historiography* (2011).
- DÍAZ, Eva. "The Ethics of perception: Joseph Albers in the United States". *Art Bulletin* (2008).
- FINKELSTEIN, Leonard. *The Life and Art of Joseph Albers*. New York: New York University, 1979.
- HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

- HINKSON, Lauren y Barriendos, Joaquin. *Josef Albers in Mexico*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2017.
- HOROWITZ, Frederick y Danilowitz, Brenda. *Joseph Albers: To Open Eyes*. London: Phaidon, 2006.
- KINDI, V. "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell". *Perspectives on Science*, 18, n.º 3 (2010).
- KUHN, T.S. "Reflections on My Critics". *Criticism and the Growth of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- KUHN, T.S. *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- SALETNIK, Jeffrey. "Josef Albers, Eva Hesse, and the Imperative of Teaching". *Tate's Online Research Journal* (2012).
- "Yale Books", Yale University Press. Acceso el 24 de enero de 2018. <https://yalebooks.yale.edu/book/9780300179354/interaction-color>
- WEBER, Nicholas. *The Drawings of Josef Albers*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- ZENDER, Mike. "Design Research Pioneer: Josef Albers. A case for Design Research". *Visible Language* (2016).

Parte III

La práctica de una sociedad que diseña la revolución

Juan O’Gorman: arquitectura, vanguardia, revolución y ciudad (1920-1930)¹

Carlos Ortega Ibarra

Introducción

El protagonista de este ensayo está configurado en los años de 1920 a 1930, por la ciudad de México, la Revolución mexicana, las vanguardias artísticas y los arquitectos. En el relato quisimos reunir estos elementos con el objetivo de contar una historia en la cual un sujeto, en este caso un joven arquitecto llamado Juan O’Gorman, conservara los pies en la tierra de su ciudad para fundir la particularidad del individuo con el flujo colectivo de las ideas, las emociones, las necesidades y los intereses que conformaron un segmento espacio-temporal de la historia de la Ciudad de México. Para hablar de Juan O’Gorman decidimos descolocarlo, sin que ello signifique hacerlo invisible, para poner en primer orden a la Ciudad de México, la experiencia

¹ El ensayo es resultado de la investigación posdoctoral “Historia política de la tecnología y cultura material escolar: un diálogo para estudiar la arquitectura escolar de la ciudad de México (1932)”, que el autor desarrolla en el Departamento de Investigaciones Educativas del Cinvestav, sede Sur, con apoyo del financiero del Conacyt.

urbana de otros artistas e intelectuales, y sus representaciones de la ciudad, puesto que la existencia individual también es una existencia colectiva y anónima. De manera que en el relato coinciden las ideas, los prejuicios raciales, sociales y de género, los deseos e iniciativas de un joven radical y sus antagonistas, la disputa por la ciudad, las representaciones de esta en censos y planos, y el interés del régimen de la revolución, al que muchos intelectuales se sumaron, para gobernarla racionalmente ante su dinamismo. Veremos, por tanto, la tensión entre una ciudad dinámica, revolucionada y ductilizada por la acción de distintas fuerzas, y el deseo por planearla, organizarla y neutralizarla políticamente para poder gobernar a sus habitantes, mayoritariamente pobres, mediante la acción formativa de la arquitectura. Los profesionales de la construcción, tanto los intelectuales progresistas como los voceros de la vieja estructura espiritual, apostaron a la arquitectura como el medio tecno-político a través del cual se proveería a los sectores populares de una existencia materializada y se evitaría, así, la catástrofe social de una nueva revolución.

Juan O’Gorman y el programa tecno-político de Le Corbusier

En 1923 las Ediciones Crès publicaron *Vers une Architecture de Le Corbusier*, “lo más cerca que estuvo la arquitectura de producir un Picasso”, según el director del Museo del Diseño de Londres, Deyan Sudjic.² En la edición de 1925, el arquitecto francés de 37 años, nacido en Suiza, demandó la creación de una arquitectura que reflejara el maquinismo de los últimos cincuenta años. Una arquitectura para hombres modernos, “normales y corrientes”, cuya casa universal, desprovista de pompa, sería construida sobre unas bases humanas determinadas por la estadística y a las que Le Corbusier llamó “necesidad tipo”, “función tipo” y “emoción tipo”.³ La casa definida como frontera para una natu-

² Deyan Sudjic, *Con B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno* (Madrid: Turner, 2014), 25.

³ Le Corbusier. *Vers une Architecture*, Les Éditions G. Crès et Cie (Paris, 1925).

raleza a la que calificó como desordenada y antagónica del hombre. La casa barata, cómoda y saludable. La casa equiparable a una herramienta para el trabajo o a una “máquina de habitar” que lo transforma todo y cuyas formas, simples y geométricas, serían diseñadas por un ingeniero anónimo, sano, viril, activo y útil que representaba lo opuesto del arquitecto academicista, desocupado, charlatán y taciturno. Las matemáticas, el cálculo, la geometría y la mecánica proporcionarían la base científica para construir la casa tipo que permitiría satisfacer, sin regodeos estéticos, las necesidades tipo de los hombres “normales y corrientes”, hombres universales u “hombres tipo”.⁴

La carencia de un hogar para los “hombres tipo” sería la causa principal de un desequilibrio, una catástrofe o una perturbación social. Para Le Corbusier la disyuntiva de su época era mejorar la vivienda de las “clases activas” de la sociedad (representadas por los obreros y los intelectuales) o una revolución surgida de la desmoralización, decepción e irritación de dichas clases por carecer de una vivienda coherente con la nueva época.⁵

⁴ En sentido contrario, al concluir la década de 1920, filósofos como José Ortega y Gasset, manifestaban su preocupación por los procesos de colectivización que caracterizaba a la época moderna en Occidente (principalmente en Europa). En *La rebelión de las masas*, Ortega y Gasset calificó a los hombres “normales y corrientes” como hombres-masa, hombres medios que eran el resultado de un proceso de colectivización que los despojaba de rasgos particulares, y acusó que dichos procesos eran estimulados por un espíritu antiliberal promovido por intelectuales *snob*, demagogos, progresistas y revolucionarios. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (México: Grupo Editorial Tomo, 2010), 221.

⁵ Había otras maneras de pensar el problema. Al concluir la Segunda Guerra Mundial, el filósofo alemán Martin Heidegger señaló que la “auténtica penuria del habitar” no consistía en la carencia de viviendas, cuya satisfacción estaba en manos de la industria y el negocio de la construcción, sino en aprender a habitar, para lo cual la libertad de habitar—el dejar habitar—era fundamental. Habitar no era sinónimo de albergar, morar, alojar o residir. Habitar eran los comportamientos, los modos y las maneras de ser y de pensar del hombre en relación con las construcciones, definidas por Heidegger como cosas que otorgan paraje, que son lugares, y las cuales disponen—junto con el hombre—de un espacio. Por lo tanto, habitar era un problema esencial que trascendía situaciones específicas de una época. “Construir desde el

Mejorar la vivienda de los obreros, los ingenieros, los contadores, los abogados, los administradores y los redactores, entre otros miembros de las clases activas que laboraban en la industria, el comercio o en las oficinas públicas, era el inicio para reconstruir las ciudades siguiendo un plan que les diera un trazo ordenado, geométrico, por la aplicación del “espíritu de serie” mediante el loteo, pues desde la perspectiva de Le Corbusier el orden urbano era el sustento del bienestar colectivo.⁶

Los proyectos arquitectónicos para dotar de vivienda a los “hombres tipo” debían hacerse siguiendo los valores de la producción industrial: orden, regularidad, norma, proporción, modulación, uniformidad, eficacia, estandarización y serie. Lo cual era posible porque los materiales artificiales, ligeros y homogéneos, como son el hierro, el hormigón y los tabiques, eran producidos industrialmente después de haber sido probados en los laboratorios. Los ejemplos del nuevo tipo de construcciones estaban al alcance de la mano: fábricas, barcos, aviones, ferrocarriles y automóviles, y –según Le Corbusier– a ellos podían recurrir los arquitectos. Sin embargo, lo más importante estaba por hacerse: “crear el espíritu de habitar casas en serie”.⁷

Vers une Architecture fue un programa tecno-político cuyo contenido comenzó a circular en distintas partes del mundo como la simiente de una doctrina moderna para reformar radicalmente la habitabilidad de las ciudades y reordenar a la sociedad a través de una nueva arquitectura. Las ideas sobre la transformación de la arquitectura, promovidas por Le Corbusier

habitar y pensar para el habitar” no era algo que pudieran hacer de manera satisfactoria ni la arquitectura ni la ingeniería. En este sentido, podríamos inferir que habitar casas en serie era, desde la perspectiva heideggeriana, un obstáculo para la libertad del hombre de habitar. A diferencia de lo escrito por Le Corbusier en 1923, Heidegger lo hizo en 1951 contando con la experiencia de los totalitarismos europeos. Martin Heidegger, “Construir, pensar, habitar”, en Martin Heidegger. *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 127-142.

⁶ Le Corbusier. *Vers une Architecture...*

⁷ Le Corbusier. *Vers une Architecture...*

y otros, como fueron Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y Mies van der Rohe,⁸ circularon a diferentes ritmos en países no europeos en las primeras décadas del siglo XX. Aunque las primeras dos ediciones de *Vers une Architecture* se agotaron rápidamente, el libro de Le Corbusier habría sido leído por unos cuantos interesados fuera del continente.

Uno de los lectores privilegiados del libro de Le Corbusier fue un joven estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de México, Juan O’Gorman,⁹ cuyos mentores, Carlos Tardini, José Villagrán, Guillermo Zárraga y Carlos Obregón, lo introdujeron en las corrientes modernistas de la arquitectura y lo involucraron en proyectos arquitectónicos auspiciados por el gobierno de la revolución mientras cursaba la carrera de arquitecto en los años de 1922 a 1926. Los maestros de O’Gorman coincidían en considerar a la arquitectura como una técnica que ayudaría a reformar a la sociedad mexicana a través de la construcción de sanatorios, viviendas y escuelas para las clases populares.

Además de los profesores de la Escuela de Bellas Artes y de libros como el de Le Corbusier, la circulación y apropiación de las ideas modernistas en el campo de la construcción en México contó con otros medios que resultaron ser relevantes para ello. Georg Leidenberger sugiere que “La Sección de Arquitectura” de *Excelsior* y las revistas *El Arquitecto* y *Cemento* (después *Tolteca*) sirvieron como enlace entre las corrientes modernistas, nacionalistas y revolucionarias de los años de 1923 a 1932.¹⁰

⁸ Deyan Sudjic, *Con B de Bauhaus...*

⁹ Juan O’Gorman era descendiente de migrantes de origen irlandés. Su padre, Cecil Crawford O’Gorman, fue un ingeniero de minas próspero y un destacado pintor de paisajes y retratos. El crítico e historiador del arte Justino Fernández escribió un obituario de Cecil O’Gorman en el cual nos muestra el ambiente familiar –burgués– en el que sus hijos Juan, Edmundo, Margarita y Tomas fueron criados. Justino Fernández, “Cecil Crawford O’Gorman 1874-1943”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Históricas* III, n.º 11 (México: UNAM, 1944), 85-89.

¹⁰ Georg Leidenberger, “Tres revistas mexicanas de arquitectura. Portavoces de

Los maestros de O’Gorman, a quienes Rafael López Rangel denominó como la vanguardia mexicana que se opuso al academismo sin estar exenta de contradicciones,¹¹ fueron destacados colaboradores o formaron parte del cuerpo editorial de aquellas publicaciones periódicas cuyo contenido expresaba intereses epistémicos (relativos al conocimiento de los sistemas, las técnicas y los materiales de construcción), gremiales (los de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos) y de negocios (los del Comité para propagar los usos del cemento Portland).¹²

Integrado en este ambiente renovador, O’Gorman fue uno de los promotores de la arquitectura técnica a la Le Corbusier al final de la década de 1920 y en la de 1930.¹³ Lo hizo de forma simultánea en distintos medios. Lo realizó a través de proyectos dirigidos a las “clases activas” de la sociedad mexicana (en muchos casos aún sin contar con el título de arquitecto): desde casas-taller para la familia obrera tipo (1929) y casas-estudio para intelectuales vinculados con el gobierno de la revolución,¹⁴ y hasta escuelas primarias en colonias populares de la Ciudad de México (1932). Estos proyectos muestran los ensayos

la modernidad, 1923-1950”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, n.º 101 (México: UNAM, 2012), 109-138.

¹¹ Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México. 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción* (México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1984).

¹² Leidenberger, “Tres revistas mexicanas de arquitectura. Portavoces de la modernidad, 1923-1950”...

¹³ Coincidimos con Daniel Schávelzon quien en 1983 rechazaba que O’Gorman fuera contemplado como el pionero del funcionalismo en México. En cambio, lo considera como uno de los modernistas más importantes de su generación al vincular explícitamente una técnica constructiva con un proyecto político. Daniel Schávelzon, “Una revisión del libro *Juan O’Gorman, arquitecto, pintor*”, en *Traza, temas de arquitectura y urbanismo*, n.º 4 (1983), 2.

¹⁴ Entre los intelectuales a quienes O’Gorman diseñó una vivienda, entre los años de 1928 a 1934, se encontraban su padre, Cecil O’Gorman, el ingeniero Ernesto Martínez de Alba, los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo, el astrónomo Luis Enrique Erro, el escritor Manuel Toussaint y el médico Francisco Bassols, hermano del secretario de Educación Pública en 1932. Su vinculación con la élite intelectual revolucionaria le abrió las puertas del gobierno encabezado por Pascual Ortiz Rubio.

de O’Gorman para desarrollar un sistema modular estandarizado siguiendo los principios expuestos en *Vers une Architecture*.¹⁵ Un sistema que pudo aplicar con amplitud en el proyecto de arquitectura escolar de 1932, el cual fue reconocido por la Secretaría de Educación Pública como un proyecto de arquitectura escolar funcional.¹⁶

También lo hizo al involucrarse en los esfuerzos colectivos para difundir e institucionalizar una arquitectura técnica mediante el establecimiento de la Escuela Superior de Construcción en 1932 y la creación de la revista *Edificación* en 1934, la cual fungió como órgano de la nueva escuela. López Rangel señala que la escuela condensaba los esfuerzos para dar un carácter técnico a los estudios de la arquitectura al margen de la universidad, a la que se acusaba de ser un lastre academicista y de formar profesionales descomprometidos con la configuración del orden social revolucionario.¹⁷ La Secretaría de Educación Pública esperaba que de la nueva escuela egresaran los profesionales de la construcción

¹⁵ Alejandro Bosqued Navarro, “Modernidad y eficiencia. El sistema de escuelas primarias de Juan O’Gorman Arquitecto” (tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 287-XXVIII.

¹⁶ Víctor J. Arias Montes, (coordinador). *Juan O’Gorman. Arquitectura escolar 1932* (México: Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005), 64.

¹⁷ Los críticos de la escuela expresaron una serie de inquietudes de carácter gremial e ideológico, pues afirmaban que con su establecimiento se duplicaban los estudios de arquitectura impartidos en la Universidad Nacional (autónoma desde 1929), se confundían los perfiles profesionales de ingenieros y arquitectos y la ideología de la nueva institución era proclive a la estandarización de la arquitectura y de las características humanas (López, *Orígenes...*). Los argumentos del orden gremial no eran nuevos. Tampoco la defensa del carácter artístico de la arquitectura. Podemos verlos en las discusiones sostenidas en torno a la reforma de los estudios de arquitectura en 1901 y ante la licencia otorgada por Porfirio Díaz en 1903 para que los ingenieros construyeran edificios. Véase: Carlos Ortega Ibarra. “Los proyectos de los arquitectos e ingenieros para la construcción de escuelas públicas”, en Carlos Ortega Ibarra, “Arquitectura escolar en la ciudad de México, 1880-1920” (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 64-119.

cuyas acciones estuvieran regidas por el principio del máximo rendimiento por la mínima inversión de recursos. De esta manera la arquitectura técnica, la realizada por el ingeniero constructor, sería una arquitectura utilitaria, racional, funcional, estandarizada, industrial y destinada a satisfacer –gracias al cálculo– las necesidades educativas, sanitarias, habitacionales y laborales de las clases productivas (activas) de la sociedad mexicana.

Tanto en la Escuela Superior de Construcción como en la revista *Edificación*, Juan O’Gorman y sus colegas Álvaro Aburto y Juan Legarreta, entre otros, promovieron una arquitectura funcionalista y el programa tecno-político de Le Corbusier, entre otros medios a través de la publicación en español de *Hacia una arquitectura*. También lo hicieron a través de un medio que los intelectuales de la época consideraban relevante para la circulación libre de sus ideas. En México, al iniciar el siglo XX las conferencias públicas eran una práctica colectiva de divulgación y extensión cultural fuera de las aulas universitarias.¹⁸ En esta práctica, a la que también se considera como una estrategia didáctica, podemos incluir su participación en las *Pláticas de arquitectura* organizadas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en 1933.

Juan Legarreta, Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortiz Monasterio, Mauricio Campos, Federico Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán, Silvano Palafox, Manuel Amábilis, Raúl Castro Padilla y Juan O’Gorman fueron los expositores. A la Sociedad le inquietaban las divergencias que había entre ellos, razón por

¹⁸ Tenemos los ejemplos de las conferencias organizadas por la Sociedad de Conferencias en 1907 y 1908, las cuales establecieron la pauta para la organización de las conferencias del Ateneo de la Juventud en 1910, dedicadas a promover las ideas humanísticas al margen de las instituciones educativas porfirianas (Antonio Caso, et al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (México: Coordinación de Humanidades de la UNAM, 2000). También las conferencias organizadas por la Universidad Popular de México de 1912 a 1918 con el fin de divulgar ideas humanísticas y conocimientos científicos y prácticos entre un público diverso, no especializado y no cautivo. Véase Morelos Torres Aguilar. “El modelo educativo de la Universidad Popular Mexicana, en *Cultura y revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 209-222.

la cual el objetivo de sus conferencias fue el de “unificar la ideología de los arquitectos”; es decir, conciliar las ideas consagradas por las tradiciones nacionales y las relativas a las nuevas formas arquitectónicas internacionales.¹⁹ De ahí que Le Corbusier haya estado presente en las exposiciones, tanto como Walter Gropius y Mies van der Rohe, fundadores de la Bauhaus, para apuntalar o para refutar las tesis de los funcionalistas mexicanos acusados de radicalismo.

Los asistentes a las conferencias (no todas fueron publicadas) escucharon el rechazo de Manuel Amábilis, Manuel Ortiz Monasterio y Salvador Roncal a considerar a la casa como una máquina de habitar. Para el primero, se trataba de un señuelo y una quimera; el segundo prefería un hogar en vez de una máquina; y al tercero la idea le causaba risa. También pudieron escuchar el rechazo de estos arquitectos a la imposición de un funcionalismo radical que negara la función espiritual de la arquitectura, pues argumentaban que dicha función le era congénita tanto como la satisfacción de las necesidades materiales. Para ellos, el funcionalismo no era un movimiento conceptualmente innovador; era –según Mauricio Campos–, una moda que ignoraba la historia de la arquitectura, especialmente la historia de la arquitectura mexicana en el marco de las bellas artes y, en el peor de los casos, era –según Federico Mariscal– la traducción del instinto gregario de la horda al arte. Visto de esa manera, el funcionalismo era la irrupción del hombre-masa en el arte y, en consecuencia, un elogio a la fealdad.

Del otro lado, el de las nuevas formas arquitectónicas, se encontraron Juan Legarreta, Juan O’Gorman y Álvaro Aburto. El primero, recurriendo al principio del máximo rendimiento por el mínimo esfuerzo, publicó un resumen pragmático de su conferencia, el cual no fue otra cosa que una diatriba en contra de aquellos conferencistas a los que calificó de “estetas y retóricos”.

¹⁹ SAM. *Pláticas de Arquitectura* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933), 2.

O’Gorman, por su parte, se propuso refutar la tesis de la satisfacción de las “necesidades espirituales” en la arquitectura.

O’Gorman objetó que las necesidades espirituales pudieran ser la base de una nueva arquitectura. Afirmó que el resultado de someterse al engaño de las necesidades espirituales, a la anarquía del gusto, era una arquitectura artística o académica que se caracterizaba por haber procedido irracionalmente, sin orden ni ciencia, y por ser útil a una minoría de personas que gozaba del usufructo de la tierra y de la industria.²⁰ En cambio, de acuerdo con su exposición, una arquitectura técnica tenía la finalidad de satisfacer racionalmente las necesidades materiales de la mayoría de los individuos al aplicar el principio del máximo rendimiento por el mínimo esfuerzo a la construcción de acondicionamientos económicos, cómodos y salubres que mejoraran la existencia del hombre-tipo y lo liberaran de su enemiga la naturaleza.²¹ Esto era posible porque, a diferencia de las necesidades espirituales, las necesidades materiales o esenciales, también llamadas universales o tipo por Le Corbusier, correspondían a valores exactos, precisos y conocidos por la ciencia.

El contenido de las *Pláticas* y el estilo beligerante utilizado por los expositores nos hacen pensar que difícilmente lograron el objetivo de unificar la ideología de los arquitectos. Fue un foro en donde los profesionales de la construcción expusieron públicamente sus diferencias. Unos fueron acusados de viejos sentimentalistas, y otros de abrazar vagas aspiraciones a causa de su juvenil arrojo (Alfonso Pallares dixit). A pesar de lo cual, los

²⁰ SAM. *Pláticas*.... En el mismo sentido se expresó Álvaro Aburto, quien apuntó que el arquitecto tenía dos opciones laborales: servir a las colectividades (al Estado y a las comunidades) a través de una arquitectura funcionalista, o servir a los particulares mediante una arquitectura burguesa (en cuyo caso, el arquitecto no debería ser un instrumento para la explotación de los trabajadores).

²¹ En otro momento, O’Gorman expuso que la decoración aplicada, la cual formaba parte de una enseñanza artística abstracta, era perjudicial a la función del objeto y un desperdicio de trabajo (de energía humana).

asistentes también pudieron escuchar una idea común entre los conferencistas: la arquitectura como un medio para reformar a una sociedad inculta que les disgustaba. Para Mariscal era la horda o el clan actuando instintivamente. Para O’Gorman era un pueblo que carecía de “raciocinio elemental”. La arquitectura era un asunto de expertos (hombres) a quienes correspondía hacer la tarea civilizatoria. Como expresó Ortiz Monasterio: “Por medio de la arquitectura se educa, se moraliza y se mejora una sociedad”.²² Después de todo el hogar, la casa o la máquina de habitar cumplían la función de transformar a su habitante en sujeto civilizado, gobernable y desnaturalizado. Los profesionales de la construcción emprenderían dicha tarea a través de obras de arte, diseñadas para perdurar al paso del tiempo, o de construcciones en serie fabricadas a la manera de la industria y para las cuales hacía falta, como lo planteó Le Corbusier en 1923, crear el espíritu, formar el gusto de habitarlas.

La disputada Ciudad de México: civilización, vanguardia y revolución

La Ciudad de México fue el territorio disputado por los arquitectos que participaron en las Pláticas de arquitectura. Ambos bandos, el de los viejos sentimentalistas y el de los jóvenes arrogantes, coincidieron en el deseo de darle un orden, de planearla, de expandirla hacia los cuatro puntos cardinales del Distrito Federal, expandiendo con ella el mundo civilizado (opuesto a la naturaleza), pero se descalificaron mutuamente al momento de indicar a quienes correspondía dicha labor. Por una parte, O’Gorman vio en la Ciudad de México un desorden absoluto, un edificio “clásico cerca del otro Luis XI o... el seudo colonial cerca de otro modernista”,²³ ocasionado por la anarquía del gusto de seudoartistas y timadores, refiriéndose a los arquitectos, y propietarios de inmuebles incapaces de discernir; por la otra

²² SAM. *Pláticas...*, 20.

²³ SAM. *Pláticas...*, 10.

parte, el ingeniero Raúl Castro Padilla consideraba que el peligro más grande para la ciudad era el apoyo que el Estado de la revolución brindaba al funcionalismo animal o extremo representado por Álvaro Aburto, Juan O’Gorman y Juan Legarreta, y cuyo resultado era la inundación “de adefesios” como los diseñados por O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo, cuya casa fue descrita por Castro Padilla como “dos cajas boca abajo, montadas en zancos”. De las escuelas primarias de 1932 Castro Padilla dijo: “son ejemplos de una arquitectura de funcionamiento peristáltico, que queriendo aparecer sincera, no expresa más que pauperismo, y miente alardeando y subrayando su fealdad”.²⁴ Para Manuel Amábilis, la revolución era la causa de dicho estado de incertidumbre e incompreensión, pues a la vez que destruyó la vieja estructura espiritual (ideológica) fomentó rebeldías y aspiraciones irracionales en la conciencia del pueblo. Un pueblo culto, dijo el arquitecto Silvano Palafox, se sentiría insatisfecho con las construcciones de O’Gorman.

Las expresiones muestran el temor de los profesionales de la construcción a una irracionalidad representada entre ellos como desorganización, desorden, anarquía, rebeldía e ignorancia generalizados, de ahí el deseo imperante entre ellos de civilizar a los habitantes de la Ciudad de México a través de la arquitectura. Dichos, temor y deseo, pautaron la experiencia de la ciudad descrita por los expositores de las *Pláticas de arquitectura*.²⁵ Su experiencia

²⁴ SAM. *Pláticas...*, 29. O’Gorman se defendió, diciendo: “En las escuelas, ¿vamos a pensar en necesidades espirituales? Ante un problema de carácter de tanta responsabilidad y trascendencia, ¿vamos a pensar en ambientes artísticos o aspectos agradables o espirituales del edificio cuando lo que se necesita con urgencia es higiene? Higiene del cuerpo y de la inteligencia (...) Como conscientes velaríamos porque los edificios tuvieran un plan racional y eficiente, para ser construidos con un costo mínimo, estaríamos colocados frente a un problema cuyo enunciado es bien sencillo “máxima eficiencia con el mínimo económico”. Cada centavo pesaría sobre nuestra conciencia si no se gastaba en algo útil y estable, y si se lograba sacarlo adelante, sería a mi juicio, ser buen mexicano y resolver problemas mexicanos” (SAM. *Pláticas...*, 14).

²⁵ Mauricio Tenorio Trillo definió a la *experiencia urbana* como un concepto cercano a la ocurrencia simultánea de “vivencias” y “ensismismamientos”. Los

urbana tuvo lugar en una ciudad a la que describieron simultáneamente como *locus amoenus* y como *locus terribilis* en los años de una revolución que pretendía expandir la ciudad a todo el Distrito Federal a través de la infraestructura arquitectónica, sanitaria, educativa y de comunicaciones y transportes.

Los relatos de otras experiencias urbanas nos permiten ver, en los años de 1920 a 1930, a una ciudad dinámica, revolucionada por la interacción de múltiples fuerzas, y en la cual la vieja estructura espiritual a la que aludió Manuel Amábilis se veía confrontada –sin llegar a desaparecer– por otros actores que paulatinamente adquirieron protagonismo en la vida pública, como fue el caso de las vanguardias artísticas que confluyeron en la Ciudad de México.

En 1922 un joven colaborador de *El Universal Ilustrado* llamado Arqueles Vela, de 23 años (cinco más que O’Gorman), describió en “La señorita etcétera” la experiencia de alguien azorado y ensimismado por la fuerza de una ciudad electro-mecanizada. La experiencia urbana del protagonista del relato resultaba en la afectación de su ánimo, en una pasión, pues su voluntad “ductilizada giraba en cualquier sentido”. Al mismo tiempo que su vida civilizada tomaba el aspecto de “un piso encerado”, a la que diariamente arrancaba “la hoja numerada del fastidio del día”, sus sentimientos podían desbordarse por las ventanillas del tranvía eléctrico que iba dejando “desgarramientos luminosos de su fibra sensitiva”.²⁶

ensimismamientos son mezclas concurrentes y caóticas de sentimientos, conocimientos y divagaciones producidos por las vivencias del andariego urbano relativas al caminar, observar y descubrir [Mauricio Tenorio Trillo, “*Hablo de la ciudad*”. *Los principios del siglo XX desde la ciudad de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 1]. En este sentido podemos sugerir que las experiencias urbanas son resultado de las relaciones que los habitantes de la ciudad tuvieron entre ellos y con un medio cuya naturaleza transformaron y los transformó. En la materialidad de la ciudad de México, y en los relatos que se refieren a ésta, podemos acceder a la experiencia urbana, siempre versátil y compleja, de quienes la construyeron orientados por necesidades, ideologías y emociones.

²⁶ Arqueles Vela, *La señorita etcétera* (Jalapa: Universidad Veracruzana, 1981).

En el relato de Arqueles Vela la máquina, los motores, los ascensores, los automóviles, los anuncios luminosos, las vitrinas, los almacenes, las oficinas, el tranvía, los salones, los hoteles, los semáforos, la peluquería, el cine y el café era objetos y lugares, objetos-lugares de la ciudad en los cuales ancló la experiencia del protagonista, a quien “conducían las observaciones puestas en cada uno de los objetos que usaba”.²⁷ Es la “ciudad algebraica”, “paroxista”, “insurrecta de anuncios luminosos” que llegaba hasta el cuello y subrayaba las congostas de otro joven poeta llamado Manuel Maples Arce,²⁸ quien contaba con 22 años de edad, pero también la ciudad derruida, abandonada y “asolada por prehistóricas catástrofes”.²⁹ Es la ciudad fantasmal del “Café de Nadie”, relato de Arqueles Vela publicado en 1926 con una nueva edición de “La señorita etcétera”.

El *locus* de la ciudad moderna, vivido en el ensimismamiento de los protagonistas de los relatos de Arqueles Vela, fundador junto con Maples Arce del movimiento estridentista,³⁰ nos remite a las coordenadas (si bien literarias) de una ciudad a la que los intelectuales progresistas deseaban desprender el ajuar aristocrático de la urbe porfiriana y suprimir las escenas de una población que mayoritariamente vivía en la miseria. Para los intelectuales de vanguardia (quienes también medían a las clases populares con parámetros racistas), la expansión de la vida maquina y electrificada de la urbe hacia los cuatro puntos cardinales del Distrito Federal, era el triunfo de una nueva ciudad

²⁷ Vela, *La señorita etcétera...*

²⁸ Manuel Maples Arce, *Andamios interiores: poemas radiográficos* (México: Editorial Cultura, 1922).

²⁹ Arqueles Vela, *El Café de Nadie* (Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926).

³⁰ Silvia Pappe señala que Estridentópolis, la ciudad literaria construida por los estridentistas, no refleja una realidad material. Aunque, cabe agregar, nos remite a un conjunto delimitado de experiencias sobre el fenómeno urbano (Silvia Pappe, *Estridentópolis: urbanización y montaje* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006). Véase también José Manuel Prieto González. “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”, en *Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.º 398, vol. XVI (2012), 387-424.

sobre aquella entidad a la que se refirió el médico José María Rodríguez, en una alocución en la Asamblea Constituyente de 1917, como la más mortífera del mundo por el elevado índice de crímenes (más que los de Berlín, París y Viena en conjunto) causados por el alcoholismo de unas clases populares a las que calificó como degeneradas.³¹

La vieja estructura espiritual de una ciudad en expansión: censos y mapas

La Ciudad de México, aquella que los arquitectos artistas y los arquitectos técnicos deseaban ordenar de acuerdo con sus parámetros tecno-políticos, fue representada numéricamente en censos gubernamentales y en planos de compañías privadas como una entidad cuyo crecimiento constante se hallaba orientado por su pasado. A pesar de los vientos renovadores en una década, la de 1920 a 1930, fue imposible que la ciudad abandonara, aunque los vanguardistas e intelectuales de talante progresista mucho se empeñaron en intentarlo, tanto el plano arquitectónico como el trazo urbano del Porfiriato. La “vieja estructura espiritual” que algunos veían amenazada, las “viejas formas arquitectónicas” que otros deseaban superar, estaban arraigadas.

Al iniciar la década de 1920, el Distrito Federal seguía siendo la entidad porfiriana conformada por aquellos municipios establecidos en 1903: Azcapotzalco, Coyoacán, Cuajimalpa, Guadalupe Hidalgo, Iztapalapa, México, Milpa Alta, Mixcoac, San Ángel (en donde vivieron los O’Gorman), Tacuba, Tacubaya, Tlalpan y Xochimilco, conectados por las mismas calzadas, el mismo tranvía eléctrico y las mismas compañías ferrocarrileras establecidas en México al iniciar el siglo XX. Las autoridades revolucionarias de entonces, encabezadas por el gobierno de Álvaro Obregón, titularon a la Ciudad de México como “el primer centro industrial

³¹ Legislatura Constituyente. Diario de los debates del Congreso Constituyente, del 21 de noviembre de 1917 al 31 de enero de 1917 (México, 1917, 1976). http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/DD_Constituyente.pdf

de la República” y una de las metrópolis “más interesantes de América Latina” por sus edificios y monumentos.

La descripción de la capital de la República y sede de los poderes de la Unión nos coloca frente a una arquitectura moderna erigida durante el Porfiriato para exhibir públicamente la solidez de dicho régimen. El régimen revolucionario tuvo escasas posibilidades de construir una nueva ciudad al concluir el periodo de la lucha armada, así que empezó a construirla discursivamente (apropiándose de lo hecho por el régimen anterior), y apostó a la erección de algunos edificios y monumentos que representarían al nuevo poder y lo afincaran genealógicamente.

El crecimiento ha sido rápido y la evolución de su cultura y embellecimiento, se manifiesta ostensiblemente, por sus diversas Facultades de Ciencias, numerosos centros culturales. Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, Academia de Bellas Artes, bibliotecas riquísimas, entre las que ocupa lugar preferente, tanto por su hermoso edificio, como por la selección de sus obras, la de San Agustín, museos notables; grandes talleres e innumerables escuelas. Edificios públicos y privados, entre los que figuran por su majestuosa belleza, el Palacio Nacional, Alcázar de Chapultepec, que corona la histórica colina del mismo nombre; la Escuela de Minería; la Catedral y otros templos, que, con el conjunto de los edificios anteriormente dichos, rivalizan por su arquitectura colonial, con los modernos palacios que ocupan las Secretarías de Comunicaciones y Obras Públicas, Relaciones Exteriores, Correos y Palacio del Ayuntamiento; el gran Teatro Nacional, suntuosos edificios mercantiles y bancarios y espléndidas residencias particulares. Monumentos de severo y exquisito arte, que ornán los principales paseos públicos; el hemiciclo levantado en honor del C. Benito Juárez, en la Alameda central, y la airosa columna dedicada a los Héroes de la Independencia, que se irgúe en el Paseo de la Reforma, figuran como los más notables.³²

³² Departamento de la Estadística Nacional. *Censo General de Habitantes. 30 de noviembre de 1921. Distrito Federal* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1925), 10-11.

Esta ciudad de “monumentos de severo y exquisito arte” es la misma que el ingeniero Félix Palavicini criticó, cuatro años atrás, como una de esas capitales en las que se elevaban suntuosos palacios de mármol y granito, sin arte, y por cuyas calles asfaltadas caminaban “los indios harapientos y piojosos”.³³ Una ciudad en la que contrastaba la fastuosidad de su arquitectura histórica con la miseria de sus habitantes, mayoritariamente mestizos e indios que habitaban en la ciudad moderna, desluciéndola.

En la Ciudad de México vivía 68% de la población del Distrito Federal, la cual apenas rebasaba los 900 mil habitantes en 1921 (185 mil más que en 1910). En términos generales, de acuerdo con el Censo de 1921, el DF estaba compuesto mayoritariamente por católicos (95%), por personas que no eran dueñas del inmueble en donde vivían (94%), por hispanoparlantes (86%), por menores de veinticinco años de edad (54%), por mujeres (54%) y por mestizos (54%), el resto fueron clasificados como blancos (22%) e indígenas (18%). Los extranjeros constituían menos de 4% de la población del DF, pero entre ellos la mayoría eran españoles, estadounidenses, franceses, alemanes y provenientes de Asia Menor. Cabe señalar que el analfabetismo entre los mayores de 10 años era de alrededor de 26%, la mayoría compuesta por mujeres que vivían en las zonas rurales del DF.³⁴ (De acuerdo con estos datos, O'Gorman pertenecía a una mayoría joven, alfabetizada e hispanoparlante, y a una minoría blanca y propietaria.)

En los años siguientes la superficie habitable de la ciudad aumentó sin perder la estructura establecida durante el Porfiriato. Las “poblaciones satélites” que ya existían se integraron a la urbe y en la periferia surgieron nuevas colonias populares. Ante la mirada de los gobiernos de la revolución el crecimiento “millonario” de la población del DF fue favorecido por las obras de ingeniería sanitaria emprendidas desde antes de la

³³ Legislatura Constituyente..., 480.

³⁴ Departamento. *Censo General...*, 15-33.

revolución, y por la ampliación de las vías de comunicación y los medios de transporte, principalmente las redes de carreteras y el tranvía eléctrico, lo que a su juicio dio a la ciudad el aspecto de una de las grandes urbes modernas, el lugar en donde las manifestaciones del progreso resultaban sorprendentes, el conglomerado urbano más importante del país. Era la ciudad que descubría el crecimiento del tráfico de “manera exagerada y casi increíble” y se enfrentaba a la deforestación y a la pérdida de los vasos lacustres.³⁵

No era el principal centro industrial del país del que se hablaba en el censo de 1921. En el censo de 1930 no fue distinguido como un centro productor de materias primas ni de explotación de fuentes naturales de energía. Tampoco de alimentos, pues la producción agrícola y ganadera era insuficiente para “la gran aglomeración humana de la entidad”. En cambio, fue considerado como un “notable centro de consumo” y el “más vigoroso centro” de distribución de productos industriales y de negocios gracias a su condición de capital de la República, al conglomerado de vías férreas, a la provisión de energía eléctrica y a la existencia de mano de obra abundante y alguna calificada. La ciudad fue descrita entonces como un gran centro comercial y cultural con numerosos almacenes, casas de comisiones, empresas, instituciones bancarias, hospederías, centros de diversión, mercados, hospitales, escuelas, servicios de información y monumentos cívicos (los mismos del Porfiriato), que la hacían una entidad atractiva para el arribo de nuevos habitantes.³⁶ Entre ellos, intelectuales y artistas provenientes de Estados Unidos y Europa, quienes huían de los conflictos políticos de sus respectivos países y eran atraídos por una ciudad moderna, revolucionaria, cosmopolita y exótica.³⁷

³⁵ Departamento de la Estadística Nacional. *Censo de población, 15 de mayo de 1930, Distrito Federal* (México: 1930), 9-30.

³⁶ Departamento de la Estadística Nacional...

³⁷ Tenorio, *Hablo de la ciudad...*

En efecto, en 1930 el DF superó la cifra de un millón doscientos mil habitantes (300 mil más que en 1921). La mayoría, 83%, se concentraba en la Ciudad de México, que ahora incluía las antiguas municipalidades de Tacuba, Tacubaya y Mixcoac. Según el censo de 1930, el DF era una entidad en donde 99% de sus habitantes hablaba español (eran mestizos), 96% eran católicos, 92% vivía en zonas urbanas, 76% pertenecía a familias compuestas por dos y hasta seis personas, 54% eran mujeres, 52% tenía de 5 a 29 años de edad, 36% se dedicaba a trabajos domésticos (mayoritariamente las mujeres), 10% laboraba en la industria y 4% en el comercio (mayoritariamente los hombres), solo 28% de los “jefes de familia” eran propietarios del inmueble en donde vivían (la mayoría rentaban), y alrededor de 20% de los mayores de 10 años eran analfabetas. En Cuajimalpa, Milpa Alta y Tláhuac el analfabetismo entre las mujeres mayores de 30 años superaba el 70%.³⁸

En 1932 la ciudad fue representada en el “Mapa de la ciudad de México y sus alrededores, hoy y ayer”, promovido en la prensa como el más bello, original y sugestivo de los mapas modernos de la ciudad,³⁹ por la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, fundada al iniciar el siglo XX con capital canadiense, y su filial, la Compañía de Tranvías Eléctricos de México. Aunque el mapa incorpora distintos periodos de la historia de la ciudad, destacan la ampliación de la superficie habitable de la urbe porfiriana (en color gris) y las rutas del tranvía eléctrico concentradas en el centro de la ciudad y distribuidas hacia los cuatro puntos cardinales del DF (con líneas amarillas).⁴⁰

³⁸ Departamento. *Censo de población...*, 9-30, 39-73.

³⁹ Alejandrina Escudero. “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, n.º 93 (México: UNAM, 2008), 117-120.

⁴⁰ Georg Leidenberger, Patricia Gómez y Héctor Ignacio Martínez han señalado el desempeño de la compañía tranviaria en la expansión de la ciudad en las primeras tres décadas del siglo XX. Georg Leidenberger. “Habermas en el Zócalo: la ‘transformación de la esfera pública’ y la política del transporte público en la ciudad de México, 1900-1947”, en Cristina Sacristán y Pablo Piccato.



Mapa de la Ciudad de México y sus alrededores, hoy y ayer (1932)
(David Rumsey Map Collection, Universidad de Stanford 1932)

Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México (México: Instituto Mora, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 2005), 179-197; Patricia Gómez Rey y Héctor Ignacio Martínez. “Los tranvías eléctricos de la ciudad de México: transformaciones urbanas y los conflictos de los tranviarios”, en Miriam H. Zaar et al. (editores). *La electrificación y el territorio. Historia y Futuro* (Barcelona: GeoCrítica, Universidad de Barcelona, 2017), 1-19.

El mapa podría representar una urbe “ductilizada” por la acción de múltiples fuerzas que la expandieron sin romper su forma, como la voluntad del protagonista del relato de Arqueles Vela, “La señorita etcétera”, publicado diez años atrás, la cual podía girar en cualquier sentido. Es una ciudad revolucionada, en donde se ensayaron proyectos sociales, educativos y culturales para configurarla, apelando al conocimiento científico y técnico,⁴¹ como una entidad moderna y a sus habitantes, mayoritariamente pobres, como sujetos civilizados (gobernables y desapegados de su condición natural). Es la ciudad de Juan O’Gorman, quien deseaba intervenir en ella para expandirla racionalmente mediante el diseño de casas, escuelas y oficinas públicas para las clases activas de la sociedad mexicana, lugares en donde el pueblo “carente de elemental raciocinio” se liberaría de las cadenas de la naturaleza al acceder finalmente a una existencia materializada gracias a la fórmula económica del máximo rendimiento por el mínimo esfuerzo. También era, sin embargo, la ciudad de sus antagonistas.

La ciudad revolucionada: entre la “ductilización” y la neutralización política

Para gobernar racionalmente a la ciudad “ductilizada”, para evitar que girase en cualquier sentido, las autoridades revolucionarias decidieron neutralizarla políticamente.⁴² No bastaba con la imposición de taxativas a las libertades individuales en función de los derechos de terceras personas o del interés general, como exigió

⁴¹ Juan José Saldaña, *Ciudad de México. Metrópoli Científica. Una historia de la ciencia en situación* (México: Ediciones Amatl, Instituto de Ciencia del Distrito, 2012).

⁴² Tomamos el término de “la ciudad políticamente neutralizada por el Gobierno Federal” empleado por Ariel Rodríguez Kuri al referirse a la pérdida paulatina de atribuciones de gobierno del ayuntamiento de la Ciudad de México (Ariel Rodríguez Kuri, *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de la ciudad de México, política y gobierno, 1876-1912* (México: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2011). Siguiendo con esta línea, el control del Distrito Federal y de la Ciudad de México por parte del Gobierno Federal se consolidó bajo el régimen de la Revolución mexicana y así permaneció durante setenta años.

el sector radical del Congreso Constituyente de 1917 (asamblea conformada solo por hombres y cuyo texto fue considerado el epítome de las aspiraciones revolucionarias de las décadas siguientes)⁴³, sino de sumarse al curso de una inevitable transformación social de acuerdo con los postulados colectivistas que se difundían por el mundo occidental. Los revolucionarios mexicanos estaban a tono con una época en que las revoluciones sociales, entendidas como la superación de las revoluciones políticas prohijadas por el liberalismo, se propusieron formar hombres nuevos, provistos de pan y techo, mediante la restricción de las libertades individuales y colocándolos bajo la tutela del Estado como garante del bienestar común, de la felicidad pública.⁴⁴

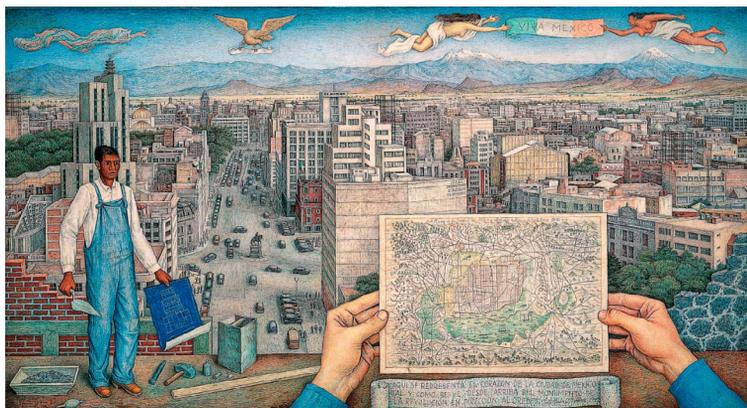
En 1928 la Ciudad de México, paulatinamente neutralizada desde el Porfiriato, perdió la estructura municipal para ser gobernada por el Gobierno Federal a través del Departamento del Distrito Federal, cuyo primer jefe, el médico José Manuel Puig Casauranc, miembro del Partido Nacional Revolucionario (PNR), fue nombrado para desempeñar el cargo por el presidente interino Emilio Portes Gil. Entre los años de 1930 a 1932, los presidentes Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez (este último también interino) nombraron a ocho miembros del PNR como jefes del Departamento del DF.

El Gobierno Federal, argumentando la necesidad de gobernar racionalmente una entidad cada vez más grande, la dividió en un Departamento Central (con la Ciudad de México como cabecera) y trece delegaciones: Guadalupe Hidalgo (desparecida en 1931),⁴⁵ Azcapotzalco, Iztacalco, General Anaya (desparecida en 1931),

⁴³ Carlos Ortega Ibarra. "Educación, salud y trabajo en 1917: nuevas reglas para nuevos obreros", en *Revista CONAMED*, vol. 22 (suplemento) (2017), 39-41.

⁴⁴ Hannah Arendt. "La cuestión social", en Hannah Arendt. *Sobre la revolución* (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 92-103.

⁴⁵ Con el decreto del 18 de agosto de 1931, que reforma la Ley Orgánica de 1928, desaparecieron las delegaciones de Guadalupe Hidalgo y General Anaya. El decreto fue publicado en el censo de 1930. Véase Departamento. *Censo de población...*, 11-15.



Juan O’Gorman, “Ciudad de México”
(Museo de Arte Moderno, 1949)

Coyoacán, San Ángel, La Magdalena Contreras, Cuajimalpa, Tlalpan, Iztapalapa, Xochimilco, Milpa Alta y Tláhuac, cuya gestión estaría a cargo de un delegado nombrado por el jefe del Departamento del DF, contando con la anuencia del presidente de la República.⁴⁶

En lugar de los regidores, quienes contaban con voz y voto en los desaparecidos ayuntamientos, cada delegado tenía un consejo auxiliar (con un carácter meramente consultivo) formado por representantes de las asociaciones de comerciantes, industriales, propietarios de bienes raíces, inquilinos, campesinos, profesionales, empleados, trabajadores y madres de familia.⁴⁷ Es el momento de organización de un nuevo Estado, revolucionario, a partir de la estructura corporativa de un partido nacional en cuya base estuvieron las asociaciones que representaban los intereses de las “masas populares”.

Dicha ciudad, la ciudad neutralizada, es la ciudad aséptica que Juan O’Gorman pintó en 1949. La “Ciudad de México”, título del

⁴⁶ “Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales (31 de diciembre de 1928)”. *Revista de Administración Pública*, n.º 61-62 (1985), 277-280.

⁴⁷ “Ley Orgánica...”, 279-280 y 284-285.

cuadro de O’Gorman, conduce la mirada del espectador hacia un segmento de la ciudad, aquel conformado por el Paseo de la Reforma, a partir de los andamios del monumento a la Revolución mexicana construido sobre la estructura del fallido Palacio Legislativo del Porfiriato por las manos de un indígena transformado en obrero especializado, con overol y plano en mano, gracias a la revolución. Se trata de una mirada segmentada, desde lejos, la de quien sostiene el mapa: el artista, el técnico o el intelectual que no mira al indio sino la obra civilizatoria de la revolución: una ciudad geométrica, sin tensiones ni conflictos, aséptica, neutralizada.

Comentarios finales

El obrero de O’Gorman, constructor de la ciudad y construido por ella, es la representación de un deseo largamente cultivado por los intelectuales progresistas vinculados con el régimen revolucionario. Un acuerdo publicado por la Secretaría de Instrucción Pública en 1915 decía que, tras asistir a la escuela pública, “el pato”, un personaje ciudadano de aspecto desaseado, abandonado y descuidado cedería su lugar al pintorcito, quien al terminar su labor cambiaría el “traje especial de trabajo por el de calle, y saliendo perfectamente aseado tendrá acceso por igual que cualquiera otro individuo a la vida culta, ya de carácter público, ya de índole privada”.⁴⁸ La imagen del pintorcito de 1915 y la del obrero de O’Gorman de 1949 corresponden a la elaboración de una biotipología masculina dominante por parte de los intelectuales progresistas.⁴⁹ O’Gorman representó en la “Ciudad de México” los deseos de los participantes de las *Pláti-*

⁴⁸ Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. “Acuerdos sobre la orientación de la juventud escolar hacia las carreras comerciales e industriales”, en *Boletín de Educación*, vol. 1, n.º 2 (1915), 191-192.

⁴⁹ Véase Enríquez Gutiérrez, Gustavo Adolfo y Francisco Rubén Sandoval Vázquez. “La construcción del hombre medio en José Gómez Robledo: biotipología y masculinidad en México de 1940 a 1960”, en *Mitologías hoy*, 18 (2018), 187-204.

cas de arquitectura de 1933: moralizar a los sectores populares de la sociedad mexicana a través de obras de arte apegadas a la vieja estructura o de una nueva arquitectura técnica. Ambas posiciones coincidieron con el programa tecno-político de Le Corbusier al considerar que la arquitectura era el medio idóneo para evitar la tan temida catástrofe social. A través del programa tecno-político de la arquitectura los profesionales de la construcción deseaban evitar que las cosas, los cuerpos, los sujetos y la ciudad girasen anárquica e irracionalmente en cualquier sentido; en suma, evitar otra revolución.

Referencias

- “Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales (31 de diciembre de 1928)”, *Revista de Administración Pública*, n.º 61-62, 1985.
- ARENDET, Hannah. “La cuestión social”, en Hannah Arendt. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- ARIAS, Víctor J. (coordinador). *Juan O’Gorman. Arquitectura escolar 1932*. México: Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005.
- BOSQUED, Alejandro. “Modernidad y eficiencia. El sistema de escuelas primarias de Juan O’Gorman Arquitecto”. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- CASO, Antonio et al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: Coordinación de Humanidades de la UNAM, 2000.
- Departamento de la Estadística Nacional. *Censo de población, 15 de mayo de 1930, Distrito Federal*. México, 1930.
- Departamento de la Estadística Nacional. *Censo General de Habitantes. 30 de noviembre de 1921. Distrito Federal*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1925.
- ENRÍQUEZ, Gustavo Adolfo y Francisco Rubén Sandoval Vázquez. “La construcción del hombre medio en José Gómez Robleda: bio-

- tipología y masculinidad en México de 1940 a 1960”, en *Mitologías hoy*, 18, 2018.
- ESCUADERO, Alejandrina. “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, n.º 93. México, UNAM, 2008.
- FERNÁNDEZ, Justino. “Cecil Crawford O’Gorman 1874-1943”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Históricas*, vol. III, n.º 11. UNAM, 1944.
- GÓMEZ REY, Patricia y Héctor Ignacio Martínez. “Los tranvías eléctricos de la ciudad de México: transformaciones urbanas y los conflictos de los tranviarios”, en Miriam H. Zaar et al. (editores). *La electrificación y el territorio. Historia y Futuro*. Barcelona: GeoCrítica, Universidad de Barcelona, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, pensar, habitar”, en Martin Heidegger. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*, Les Éditions G. Crès et Cie. Paris, 1925.
- Legislatura Constituyente. *Diario de los debates del Congreso Constituyente, del 21 de noviembre de 1917 al 31 de enero de 1917*. México, 1917. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/DD_Constituyente.pdf
- LEIDENBERGER, Georg. “Habermas en el Zócalo: la “transformación de la esfera pública” y la política del transporte público en la ciudad de México, 1900-1947”, en Cristina Sacristán y Pablo Piccato. *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*. México: Instituto Mora, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 2005.
- LEIDENBERGER, Georg. “Tres revistas mexicanas de arquitectura. Portavoces de la modernidad, 1923-1950”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n.º 101. México: UNAM, 2012.

- LÓPEZ, Rafael. *Orígenes de la arquitectura técnica en México. 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1984.
- MAPLES, Manuel. *Andamios interiores: poemas radiográficos*. México: Editorial Cultura, 1922.
- ORTEGA, Carlos. “Educación, salud y trabajo en 1917: nuevas reglas para nuevos obreros”, en *Revista CONAMED*, 22 (suplemento), 2017.
- ORTEGA, Carlos. “Los proyectos de los arquitectos e ingenieros para la construcción de escuelas públicas”, en Carlos Ortega Ibarra. *Arquitectura escolar en la ciudad de México, 1880-1920*. Tesis doctoral en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- ORTEGA y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. México: Grupo Editorial Tomo, 2010.
- PAPPE, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.
- PRIETO, José Manuel. “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”, en *Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. XVI, n.º 398, 2012.
- RODRÍGUEZ, Ariel. *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de la ciudad de México, política y gobierno, 1876-1912*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2011.
- SALDAÑA, Juan José. *Ciudad de México. Metròpoli Científica. Una historia de la ciencia en situación*. México: Ediciones Amatl, Instituto de Ciencia del Distrito, 2012.
- SAM. *Pláticas de Arquitectura*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933.
- SCHÁVELZON, Daniel. “Una revisión del libro Juan O’Gorman, arquitecto, pintor”, en *Traza, temas de arquitectura y urbanismo*, n.º 4, 1983.

- Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. “Acuerdos sobre la orientación de la juventud escolar hacia las carreras comerciales e industriales”, en *Boletín de Educación*, vol. 1, n.º 2, 1915.
- SUDJIC, Deyan. *Con B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno*. Madrid: Turner publicaciones, 2014.
- TENORIO, Mauricio. “Hablo de la ciudad”. *Los principios del siglo XX desde la ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- TORRES, Morelos. “El modelo educativo de la Universidad Popular Mexicana, en Morelos Torres Aguilar. *Cultura y revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- VELA, Arqueles. *El Café de Nadie*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926.
- VELA, Arqueles. *La señorita etcétera*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1981.

¿Arquitectura y urbanismo revolucionarios? El caso de la Unidad Habitacional Carmen Serdán en Iztapalapa

Andrea Marcovich Padlog

Introducción

La esencia de la arquitectura revolucionaria es plantear horizontes de futuro que impacten favorablemente en la realidad de la gente. Por lo tanto, identificamos a los arquitectos revolucionarios como aquellos que han buscado solucionar los grandes problemas que se le plantean desde siempre a la arquitectura y al urbanismo: realizar obras que mejoren el entorno urbano y el bienestar social, de manera tal que la buena arquitectura esté al alcance de todos y no solamente de una minoría.

Muchos de estos propósitos surgieron a fines del siglo XVIII y durante el XIX, cuando se hicieron demasiado evidentes los problemas de vivienda ocasionados por la Revolución industrial y el hacinamiento urbano, sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania. En ese proceso de crítica de la ciudad industrial participaron tanto arquitectos como urbanistas, higienistas, economistas, filósofos y políticos, buscando soluciones que, por la dificultad de llevarse a cabo, terminaron constituyendo el catálogo de las

llamadas “utopías urbanas” de fin de siglo. Estas utopías proponían formas de vida comunitaria en pequeñas ciudades donde se podría alcanzar el bienestar requerido para vivir y producir mejor. En sus concepciones de la vivienda social y la ciudad ideal influyeron los movimientos sociales de los obreros, las mujeres, los intelectuales y los profesionales, apoyados en las nuevas teorías sociales como el psicoanálisis y el marxismo.

Si bien la mayoría de las propuestas no buscaba cambiar el sistema ni en lo económico ni lo político, sirvieron para sentar las bases de nuevos enfoques sobre la vivienda social y la urbanización ideal que continuaron apareciendo a principios del siglo XX, reflejados en las ideologías de los maestros de la Bauhaus, en los esfuerzos de algunos arquitectos por realizar vivienda colectiva estandarizada para las clases obreras, en las vanguardias artísticas y en los diseños de mobiliario y objetos de uso cotidiano realizados de manera industrial pero con formas puras y funcionales. Arquitectos como Adolf Loos, Ernst May, Bruno Taut, Karel Teige, Walter Gropius y Le Corbusier, fueron los pioneros en la reflexión sobre la vivienda social para las masas. Según Josep Maria Montaner, estos arquitectos entendían a la arquitectura como “un trabajo científico y colectivo, sistemático, modular y transmisible, que tendía a una radical industrialización que aportaría mejoras sociales”¹ y al arquitecto como un “técnico al servicio de la sociedad, del trabajo colectivo y de la producción en serie”,² que trabajaría en el anonimato, en equipo y en colaboración con el gobierno.

Posteriormente, a partir de la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial en numerosas ciudades europeas, la reconstrucción estuvo a cargo de los arquitectos seguidores de las ideas planteadas en los años veinte tanto por Le Corbusier como por los arquitectos funcionalistas alemanes, quienes pen-

¹ Josep Maria Montaner, *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 49.

² Josep Maria Montaner, *Arquitectura y política...*, 46.

saban que el arquitecto debía comprometerse con la sociedad para mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Por esto, los mejores arquitectos y urbanistas europeos se comprometieron con la búsqueda de soluciones para la vivienda colectiva, utilizando no solamente nuevas técnicas de construcción que abarataron costos sino también estudiando las necesidades psicológicas y sociales de los habitantes de las mismas, así como los nuevos retos que planteaba la inserción de la mujer en la fuerza de trabajo. Para lograrlo, incluyeron en los conjuntos habitacionales equipamiento público, espacios comunes, transporte público, lavaderos comunes, guarderías, espacios para almacenamientos, huertos comunes, etc. En América Latina, ante el déficit de vivienda creado por las migraciones del campo a las ciudades, los arquitectos se adhirieron a los postulados del Movimiento Moderno para replicar la arquitectura funcionalista en los conjuntos habitacionales y en planes urbanos.

Sin embargo, la economía de formas y de materiales llevó a la realización de una arquitectura demasiado uniforme que, repetida en todos los conjuntos de vivienda social del mundo, creó malestar y hastío. De este modo, muchos arquitectos comenzaron a cuestionar al Movimiento Moderno por su uniformidad y, en palabras de Michael Sorkin, por “una idea casi matemática de la igualdad, con una idea del universalismo unida a una subjetividad uniforme fácilmente convertida en totalitarismo”.³ Además, paulatinamente fue triunfando el modelo del arquitecto como genio creador en consonancia con el poder, carente de crítica y compromiso social. Esto resultó en que los arquitectos empezaron a proyectar más enfocados a lo formal y espectacular, así como en buscar lo diferente, olvidando las funciones básicas de la arquitectura: dar cobijo, cuidar el planeta y aspirar a una arquitectura y un urbanismo democráticos.

³ Michael Sorkin, “Prologue. Life/Form”, en *Where are the utopian visionaries? Architecture of social Exchange* (New York: Periscope Publishing, Ltd., 2012), 19.

Los conjuntos habitacionales de posguerra solucionaron los problemas de vivienda del momento, pero unas décadas más tarde muchos de ellos debieron demolerse por ser causantes de problemas tanto sociales como financieros. Sin embargo, muchos otros permanecen y sus habitantes los valoran y los defienden, evidenciando así que no solamente fueron proyectos bien pensados sino que contribuyeron a crear comunidad y cohesión entre quienes allí viven, como sucede también en algunos conjuntos de la Ciudad de México construidos entre las décadas de los años cuarenta y ochenta por arquitectos como Juan O’Gorman, Juan Legarreta, Alejandro Prieto y Mario Pani, entre otros.⁴

La Unidad Habitacional Carmen Serdán (UHCS) en Iztapalapa

Dentro de este panorama es interesante rescatar la experiencia de los colonos de la Unidad Habitacional Carmen Serdán y de los arquitectos e ingenieros que participaron con ellos en la construcción de una obra concebida como un modelo de comunidad, solidaridad, cooperación y mejora de la calidad de vida del conjunto de sus residentes. Treinta años después, los colonos fundadores del conjunto siguen sintiéndose protagonistas de una revolución urbana y social, y continúan trabajando para mantener su utopía y pasar la estafeta a sus hijos. Para ello, intentan mejorar tanto el equipamiento urbano como los lazos comunitarios y solidarios entre los vecinos, mediante la realización de eventos, cursos y unidades de producción. De este modo, el conjunto habitacional mejora cada día y sus habitantes lo consideran un “oasis en medio de un entorno caótico, feo y carente de servicios”,⁵ como es actualmente el sur de la delegación Iztapalapa, en donde se encuentra esta unidad.

⁴ Enrique Ayala Alonso, “El Movimiento Moderno y sus conjuntos habitacionales”, V.V.A.A., en *La construcción de la Ciudad de México, siglos XIX y XX. Barrios, colonias y fraccionamientos* (México: UAM, 2017).

⁵ Fernando Avendaño Miguel, 30 de octubre de 2010, entrevista.

Este proyecto de arquitectura social, participativa y comunitaria, fue realizado en la década de los años ochenta, en el contexto de las luchas urbanas por la ocupación de tierras, la dotación de servicios a las colonias de invasión y la reconstrucción de las viviendas destruidas en el temblor de 1985. Las luchas por la tierra habían comenzado en la década de los años cuarenta, cuando la urbanización acelerada producida por la migración del campo a la ciudad rebasó la capacidad tanto de los organismos estatales como privados para dotar de vivienda a la población urbana de la Ciudad de México. Los recién llegados se instalaban en terrenos que invadían en las periferias de la ciudad, y allí construían sus viviendas. Con el tiempo lograban regularizar los predios y conectarse a las redes de infraestructura. Estas acciones se llamaron Movimientos Sociales Urbanos, y tuvieron éxito en la medida en que los invasores se organizaban en asociaciones de colonos que, finalmente, se unieron en otras mayores, como la Coordinadora Nacional de Movimientos Urbanos Populares (Conamup) y la Coordinadora Única de Damnificados (CUD). A partir de 1968 surgió el Movimiento Urbano Popular (MUP) independiente del control del partido oficial, PRI, y de la CNOP, que fue sistemáticamente reprimido por el Estado para frenar el desarrollo independiente de colonos, inquilinos y solicitantes de tierras. Frente a esto, algunos movimientos se volcaron a la utilización de tácticas y formas de lucha que les permitieran cobertura legal, y una de ellas fue la de constituirse en solicitantes de tierra y vivienda.

En 1983, la Conamup y su regional del Valle de México apoyaron las luchas de maestros, obreros, campesinos y estudiantes, y también se solidarizaron con las luchas democráticas de otros países (Nicaragua, El Salvador y Guatemala). De esta manera, según Ramírez Sáiz, “los niveles de politización se elevan y, en parte, también la capacidad de negociación con el Estado”.⁶ En 1985, el temblor ocasionó numerosos problemas urbanos y, ante

⁶ Juan Manuel Ramírez Sáiz, “Organizaciones populares y lucha política”, en *Cuadernos políticos*, n.º 45 (1986), 6.

la falta de respuesta de las autoridades, la sociedad civil intentó solucionarlos, organizándose alrededor de demandas puntuales y logrando satisfacer algunas de ellas a través de la participación ciudadana. Los damnificados eran principalmente habitantes de las colonias Guerrero y Morelos, así como del barrio Tepito, cuyas vecindades se destruyeron debido a lo precario de sus construcciones y al deterioro de las mismas como resultado de que sus habitantes eran inquilinos de bajos recursos y sus dueños no les daban mantenimiento. Otros damnificados pertenecían a conjuntos habitacionales como Nonoalco Tlatelolco y Multifamiliar Juárez y recibieron indemnizaciones por parte del Estado; en cambio, los habitantes de departamentos ubicados en colonias afectadas por el sismo, como Roma, Doctores y Condesa, no recibieron ningún apoyo gubernamental. Muchos de estos últimos se organizaron en la Coordinadora Única de Damnificados (CUD) para proponer planes urbanos parciales alternativos y conseguir ser indemnizados.⁷ Por otra parte, el Fondo Nacional de Habitaciones Populares (Fonhapo), creado en 1985, otorgó créditos colectivos para adquirir terrenos y construir viviendas, gracias a la acción de su director, el arquitecto Enrique Ortiz Flores, quien llamó a esta modalidad de gestión y participación conjunta en el proceso de construcción de vivienda, “Producción Social de Vivienda y Hábitat, PSH”.⁸

En 1985, los integrantes de la Unión de Colonos Carmen Serdán de Iztapalapa, que se habían organizado para conseguir tierra y vivienda, le encargaron un proyecto de vivienda colectiva a los arquitectos Héctor Marcovich y Arturo Mier y Terán, ambos profesores de arquitectura de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco, porque los conocían a través de trabajadores administrativos de dicha institución, que

⁷ Ramírez, “Organizaciones...”, 38-55.

⁸ Enrique Ortiz Flores, “Producción social de vivienda y hábitat: bases conceptuales para una política pública”, A.A.V.V., en *El camino posible. Producción social del hábitat en América Latina* (México: Trilce, 2012).

formaban parte de la asociación de colonos. Se trataba de conseguir un crédito colectivo del Fonhapo para comprar un terreno y construir unas trescientas viviendas. El arquitecto Mier y Terán abandonó el proyecto y Marcovich quedó a cargo, junto con el ingeniero civil José Luis Morúa, miembro de la Unión de Colonos Carmen Serdán.

Para juntar a la gente necesaria para poblar las viviendas, los colonos se unieron con familias afectadas por el sismo, con colonos de otras colonias y con trabajadores de los sindicatos universitarios del STUNAM, del SITUAM, de Bachilleres, del Colegio de México, de la Universidad Iberoamericana y de la Universidad Pedagógica. Estos nuevos integrantes eran participantes activos de los MUP y, por lo tanto, ya tenían experiencia en organización y trabajo colectivo. Además, casi todos estaban afiliados a partidos de izquierda como el PMT y el PSUM. De este modo, los nuevos colonos trabajaron de manera organizada y coordinada con los arquitectos para realizar todo el proceso de gestión, construcción y adjudicación de las viviendas sin ma-



Asambleas de los colonos (Marcovich, A. 1987).

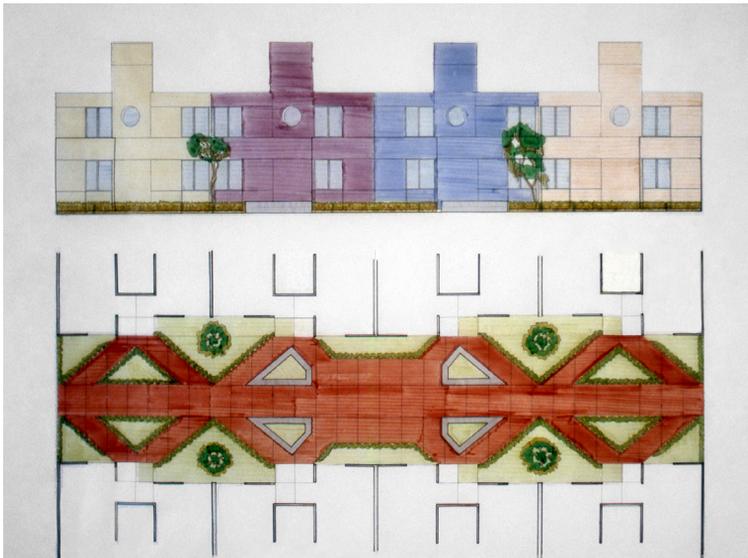
yores contratiempos. Las decisiones se tomaban en asambleas y los desacuerdos se discutían hasta el final.

El arquitecto Marcovich se interesó por la vivienda mínima tanto desde la práctica docente como desde la profesional. Su formación como arquitecto en la década de los años cincuenta, en Buenos Aires, estuvo influida por los grandes maestros del funcionalismo, como Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe, así como por los postulados de la Bauhaus. En urbanismo, por los utopistas del siglo XIX y por la planificación urbana de la reconstrucción europea de la posguerra. Su formación política estuvo influida por la ideología del Partido Comunista, del que fue miembro en su juventud, y por su participación en la Federación de Universidades Argentinas, de la que fue delegado como representante de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en la década de los años cincuenta. Finalmente, en marzo de 1976, como resultado del golpe militar, se vio obligado a exiliarse junto con su familia en México debido a que su participación en el gobierno peronista de Héctor J. Cámpora lo convirtió en uno más de los intelectuales y profesionales perseguidos. En 1978 comenzó a trabajar en la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco, donde continuó con su preocupación por la vivienda de interés social, realizando prototipos con los alumnos de la carrera de Arquitectura y asesorando a organizaciones de colonos que necesitaban regularizar sus terrenos y viviendas.

Ante el encargo de la Unión de Colonos Carmen Serdán, Marcovich se propuso realizar una comunidad modelo donde sus habitantes pudieran llevar a cabo actividades conjuntas y participaran activamente de la vida comunitaria. Si bien planteó la necesidad de construir edificios para optimizar el espacio, los colonos le comunicaron que preferían viviendas unifamiliares que pudieran crecer con el tiempo. Así, tomando en cuenta el sentir de la mayoría, se diseñaron “pie de casa” de 49 m² que pudieran adaptarse a diferentes necesidades y que pudieran crecer un nivel hacia arriba. De este modo, el compromiso del

arquitecto con los usuarios permitió llevar a cabo un proyecto de arquitectura participativo, democrático e innovador. Los estacionamientos se agruparon en dos áreas centrales para economizar espacio y poder construir más viviendas, a las que se accedería por andadores peatonales. A un lado de cada estacionamiento se dejó un espacio libre para crear un parque.

En enero de 1987 comenzaron las obras de nivelación del terreno y urbanización. Los colonos se turnaban para vigilar el predio durante las noches porque los habitantes de los alrededores que vivían en terrenos de invasión podían entrar a robarles materiales de construcción. Durante la construcción de las viviendas, los colonos también participaron activamente, ayudando a los albañiles y asistiendo a las asambleas. En la actualidad, sus hijos recuerdan con emoción aquellos fines de semana entre el barro y la camaradería de todas las familias involucradas.



Plano de conjunto
(Marcovich, H.)



Plano de conjunto
(Marcovich, H.)

El 5 de diciembre de 1987 los colonos tomaron posesión de sus “pie de casa” y muchos de ellos comenzaron inmediatamente a construir el segundo nivel. Actualmente, la mayoría de las viviendas son de dos o tres niveles y tanto sus interiores como sus fachadas y sus jardines frontales son todos diferentes, adaptados a las diversas necesidades y gustos de sus habitantes. Los “pie de casa” han servido en estos casos como marcos dentro y fuera de los cuales sus habitantes han creado sus viviendas, reflejando en ellas sus formas de ver el mundo, sus valores y su cultura.

Al mismo tiempo que mejoraban sus viviendas, los colonos construyeron colectivamente las vialidades, los accesos y los andadores. También plantaron los árboles en los camellones, las banquetas y los dos parques, que han dan sombra y alegría a sus habitantes. Esta actividad colectiva permitió que los colonos fortalecieran sus lazos y se sintieran más identificados con su hábitat, para mejorarlo y defenderlo de cualquier eventualidad.

Los andadores que conectan a las casas con el estacionamiento central están bordeados de jardines que son cuidados por los

dueños de las viviendas. Ningún habitante de la unidad ha levantado muros ni rejas en sus jardines frontales y esto le confiere unidad visual al conjunto y produce una sensación de paz y tranquilidad.

Si bien en un principio los colonos querían organizar una comunidad ejemplar para toda la delegación, que incluyera una cocina y un mercado comunitarios, y muchas de esas ideas no se llevaron a cabo, algunos proyectos sí se realizaron en los años posteriores a la toma de posesión de las viviendas, como el salón de usos múltiples, las canchas deportivas, la biblioteca y los juegos para niños. Todos estos equipamientos están todavía en uso y son muy apreciados no solo por los residentes de la unidad, sino por los vecinos que piden permiso para entrar y utilizarlos.

Los colonos fundadores han continuado trabajando voluntariamente para conseguir apoyos del gobierno de la ciudad para mejorar sus instalaciones. Entraron al concurso del Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial 2015 para Mejorar y equipar espacios comunes para una convivencia solidaria, y lo ganaron, recibiendo dinero para arreglar la cancha de fútbol y los juegos infantiles que ya estaban deteriorados; además, construyeron un andador de tartán ecológico y colocaron aparatos de gimnasia en un área común. Los colonos fundadores y sus esposas son quienes mayor participación tienen en estos emprendimientos: realizan juntas de vecinos en el Aula de Usos Múltiples, hacen los trámites y discuten cada detalle; vigilan las obras y rinden cuentas de los gastos en asambleas de la comunidad.

El 5 de diciembre de 2017, fecha en que se cumplieron treinta años de la entrega de las viviendas, se llevó a cabo una gran fiesta con todos los habitantes de la unidad y con la participación de los vecinos de los alrededores. Una hija de colonos fundadores contó la historia de la gestación y construcción de la unidad, mostrando un video realizado por ella, con el propósito de transmitir la memoria del proceso a los hijos y los nietos de los habitantes.

En el festejo también hubo juegos mecánicos, comida y fuegos artificiales, con la intención de que los vecinos de la zona participaran y convivieran, puesto que en los últimos años se ha profundizado la diferencia de calidad de vida entre los habitantes de la unidad y los de las colonias que la rodean, carentes de espacios comunes, de vegetación y de vida comunitaria, y con sus altas dosis de violencia y conflictos sociales derivados, entre otras cosas, de dichas carencias.

Comentarios finales

La concepción, gestión y construcción de la Unidad Habitacional Carmen Serdán fueron posibles por la confluencia, en un momento histórico, de tres vectores: las convicciones políticas y la vocación de servicio del arquitecto Héctor Marcovich; la militancia política de los miembros de la Unión de Colonos Carmen Serdán y de los sindicalistas universitarios; y la posibilidad de obtener un crédito colectivo por parte del Fonhapo, ya que al poco tiempo estos créditos dejaron de existir y se cambió a un esquema de microcréditos individuales.

En la actualidad, el consenso entre los habitantes de la UHCS es que valió la pena el esfuerzo colectivo para lograr el crédito del Fonhapo y construir las casas, así como el esfuerzo cotidiano de solucionar los problemas que van surgiendo día a día entre ellos y los vecinos de Iztapalapa, las autoridades de la Delegación, los nuevos habitantes de la unidad o sus propias familias. Es evidente para todos ellos que la UHCS es un conjunto seguro y tranquilo que fomenta la convivencia y la solidaridad y que, como se dijo al principio, constituye un oasis en medio del caos y la fealdad de su entorno urbano.

El éxito de la UHCS queda patente cuando vemos que los pies de casa de 49 m² se han convertido en viviendas de dos o tres niveles que reflejan las necesidades y valores de sus habitantes y que, además, tienen un alto valor en el mercado; que las áreas comunes, la biblioteca, las canchas deportivas, los

árboles y los jardines están en perfecto estado gracias al cuidado y mantenimiento proporcionados por los habitantes de la unidad y, finalmente, que los colonos continúan trabajando organizadamente por el buen funcionamiento de la unidad y por la realización de actividades sociales y culturales que beneficien a todos.

Es posible entonces hablar de una arquitectura revolucionaria cuando ella está en manos de arquitectos que tengan vocación de servicio y compromiso social para proponer nuevas soluciones, creativas e innovadoras, que tomen en cuenta las complejas necesidades de los usuarios y que favorezcan la sociabilidad y la inclusión, mejorando el hábitat y el bienestar de los mismos. Pero, sobre todo, cuando esta forma de hacer arquitectura permite que dichos usuarios participen del proyecto y la ejecución de la obra, para que se identifiquen con ella y cuiden tanto sus aspectos materiales como los valores de la convivencia y de la democracia y, al ser los orgullosos protagonistas de su historia, hereden a sus hijos no solamente una vivienda sino un modelo de vida comunitaria.

Sería necesario, entonces, continuar apostando por una arquitectura comprometida con sus usuarios y sus necesidades y no por el modelo que nos imponen la especulación inmobiliaria de la ciudad y las desarrolladoras privadas que han acaparado la tarea de construir vivienda social destinada al fracaso y al abandono desde su misma concepción.

Referencias

- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- ORTIZ, Enrique. "Producción social de vivienda y hábitat: bases conceptuales para una política pública", A.A.V.V., en *El camino posible. Producción social del hábitat en América Latina*. México: Trilce, 2012.

- RAMÍREZ, Juan Manuel. “Organizaciones populares y lucha política”.
Cuadernos Políticos, n.º 45. México: Era, 1986.
- SORKIN, Michael. “Prologue. Life/Form”, en *Where are the utopian visionaries? Architecture of social Exchange*. New York: Periscope Publishing Ltd., 2012.

A manera de epílogo

Aarón J. Caballero Quiroz

El recorrido que trazan las propuestas que investigadoras e investigadores presentaron bajo el escrutinio que se le hizo al diseño como un acto revolucionario, delinean un territorio que ofrece elementos para el estudio del sentido que éste puede tener, recuperando un aspecto que desde sus orígenes consideró dicha práctica: llegar a ser un catalizador de los procesos de transformación que experimenta la sociedad en la que se inscribe.

Tal y como se puso de relieve en las precisiones conceptuales y técnicas que hacen los trabajos, el diseño también puede ser estudiado desde los efectos que lo causan y que causa a su vez, distintos de las satisfacciones que sus productos cumplen de manera directa, ya sea desde la necesidad que los demanda, desde su proceso de producción o desde sus prácticas de consumo, estableciendo así un campo de estudio aún por explorar que interrelaciona los sentidos profundos que el diseño entraña desde aspectos disciplinares diversos y complejos en que éste piensa la humanidad a la que se debe y que, como ya se señalaba, no se reducen al satisfactor que presumiblemente se obliga a concretar, sino a las condiciones sociales precedentes que deberá potenciar.

Revolución y diseño
Discusiones en torno a procesos sociales
de transformación que derivan en diseño

Versión electrónica

Mayo 2023.

En su formación se utilizó la tipografía Scala Offc Pro
y su variante Scala Sans Offc.

Esta obra es el resultado de convocar y conjuntar distintas voces que reflexionan el diseño, lejos de los linderos establecidos por la generación de productos, imágenes y edificaciones derivadas del proceso que significa hacer diseño.

Llevar a cabo un ejercicio como este, parte de pensar al diseño ante todo como el ejercicio de una profesión, de un trabajo en el sentido más marxista del término y que, como tal, es efecto de dar una respuesta al proceso de modernización que viven las sociedades en relación con el nuevo orden que sus gobiernos instituyen a finales del siglo XIX y con base en determinadas políticas económicas que la industrialización empuja.

Tales son las razones que llevaron a considerar la práctica del diseño como un ejercicio revolucionario, con la consecuente motivación de buscar en ellas indicios concomitantes de sus esfuerzos por entender el quehacer que las define como una posible respuesta a procesos socioculturales, irreductibles a la producción de satisfactores con base en demandas determinadas.

Los trabajos de investigadoras e investigadores que conforman esta publicación discurren teórica e históricamente por sucesos distintivos de la modernización que Occidente vive hacia finales del siglo XIX y principios del XX, o bien repasan acuciosamente determinados casos de estudio que evidencian la vocación revolucionaria que entraña la práctica del diseño y la arquitectura.

Esta compilación rescata un aspecto de las prácticas del diseño y la arquitectura modernos, propio del sentido que las orienta y las distingue: catalizar los procesos sociales y que en pocas ocasiones es motivo de revisiones tanto del ejercicio profesional, de la educación, como de los resultados que obtiene.



ISBN 978-607-28-2840-7

