

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

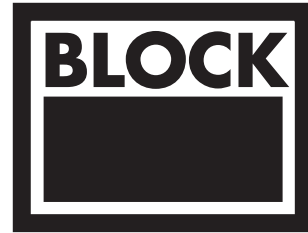
Bernd Nicolai  
Jorge Francisco Liernur  
Alejandro Crispiani  
Vikramaditya Prakash  
Francis Strauven  
Kristin Ross  
Felicity Scott  
Anahi Ballent

«TERCER MUNDO»

Número 6,  
marzo de 2004



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

**Universidad Torcuato Di Tella**

Rector: Dr. Juan Pablo Nicolini

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

**Consejo consultivo:**

Arq. Roberto Aisenson  
Arq. Jorge Aslan  
Arq. Francisco Bullrich  
Arq. Enrique Fazio † (1945-2001)  
Arq. Raúl Lier  
Arq. Josefa Santos  
Arq. Clorindo Testa

**Comité ejecutivo:**

Arq. Oscar Fuentes  
Arq. Pablo Pschepiurca

**Block**

**Director:**

Arq. Jorge Francisco Liernur  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

**Comité de redacción:**

Arq. Noemí Adagio  
*Universidad Nacional de Rosario*

Dr. Fernando Aliata  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Dra. Anahi Ballent  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Arq. Alejandro Crispiani  
*Pontificia Universidad Católica*  
*de Chile (Santiago)*

Arq. Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Arq. Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Dr. Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Arq. Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Arq. Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

Ma. Ana María Rigotti  
*Universidad Nacional de Rosario*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Arq. Claudia Shmidt  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*

Dra. Graciela Silvestri  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

**Editor del número 6:**

Jorge Francisco Liernur

**Secretaria de redacción:**

Romina Paula

**Diseño:**

Gustavo Pedroza

**Traducciones:**

Romina Paula  
Francisco Gigliotti

No está permitida la reproducción  
parcial o total del material que  
aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los  
artículos son de exclusiva responsabilidad  
de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario

Universidad Torcuato Di Tella

Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires  
Argentina

Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,

(54 11) 4783 8654 (CEAC)

E-mail: ceac@utdt.edu

# Indice



**BLOCK, número 6, marzo de 2004**

---

J. F. L.	Introducción	4
Bernd Nicolai	El cuerpo dócil	8
Jorge Francisco Liernur	Vanguardistas versus expertos	18
Alejandro Crispiani	Entre dos mundos: el largo viaje de la <i>Buena Forma</i>	40
Vikramaditya Prakash	La oposición Oriente-Occidente en el Le Corbusier de Chandigarh	50
Francis Strauven	Aldo van Eyck. La forma de la relatividad	64
Kristin Ross	Autos veloces, cuerpos limpios	74
Felicity D. Scott	Revisando <i>Arquitectura sin arquitectos</i>	80
Anahi Ballent	<i>Learning from Lima</i>	86
	Agradecimientos	96

---

En la tapa:  
Participantes del  
concurso PREVI y  
barriada El Agustino,  
Lima, en un foto-  
montaje aparecido en  
*Architectural Design*,  
1970.



## Reflexiones sobre aculturación y transculturación a través de arquitectos exiliados en Turquía y Africa Oriental

Los estudios acerca de la emigración de arquitectos desencadenada por el imperio de la violencia nacionalsocialista, así como la comprensión de su significado para «el proyecto moderno», recién están comenzando<sup>1</sup>. El foco está puesto en las principales líneas del traslado de arquitectos modernistas hacia las grandes naciones industriales como Gran Bretaña y los EE.UU. En términos exclusivamente cuantitativos, Palestina/Israel se encuentra a la cabeza junto con los EE.UU., donde gran parte de la emigración judía buscó una nueva patria. Pero en Israel, los arquitectos modernistas sólo encontraron reducidas posibilidades de obtener resultados y en muchos casos siguieron emigrando después de 1939, casi siempre a los EE.UU.<sup>2</sup>. También Latinoamérica es concebida como un continente inmigratorio, pero allí el impacto de la inmigración en la transferencia de los modernismos europeos suele ser cuestionado debido al particular discurso local acerca de la modernidad<sup>3</sup>. Desde el punto de vista eurocéntrico la «periferia» sigue siendo al mismo tiempo espacio de proyección y «laboratorio de la modernidad», y en particular en el caso de los países bajo dominio colonial o semicolonial. Por un lado, en la investigación de la emigración arquitectónica hacia Africa se articulan la transferencia de lo moderno con la práctica colonial, algo que debe ser analizado más detenidamente. Pero por otro, en contraposición a esto, habría que considerar un modelo como el del estado nacional de Turquía, donde gracias a la elite kemalí se produjo lo que en última instancia habría que considerar como una colonización interior.

En 1941, en coincidencia con la difusión del *International Style*, Siegfried Giedion postuló en *Space, Time and Architecture* la idea de un telos de la arquitectura moderna, idea que tuvo un eficaz efecto de históricas consecuencias a lo largo de las siguientes tres décadas<sup>4</sup>. Giedion consideró allí paradigmáticas a las obras de Gropius y Le Corbusier, y amplió más tarde su valoración a las posiciones de Mies van der Rohe y Alvar Aalto. Con el *International Style* hubo un desplazamiento de las vanguardias arquitectónicas de Europa en los EE.UU., ligado al posiciona-

miento de ese país como la nueva potencia mundial. Siguiendo una noción lineal de *transculturación*, y dejando de observar los fenómenos de *aculturación* y *quiebre* biográfico y artístico, biografías como las de Gropius y Mies van der Rohe representaron [para Giedion] la idea de un «completamiento» de la modernidad en el exilio<sup>5</sup>.

En tanto modos de transmisión [cultural], fenómenos como estos son los que desde hace tiempo son analizados por la investigación norteamericana en ámbitos como la migración, el intercambio cultural y la aculturación, el colonialismo y el poscolonialismo<sup>6</sup>. A partir de estos estudios, el punto de partida de nuestras reflexiones no puede ser el del telos del completamiento de la modernidad a través del exilio, sino la pregunta por la función del paradigma de una modernidad absolutamente madura aun en la emigración. Con todos los aspectos sociales y culturales que contiene, en nuestro caso analizaremos este concepto de modernidad tomando como ejemplo la arquitectura en zonas geográficas periféricas de la emigración, tales como el territorio de Tanganyika (Tanzania) bajo mandato británico y el joven estado nacional, que en Turquía rompe con la tradición otomana.

### La modernidad en la diáspora desde el punto de vista poscolonial

Debido a que después de la Segunda Guerra Mundial se erigió como paradigma el modernismo norteamericano, la discusión acerca de la modernidad se estrechó unilateralmente. En la era de la posmodernidad se le podía reprochar a la modernidad, según Lyotard, «universalizar doctrinariamente propiedades particulares del modo de vida europeo [y americano]. Con un crudo esencialismo la propia particularidad fue elevada a canon general de todos los pueblos de esta tierra, y de este modo el concepto de sujeto fue entendido como el sujeto blanco y masculino de la burguesía europea. En contraposición a ello la razón sujeto-céntrica como fundamentado principio de la modernidad fue deconstruida, colocando a un no europeo en lugar de un europeo, o a un sujeto femenino en lugar de uno masculino»<sup>7</sup>. A principios del siglo XXI, se hacen más evidentes las grandes líneas discursivas de la mo-

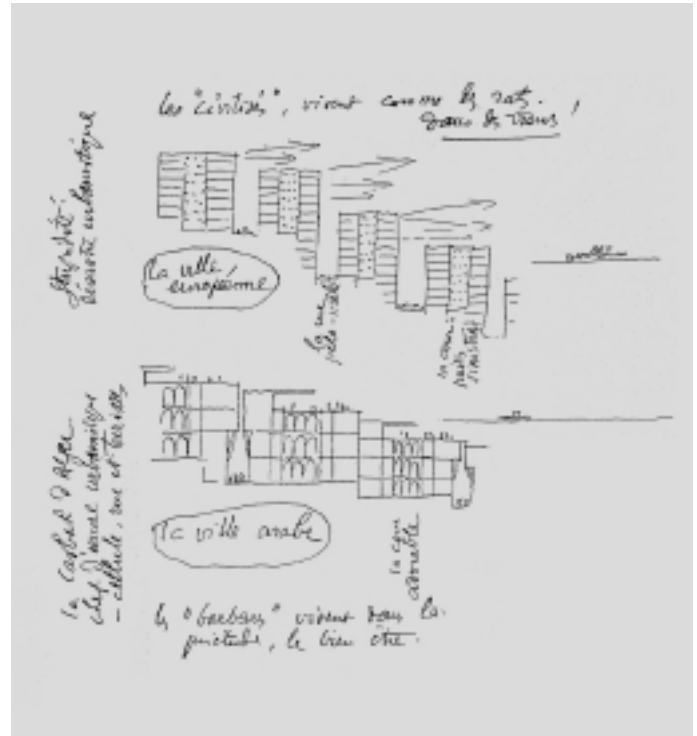
Este artículo fue publicado originalmente en alemán en *Kunst und Politik*, volumen 4, 2002, Universitätsverlag Rasch, Osnabrück.

derinidad y junto a ellas la transferencia de modernidad, es decir, la tematización de la arquitectura «híbrida» mediante la aculturación y la de-formación (*überformung*), unas categorías estrechamente ligadas a los *cross cultural studies*<sup>8</sup>. En este sentido, la emigración cultural y el exilio (para lo que todavía no tenemos un concepto claro, ni mucho menos una sistematización ya que son parte del gran movimiento migratorio que se convirtió en el leitmotiv de los siglos XX y XXI) se presentan como ausencia de lugar y movilidad, signos distintivos de la modernidad como tal<sup>9</sup>. Por el contrario, la actividad de los arquitectos modernistas en países coloniales se destaca por el hecho de que, en la práctica, apenas podemos distinguir entre aquellos que trabajaron voluntariamente en el exterior y aquellos que de verdad emigraron. Y eso se debe a que la plena implantación de la modernidad, y con ello de la civilización occidental, se produjo en contraposición a la realidad de esos países. De esos procesos se pueden destacar los siguientes aspectos generales :

– La arquitectura fue utilizada para anclar injertos de «civilización» en la conciencia pública de los colonizados, en forma espacial y tridimensional. La arquitectura funcionó como factor de roce. Para los estados nacionales poscoloniales tuvo un efecto fundador de identidad en sentido espacial y temporal, determinó la memoria cultural y excluyó una forma autóctona de la tradición. Así, en un «proceso de domesticación que implicaba el exterminio físico de la población africana, la reconstrucción del medio ambiente, y la eliminación de la memoria cultural, los lugares de “civilidad” y domesticación que los europeos presentaron a los africanos funcionaron como núcleos para su transformación y su aculturación»<sup>10</sup>. Estrategias tales fueron popularizadas, por ejemplo, en el libro para niños *El rey Babar*, publicado en 1933, con la «ciudad de elefantes» *Célésteville*.

– La arquitectura, como expresión de ideología colonialista, fue usada como elemento de opresión. Esto se manifestó estructuralmente en la segregación y en la amplia separación entre colonizadores y colonizados. Para ello se trazaron mapas especiales de las ciudades en todos los países coloniales del África y se desarrollaron jerarquías claras entre los tipos de viviendas «europeos», «árabes» o «africanos»<sup>11</sup>, como los de Le Corbusier y Ernst May. Un intento de mitigación de esas diferencias posteriormente propagado por las colonias francesas del norte de África, la llamada «filosofía de la tolerancia», fue resistido por severos apartheid, como el de Sudáfrica, después de 1947.

– La arquitectura en los países coloniales podía servir, a los ojos de los protagonistas europeos, como superficie de proyección para ambiciones y utopías irrealizables en Europa. De este modo las colonias no sólo hacían las veces de «laboratorio de la modernidad», sino que también servían a la redefinición de formas

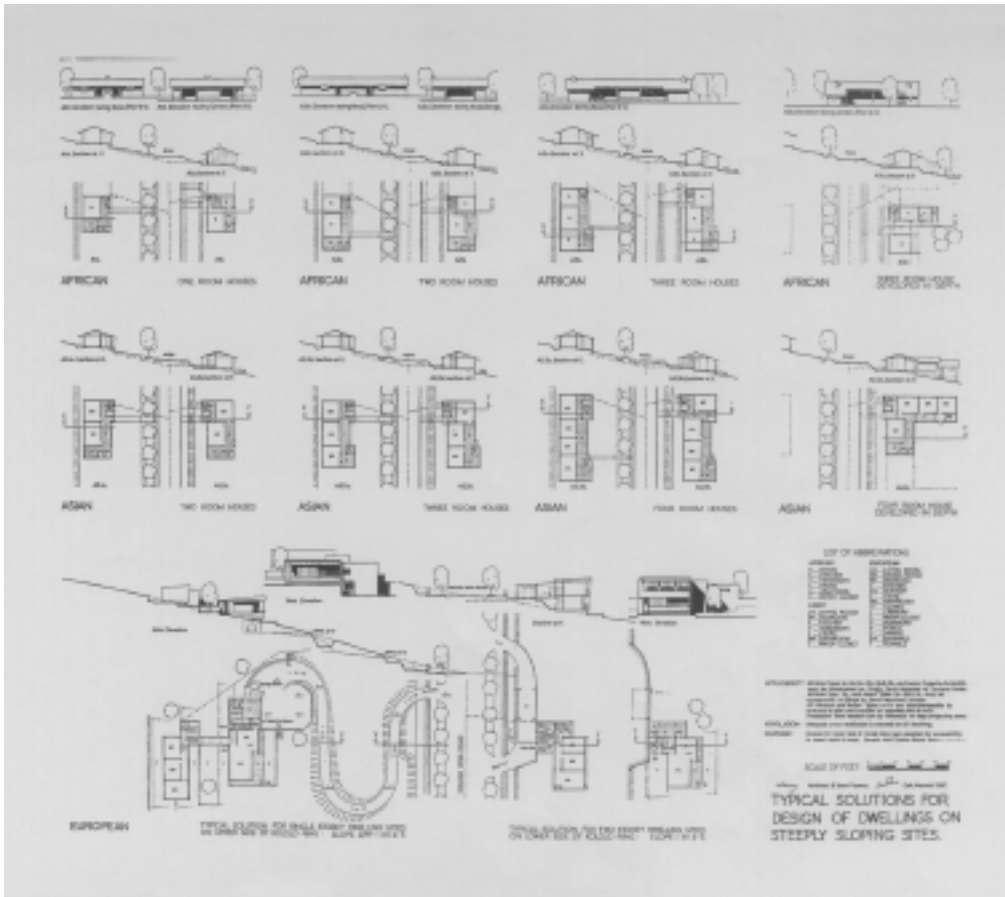


culturales europeas, según la expresión tantas veces citada de Louis Hubert Gaonzalve Lyautrey (Residente General del Protectorado de Marruecos)<sup>12</sup>.

Estos fenómenos conducirían a que, en última instancia, las políticas de construcciones de los estados nacionales poscoloniales, que en apariencia eran el resultado de la colonización, se basaran en las estrategias y motivos de identidad de una específica aculturación colonial: «Después de este largo período de aculturación, un promedio de quince años, el candidato aprende, en un sentido foucaulteano, cómo convertirse en “un cuerpo dócil”»<sup>13</sup>. Por eso debemos partir desde el punto de vista doble de una aculturación que concierne tanto a colonizadores como a colonizados.

### La modernidad en la diáspora desde el punto de vista «cross-cultural»: el ejemplo de Turquía

Turquía es un caso extremo entre los países no colonizados, que después de la Primera Guerra Mundial aspiraban a una nueva identidad del estado nacional a través de una occidentalización radical. También habría que nombrar a Irán y, después de la



Ernst May: Tipologías de viviendas para africanos, asiáticos y europeos, 1945-47.

Segunda Guerra Mundial, al territorio del Líbano, bajo dominio francés. La modernización en Turquía fue llevada a cabo desde 1925 por la nueva elite kemalí, bajo la dirección de Mustafá Kemal Pasa (desde 1936 Atatürk). Fue una «revolución» (Inkilap) desde arriba con una dirección antiimperialista y anticolonialista, bajo el lema de «ser occidental a pesar de occidente»<sup>14</sup>. Sirvió para asegurar la independencia nacional y a la constitución de la identidad de la joven república turca. A esto se asociaba una propaganda contra la tradición otomana, contra el Islam, y contra minorías como los kurdos y los griegos. Se dio la paradoja de que, si bien Turquía había escapado a la colonización externa de los aliados como consecuencia de la derrota en la Primera Guerra Mundial, llevó a cabo una colonización hacia adentro por la modernización kemalí concebida como emancipadora, que innegablemente condujo a agudas tensiones sociales. La expulsión de la población griega, la represión de varios levantamientos kurdos, un sistema unipartidista hasta 1950 y tres golpes militares fueron las consecuencias. Sólo así se pudo mantener en pie el concepto de estado nacional del kemalismo.

Considerándolo hoy, la situación sería la siguiente: «La Turquía moderna, como un cuerpo transgénico con el alma de un género en el cuerpo de otro, está en tensión constante. Los turcos *blancos* se consideran almas occidentales en el cuerpo

de un paisaje sociopolítico extraño. Su cuerpo es nativo a la tierra, pero su alma está alienada. El alma de los turcos *blancos* y su identidad kemalí está en conflicto y angustia constante con la política del cuerpo nacional de Turquía<sup>15</sup>.»

Con la introducción de los conceptos *turco blanco*, como el portador de la revolución secular kemalí por un lado, y *turco negro* como el portador de la cultura otomana y de influencia islámica, por el otro, podemos aplicar categorías de los *estudios coloniales*, para describir la situación «colonial-interna» de Turquía. Pero esto vale en primera instancia para el período entre 1925 y 1950. En definitiva, en una medida mucho mayor que en los estados coloniales africanos, para el caso de Turquía debe hablarse de una *cultura híbrida*, porque allí el «cuerpo dócil» fue imbuido internamente de un discurso propio, del que dependía desde hacía más de treinta años. La pregunta interesante es, entonces, en qué medida los intelectuales, técnicos, científicos exiliados y artistas, formaban parte de este discurso.

Para la arquitectura y las artes plásticas el punto de partida era básicamente distinto al de Europa, donde la modernidad fue producto de discusiones específicamente artísticas en relación con una modernización social. En Turquía, el debate sobre esas disciplinas obedecía mucho menos que en los países europeos a principios autónomos, y fue instrumentado [políticamente] desde

el principio. Esta «modernidad importada», que de todos modos fue definida en términos puramente formales, servía desde 1927-28 a la representación de la modernización nacional turca, para lo cual algunos tipos singulares de construcción fueron valorados de distintos modos: así, por ejemplo, los edificios de las escuelas y universidades, por su carácter educativo, obtuvieron para las reformas un carácter más claramente moderno que los edificios del gobierno<sup>16</sup>.

En arquitectura, se pueden identificar cuatro etapas hasta los años cincuenta:

– A partir de 1923, después de la suspensión de la arquitectura historicista otomana tardía, que Atatürk mismo llamó *Primer Estilo Nacional*, se desarrolló un «modernismo como construcción», que se caracterizaba por la adopción de formas surgidas en Europa. Al comienzo una construcción propia sólo era disponible de manera parcial. Activos participantes de este proceso fueron algunos especialistas extranjeros como Clemens Holzmeister y Ernst Egli –quien al mismo tiempo iniciaba una reforma educativa–, y arquitectos locales como Sedat Hakki Eldem y Seyfi Arkan, formados en el exterior. Los resultados de su trabajo se conocieron en el exterior como *estilo cúbico (kübik)*<sup>17</sup>.

– La segunda fase que va desde mediados de los años treinta, estuvo imbuida de una crítica abierta a la arquitectura moderna, en contraposición a la cual se propagó la tradicional vivienda turca. El representante principal de esta dirección fue Sedat Hakki Eldem, cuyos conceptos *neoregionalistas*, por tratarse en rigor de una importación occidentalizada de Le Corbusier y del Wright de las «casas de la pradera» eran, en definitiva, parte integral del movimiento moderno<sup>18</sup>. Este aspecto, formulado por Bozdoğan, se refuerza aún más en clave *cross-cultural*. Los especialistas extranjeros llevados al país, también estaban en parte interesados en una reutilización de la herencia cultural tradicional. En vista de la pérdida de la sustancia de la construcción antigua como consecuencia del empuje de la modernidad, Ernst Egli le encargó a su entonces asistente Eldem el estudio sistemático de la antigua vivienda turca<sup>19</sup>. Atraídos al país a partir de 1935 después de haber sido expulsados de Alemania, representantes del *Neuen Bauens* como Martin Wagner y Bruno Taut, rechazaron una importación unidireccional de la modernidad y se interesaron por las tradiciones vernáculas de construcción, combinándolas con estructuras espaciales funcionales. Pero esta tendencia hacia una modernidad sintética se interrumpió con la muerte de Taut y la emigración de Wagner hacia los EE.UU. en el año 1938<sup>20</sup>.

– Entre los años 1939 y 1952 se originó el *Segundo Estilo Nacional*, el cual tenía dos facetas. Por un lado la integración del tipo de vivienda tradicional turca, como la presentara Eldem



programáticamente en el Pabellón Turco en la Exposición Mundial de 1939 en Nueva York. Por otra parte, después de la muerte de Atatürk en 1938, se hizo reconocible un viraje hacia modelos representativos de la arquitectura nacional-socialista en el diseño de la ciudad. Sintomático, en este sentido, fue el concurso para el mausoleo de Atatürk (Anitkabir) en 1942 y la actividad de Paul Bonatz, quien en 1943 cambió sin miramientos sus trabajos de construcción en Berlín por Turquía. Esto tenía que ver con la situación de Turquía en los años cuarenta, dado que el país estuvo asociado a la Alemania nacionalsocialista por un pacto de amistad y no agresión hasta 1944. Al mismo tiempo se abrió la discusión acerca del origen de la nación turca y, dejando a un lado la tan cercana cultura otomana, se tomó como base a los hetitas y los sumerios, grandes reinos del antiguo oriente. Durante la presidencia de Ismet İnönüs (1938-50) los arquitectos turcos intentaron tomar a su cargo las construcciones oficiales más importantes, pero finalmente esto no resultó, ya que tanto Holzmeister en la construcción del Parlamento como Bonatz como profesor competente en la Escuela Técnica Superior de Estambul hasta principios de los años cincuenta, siguieron ejerciendo su influencia<sup>21</sup>.

Políticamente cimentado en la liberalización asociada a la introducción del sistema multipartidario en 1948 y a la elección presidencial en 1950, recién después de la guerra se impuso el *International Style*, imbuido de americanismo, con lo cual terminó la influencia de los arquitectos germanoparlantes. Como arquitecto-contacto de Skidmore Owings y Merill en ocasión de la construcción del Hilton de Estambul en 1952, Eldem mismo participó en la creación del ejemplo más emblemático de esta internacionalización<sup>22</sup>. Por último, en paralelo con la internacionalización comenzaron a verse motivos arquitectónicos otomanos



tradicionales, debido a la autorización para actuar otorgada a las agrupaciones islámicas.

Lo particular del desarrollo turco residió en el hecho de que, aun durante la modernización externa determinada por el kemalismo, surgió un discurso autónomo. En él, los procesos de adentro y afuera establecieron una relación ambivalente, cruzándose concepciones turcas y occidentales. Pero aquí, a diferencia de los casos coloniales, este discurso quedó bajo el control de las elites vernáculas.

### Ernst May en Africa Oriental

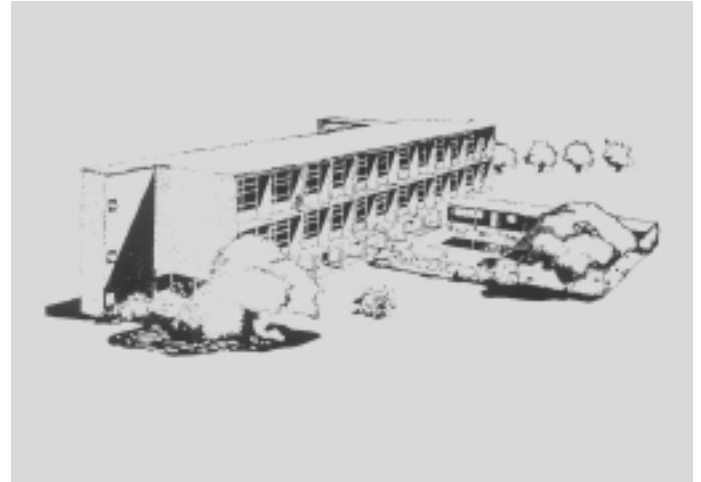
La actividad de Ernst May en Africa fue presentada recientemente en el marco de un trabajo biográfico. Pero en relación con las condiciones coloniales de Tanzania (Tanganjika), Kenia y Uganda, queda aún pendiente un análisis exhaustivo de su arquitectura y de su participación en la construcción de ciudades en su carácter de emigrante, así como también una comparación con la trayectoria de otros arquitectos emigrados<sup>23</sup>.

Después de las decepciones en la Unión Soviética, donde trabajó como jefe planificador de 1930 a 1933, May se retiró de la arquitectura para vivir como granjero autárquico en su propiedad al oeste de Meru, al nordeste de Tanzania. En este contexto, como otros en su misma condición, se ocupó de un tema que describe el quiebre biográfico y el aislamiento del emigrante. Referido a Africa Oriental, lo atrajo un tópico creativo de influencia romántica<sup>24</sup>, que a la vez alude al discurso nacional-socialista del «Tercer Reich»:

«Aquí he creado sin ser perturbado, en un paisaje en el que el ojo no llega a divisar huellas de la civilización humana a excepción de aquellas creadas por él mismo, en el que los volcanes extinguidos, y los leves pero continuos estremecimientos terrestres [...] evidencian cómo todo en el mundo sigue su curso. En el sentido más amplio [en este paisaje], creé “mi tercer Reich”<sup>25</sup>.»

La casa Murray, en 1936, fue la primera construcción de May por encargo en Africa donde –dejando de lado su internación en Sudáfrica de 1940 a 1942 debido a la guerra– ejerció ininterrumpidamente como arquitecto hasta su regreso a Hamburgo en 1953. Entre sus casas, sobre las que no nos detendremos aquí, se encuentran modernas villas junto a construcciones de estilo campestre. Este estilo fue requerido por sus clientes británicos, pero también era bien conocido por May gracias a su trabajo con Sir Raymond Unwin entre los años 1910 y 1912.

Pero es en sus construcciones públicas donde mejor puede observarse su aporte a la formación de una arquitectura de bases europeas en los países de Africa Oriental. May aplicó diferen-



tes conceptos para sus edificios públicos. La referencia a la *Neue Frankfurt* se hace evidente en las construcciones de Kampala (Uganda). La *City House*, construida entre 1938-39 citaba a los edificios terminales redondeados de la colonia de Römerstadt, mientras que en el proyecto para la compañía cafetalera Uganda Company (aproximadamente en 1947), el edificio administrativo y la estructura general remiten directamente al pabellón del mercado central de Frankfurt de su director de construcciones, Martin Elsaesser. La importación del *Neuen Bauens* al espacio público marca, para Africa Oriental, un nuevo escalón en su apego por la forma de vida y economía europeas. La «modernidad» se convirtió en el modelo de la «sociedad sin pasado» africana, pero también, y sobre todo, fue expresión y resultado de la colonización económica. Entre 1945 y 1952 fue trazado el plano de urbanización para Kampala, que convirtió a la *Trabantenstadt* concebida por May en una ciudad articulada y segregada, de barrios individuales, siguiendo los fundamentos de la *Carta de Atenas*. Para la población rural quedaría «un pedazo de aldea», y los barrios divididos por razas serían parte de una red junto con los centros gubernamentales y de negocios<sup>26</sup>.

El plan causaba sensación desde el vamos, dado que unía ideas del *Neuen Bauens* acerca de la higiene, con conceptos orgánicos de urbanización, teniendo en cuenta la accidentada topografía. En este sentido con su principio pragmático referido al *genius loci*, May se diferenció del *Plan Obus* que, como una megaestructura montada sobre la ciudad antigua, Le Corbusier proyectó para Argelia en 1930. Una expresión de las relaciones entre ambos, es la clara separación de los barrios vernáculos de aquellos europeos<sup>27</sup>. Se puede también hacer una comparación con el plano para Ankara de Hermann Jansen, que de 1929 a 1939 fue la base para la construcción de la nueva capital turca. En este caso,



también había una meta muy clara. En tanto barrio predominantemente otomano, la ciudad antigua (*ulus*) fue marginada por partes. La ampliación de la nueva ciudad (*yenisehir*) con elementos de una ciudad jardín se llevó a cabo a lo largo de grandes zonas en grupos individuales, que conformaban barrios gubernamentales, diplomáticos, residenciales e industriales: «La nueva urbanización sólo se compone de islas, que se sitúan junto a una arteria, a una distancia prudente y separadas por espacios libres»<sup>28</sup>. Pero, mientras que en definitiva Jansen estaba interesado en una manifestación uniforme del cuerpo urbano, May, por su parte, vacilaba una y otra vez ante la «armonía del espacio vial» como idea dominante de una ciudad articulada<sup>29</sup>. Para May, ese planteo siempre tenía un aspecto emancipatorio seriamente pensado, que debería acarrear mejoramientos reales. En este sentido también realizó el proyecto de la Cooperativa Cafetalera en Moshi (Tanzania) al pie del Kilimandjaro de 1949 a 1952, en el que reutilizó elementos del Clubhouse Cultural soviético de 1930.

Un capítulo interesante pero aún no estudiado, que se refiere a las consecuencias de la constitución de una cultura poscolonial, es el de los encargos que le hiciera a May la comunidad ismaelita de Aga Khan. Los de la Maternidad y la Escuela para Niñas en Kisumu, junto al lago Victoria (Kenia) estaban en conexión con el

Programa de Salud y Capacitación de Aga Khan III (1877-1957), que fue establecido tanto para India y Paquistán como también para Africa Oriental. May también trazó bocetos para un hospital en Daressalam y para una villa de Aga Khan, realizada en parte<sup>30</sup>. La política social de Aga Khan fue el pasaporte para una *cultura híbrida*, que unió «standards» europeos con raíces islámicas propias, o con un ámbito negro-africano, en el caso de Africa Oriental. Vinculadas a una extensa actividad de fundaciones caritativas para los africanos<sup>31</sup>, las organizaciones de salud y capacitación fueron las primeras instituciones no racistas y abiertas a todos los habitantes en Africa Oriental<sup>32</sup>.

Estas construcciones eran decididamente modernas pero también tenían en cuenta aspectos climáticos y regionales. Así, el empleo de pilotis y de sistemas naturales de climatización con ventanas enrejadas que encontraron una singular expresión formal en las fachadas *brise-soleil*, hacen que la obra tardía de May sea, en algunos puntos, comparable a la de Le Corbusier.

Un ejemplo de ello es el Hotel Oceanic en Mombasa (Tanzania), que May proyectó en 1950-51 y cuya construcción se prolongó hasta 1958<sup>33</sup>. El cliente, perteneciente al círculo de Aga Khan, quería generar un espacio para el turismo de lujo en Africa Oriental, que estaba en desarrollo después de la Segunda



Le Corbusier, Chandigarh:  
Secretariado, 1952-58.

Guerra Mundial y para el cual faltaban alojamientos adecuados. Durante el proceso de proyecto surgió la forma levemente ondulante de la construcción, que dotó a la obra de dinámica y elegancia. El frente hacia el mar, reticulado y subdividido por *loggias*, alberga un núcleo de escaleras en el que se abre una raja vertical protegida por una fachada superpuesta. En contraste, el frente sobre el que se ubica el acceso se caracteriza por presentar una fachada en *patchwork* de tonos terrosos, completamente cerrada, lo que es acentuado por la emergencia de una caja de escaleras elíptica y, sobre la cubierta, de una singular construcción de servicio.

De forma muy parecida, con elementos abiertos y cerrados, Le Corbusier trabajó en el edificio que construyó para el Secretariado, como parte de su proyecto para Chandigarh, la capital de la provincia india de Punjab, también terminado en 1958. Las cualidades «sublimas» de este «monumento vernáculo» ya fueron eficazmente descritas<sup>34</sup>, pero el mayor atractivo en Le Corbusier reside en la calidad del material, el juego entre envoltorio y textura. Chandigarh, con la forma del Capitolio tomada de la acrópolis y el cargado simbolismo del Parlamento y de la Corte Suprema, fue el intento de un asentamiento poscolonial de lo nacional, en el que se inscribieron y continuaron patrones (*patterns*) occidentales.

«Pero aun cuando [según Nehru] Chandigarh no estaba “encadenada” a la tradición, sí estaba empapada de ella; y mientras en el contexto indio era un emblema de lo nuevo, en la mente de Le Corbusier era también un símbolo de valores que simultáneamente trascendían el mito occidental del progreso<sup>35</sup>.»

Estas construcciones que por fuera del círculo cultural occidental desarrollan un lenguaje simbólico dentro del llamado *International Style*, tienen en común la continuidad del mito de la sociedad moderna en las culturas coloniales o poscoloniales con el propósito de alcanzar una forma propia de identidad (nacional). También el ya mencionado Hotel Hilton en Estambul, que trabaja con elementos creativos similares, y en el que Sedad Eldem tuvo una participación decisiva, funciona como símbolo de una fase nueva en la identidad de Turquía, después de la liberalización en 1950.

En 1961, retrospectivamente, May situó su actividad en África en el marco social general en el que estaba inserta: «Si la población nativa le debía el impulso para este ascenso a pioneros europeos y al liderazgo europeo, en nuestros días ambiciona un orden totalmente nuevo. El colonialismo está agonizando. Los pueblos jóvenes de África toman la realización de su destino en sus propias manos. Las naciones jóvenes deberán hacer esfuerzos casi sobrehumanos, para resolver las violentas tareas que estas revoluciones traen aparejadas<sup>36</sup>.»

En el ejemplo de Chandigarh, pero también en el plan de May para Kampala en Uganda, se hicieron evidentes los límites de esos procesos. Categorías importadas como la del nacionalismo se contraponían a estructuras de sociedades multiétnicas en el (sub-) continente indio y sudafricano, crecidas a lo largo de siglos. Así, la segregación como elemento constitutivo del planeamiento de ciudades, en muchas ocasiones agudizó los conflictos étnicos en los estados poscoloniales. Por ejemplo, cuando bajo la dictadura de Idi Amin fueron expulsados de Uganda todos los habitantes de origen indio, sus barrios fueron ocupados por los pobladores de los sectores bajos de tipo negro-africano<sup>37</sup>.

### Bruno Taut en Ankara

Una situación comparable a la de Ernst May, era la de Bruno Taut (1880-1938), quien había construido enormes *Siedlungen* en Berlín y había trabajado en Moscú. Las decepciones en la Unión Soviética, la fuga de Berlín en 1933 por Suiza hacia Japón, donde transcurrió una suerte de exilio contemplativo, habían producido profundos quiebres en la existencia artística de Taut. Taut emigró de Japón en 1936 a instancias de Martin Wagner<sup>38</sup>. Con la presencia de ambos se produjo en la Turquía kemalí la introducción de dos representantes de la modernidad centro-europea que compartían una postura escéptica en relación con las fórmulas occidentales de la modernidad, y que llevaron a un campo teórico el debate acerca del carácter de la modernidad. Fue sobre todo Bruno Taut quien protestó contra una recepción casi colonial del *Neuen Bauens* y propugnó una síntesis entre modernidad y tradición, con el fin de desarrollar una arquitectura fundadora de identidad para el joven estado. Su credo, formulado en 1938 en la *Architekturlehre (Mimari Bilgisi)* publicada en Estambul, decía: «Toda buena arquitectura es nacional - toda arquitectura nacional es mala»<sup>39</sup>. Con «buena arquitectura» no se refería a una modernidad purista<sup>40</sup>, sino más bien a una arquitectura comprometida con el *genius loci*, relativa al país, que se relacionara creativamente con la tradición. Como «mala», Taut aludía a los programas prefijados en arquitectura, separándose así del «modernismo importado» de su antecesor Ernst Egli. En la retrospectiva que se hizo en Estambul poco antes de su muerte, Taut esbozó de este modo su programa arquitectónico: «Lo que debemos buscar es la síntesis entre la antigua tradición y la civilización moderna. Esta debería excluir cualquier tipo de unilateralidad»<sup>41</sup>.

Bruno Taut podía fácilmente tomar una posición monopólica dentro de la escena arquitectónica turca, ya que arquitectos como

Sedad Hakki Eldem o Arif Hikmet Holtay sólo pudieron realizar proyectos estatales esporádicamente hasta 1942 mientras que Taut, como arquitecto del Ministerio de Educación y director de la Facultad de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes en Estambul, unía en su persona, instituciones determinantes de la formación y transformación del campo arquitectónico. En marzo de 1937 describió, muy seguro de sí mismo, su futuro rol central en Turquía:

«Pareciera que el Departamento de Arquitectura de la Academia se convierte en una suerte de centro arquitectónico de los ministerios; por otra parte me están siendo solicitadas distintas modificaciones para asuntos del Ministerio de Trabajo. Parece no existir otra autoridad en asuntos de arquitectura»<sup>42</sup>.

En otro contexto, Martin Wagner ya había hecho referencia, a mediados de 1937, al escaso espacio público para la discusión sobre la arquitectura en Turquía:

«No hay una organización de arquitectos turcos que se atreva a tener una opinión independiente en el país de la dictadura, y la prensa es inaccesible para cualquier extranjero»<sup>43</sup>.

Desde su punto de observación, Taut podía ignorar los términos del discurso específicamente turco acerca de la arquitectura moderna y, apoyado en su *arquitectura antropológica* desarrollada en Japón, crear una *arquitectura híbrida*, que podría ser considerada una suerte de reinención de una arquitectura turca, determinada por Europa. Para eso, Taut unía elementos de la arquitectura otomana o turca con las tendencias formales (*Pathosformeln*) representativas de la arquitectura del Deutschen Werkbund alrededor de 1910. Estructuralmente, por el contrario, partía de las construcciones educativas y administrativas que hizo en los años veinte. Este nuevo impulso se concretó arquitectónicamente con la Facultad de Literatura de la Universidad de Ankara, construida entre 1937 y 1940. En una carta a su amigo japonés Isaburo Ueno, a fines de 1937, dice eufórico:

«Ahora comienza la gran obra para la Universidad de Ankara. Ya que, como Instituto de Lengua e Historia, etc., [el edificio] será, por decirlo así, el centro de la nueva cultura turca, fue autorizado [el empleo de] un material de piedra muy bello, y, lo que me alegra especialmente, es que me fue concedida absoluta libertad artística. Trabajo los detalles de este asunto con mis colaboradores como si fuera una sinfonía, cuyas notas se escriben con distintos instrumentos, etc. Esto no será “cúbico” (*Cubique*), tal como se refieren aquí al modernismo. Incluso estoy recreando distintos motivos turcos»<sup>44</sup>.

La obra, que sin duda está entre los mejores edificios públicos realizados en la Turquía de los años treinta, contiene un gran número de alusiones y citas, y seduce por su precisión estructural, la estética de los materiales y los magníficos detalles. Que



aún así no haya sido tomada como modelo, tiene que ver con el latente conflicto entre arquitectos extranjeros y vernáculos.

Zeki Sayar, el influyente editor de la importante revista de arquitectura *Arkitekt*, escribió en febrero de 1938 acerca de la insatisfactoria situación para los arquitectos turcos, que el país estaba lleno de arquitectos extranjeros, y que era enervante la inexistencia de una «arquitectura revolucionaria», a la altura de las revoluciones kemalíes. En segundo lugar, Sayar criticaba el procedimiento de Taut: las construcciones de hormigón no deberían tener revestimientos de ladrillo o de piedra, habría que rechazar techos que sobresalgan, y los motivos turcos sólo deberían ser usados después de una minuciosa investigación, a riesgo de no obtener buenos resultados. De este modo se pronunciaba, tácitamente, a favor de Sedad Eldem, quien bajo Eglis Ägide había introducido una investigación sistemática de la arquitectura tradicional turca<sup>45</sup>. Sayar, quien, personalmente expresaba simpatía por Taut<sup>46</sup>, quería intervenir a favor de los arquitectos turcos e interrumpir, definitivamente, la influencia extranjera. En rigor se trataba de una disputa por los encargos, mientras que la referencia a un discurso específicamente turco y la crítica formal no eran más que el medio para ese fin.

## Resumen

El efecto de esta síntesis, que funciona como la anticipación de ciertos procedimientos posmodernos, por ejemplo en Aldo Rossi, no pudo ser apreciado debido a la muerte prematura de Taut (en la Navidad de 1938). Por su parte, May recién alcanzó la forma nueva y madura de una arquitectura que remite al lugar de pertenencia después de 1945. Fueron el contexto colonial, pero también las condiciones especiales de los países de África Oriental, como es el caso de las uniones de constructores vinculadas a las organizaciones de Aga Khan, lo que permitió a May creer en la tarea emancipatoria de una arquitectura moderna y orientada hacia el progreso. Aunque hoy su nombre es apenas conocido allá, los arquitectos locales enarbolaron su discurso a favor de una arquitectura poscolonial en África Oriental.

Las construcciones de Taut en Turquía están en el centro de varios planos de discusión. La forzada colonización interna de Turquía, con un programa de modernización orientado hacia occidente, llevó a fricciones, que también se pueden ver en la arquitectura. En Taut se puede hablar de la reinención de una arquitectura nacional, y el concepto de *híbrido* corresponde perfectamente a sus construcciones. Y si bien pudo tomar medidas arquitectónicas por poco tiempo, su acción fue determinante, en cambio, en la reforma del sistema de educación de los

arquitectos. Junto a Sedad Eldem, Taut debe ser considerado iniciador del Segundo Estilo Nacional. Pero, después de 1938, Turquía retrocedió un paso en la dirección opuesta a este impulso y, con la arquitectura autoritaria del mausoleo de Atatürk (1942-53), intentó transitar el infértil camino de desarrollar un lenguaje arquitectónico orientado hacia la Alemania nacional-socialista. Después de 1945, Turquía viró hacia el modelo del *International Style*, el que a su vez pronto fue enfrentado por discursos de conciencia tradicionalista. Puede probarse, entonces, no sólo que en Turquía no se constituyó una arquitectura turco-kemalí genuina, sino que, por el contrario, lo *híbrido* se sustenta en la pluralidad y en la confusión.

## Notas

1. Bernd Nicolai: «Architekten»; en: Claus-Dierter Krohn entre otros: *Handbuch der Deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt, 1998, pp. 691-704. En el nivel de investigación más reciente Andreas Schätzke: «Remigration deutscher Architekten nach 1945»; en: *Exil* 20, 2000, pp. 5-27.
2. En general véase Myra Wahrhaftig: *Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918-1948*, Berlín/Turín, 1996; acerca de los quiebres del discurso en Palestina, por ejemplo, Alona Nitzan-Shifan: «Contested Zionism-Alternative Modernism: Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine»; en: *Architectural History*, vol. 39, 1996, pp. 147-180.
3. Ejemplo para Méjico, Susanne Dussel-Peters: «Die Architektur Hannes Mayer und Max Cettos»; en: Renate Hanfstengel entre otros: *Das wohltemperierte Exil*, Ciudad de Méjico, 1995, p. 233; desde una visión latinoamericana autóctona Jorge Liernur: «Lateinamerika, Orte des Anderen»; en: Russell Fergusson: *At the End of the Century. Hundert Jahre gebaute Vision*, Ostfildern-Ruit, 1999, pp. 276-320, pp. 280-288 absolutización de la posición de Le Corbusier; compárese con «The (Latin) American Friend: Architecture and European exile down of the Río Bravo (1936-1948)»; en: Bernd Nicolai: *Architektur und Exil. Kulturelle Aspekte der architektonischen Emigration* (editado en Trier, 2002).
4. Además de la obra principal de Giedion véase Sokrates Georgiadis: *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zurich, 1989, p. 111. Para una estimación general brevemente: William J. R. Curtis: *Moderne Architecture since 1900*, Londres, 1996, 3ª edición, p. 398.
5. Para el ámbito de las artes plásticas ya tematizado en Jutta Held: «Das Exil der deutschen Künstler in den dreissiger und fünfziger Jahren». En: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 10, 1992, «Künste im Exil», pp. 191-197, como crítica por Werner Haftmann: *Verfemte Kunst. Künstler der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Colonia, 1986.
6. Como ejemplo, Russell Fergusson/Martha Gever entre otros: *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*. Nueva York/Cambridge/Massachusetts, 1990; en el ámbito de idioma alemán compárese con Peter Weibel: *Inclusion/Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Colonia, 1986.
7. Peter Weibel: «Jenseits des weissen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus»; en: Weibel, 1997 (ver nota 6), pp. 8-36.
8. Para el ámbito de la historia del arte compárese con los aportes sobre todo de Charles Harrison: «Modernism»; Whitney Davis: «Gender»; Homi K. Bhaba: «Postmodernism/Postcolonialism»; en: Roberte S. Nelson/Richard Shiff: *Critical Terms for Art History*, Chicago/Londres, 1996.
9. Gert Mattenklott: «Editorial»; en: *Daidalos, Migrationen/Migrations*, n° 54, 1994, p. 22.
10. Nnamdi Elleh: «Architecture and Nationalism in Africa, 1945-1995»; en: Okwui Enwezor: *The short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Munich/Londres/Nueva York, 2001, pp. 234-245.

11. *Ibidem*, p. 235; Zeynep Çelik: «Schnittstellen der Kultur: eine neue Sicht auf Architektur und Stadt im 20. Jahrhundert»; en: Fergusson, 1999 (ver nota 3), pp. 190-227.
12. Çelik, 1999 (ver nota 11), p. 203, 196; Elleh, 2001 (ver nota 10), p. 235.
13. V. Y. Mudimbe, citado en Elleh, 2001 (ver nota 10), p. 234, en este sentido también Jad Tabet: «From Colonial Style to Regional Revivalism: Modern Architecture in Lebanon and the Problem of Cultural Identity»; en: Peter G. Rowe/Hashim Sarkis: *Projekting Beirut. Episodes in the construction and reconstruction of a modern city*, Munich/Londres entre otros, 1998, pp. 83-105.
14. Un buen resumen bajo estos aspectos Sibel Bozdogan: «The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture»; en: Resat Kasaba: *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, 1997, pp. 133-156.
15. M. Hakan Yavuz: «Cleansing Islam from the Public Sphere»; en: *Journal of Foreign Affairs*, vol. 54, 1, 2000, pp. 21-42.
16. Bernd Nicolai: *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955*, Berlín, 1998, pp. 20-22, 50.
17. Bozdogan, 1997 (ver nota 14), p. 139; compárese con Nicolai, 1998 (ver nota 16), pp. 32-34, allí el concepto «modernidad como construcción», p. 20; a propósito de Holzmeister: «Zeichen geordneter Macht. Holzmeister und die Türkei»; en: Georg Rieguel: *Clemens Holzmeister*, Innsbruck, 2000, pp. 116-135; compárese con Sibel Bozdogan entre otros: *Sedad Eldem. Architect in Turkey*, Singapur, 1987.
18. Bozdogan, 1997 (ver nota 14), p. 139.
19. Nicolai, 1998 (ver nota 16), p. 34.
20. Nicolai, 1998 (ver nota 16), pp. 139-149; véase: «Bauen im Exil. Bruno Taut Architektur und die kemalistische Türkei 1936-38»; en: Winfried Nerdinger/Manfred Spiel del entre otros: *Bruno Taut. 1880-1938*, Munich, 2001, pp. 192-207.
21. En general Üstün Alsaç: «The Second Period of Turkish National Architecture»; en: Renata Holod/Ahmet Evin: *Modern Turkish Architecture*, Philadelphia, 1984, pp. 94-105; Nicolai, 1998 (ver nota 16), pp. 172-178, 182-191.
22. Compárese con Mete Tapan: «International Style: Liberalism in Architecture»; en: Holod entre otros, 1984 (ver nota 21), p. 105-118; Bozdogan, 1997 (ver nota 14), pp. 138-147.
23. Eckard Herrel: «Ernst May. Architekt und Stadtplaner in Afrika 1934-1953»; en: Catálogo de la exposición. *DAM Frankfurt*, Berlín, 2001. Herrel se mueve con amplitud según un impulso exclusivamente monográfico, que va mucho más allá de la literatura más antigua, compárese con Justus Bueckschmitt: *Ernst May. Bauten und Planungen*, vol. 1, Stuttgart, 1961, pp. 79-107; véase los breves comentarios acerca de May en Dennis Sharp: «The Modern Movement in East Africa»; en: *Habitat International*, vol. 7, 1983, H./& (Festschrift Koenigsberger), pp. 311-326, bes. 313-316.
24. Lo mismo en Tanja Blixen: *Afrika. Dunkle, lockende Welt*. Zurich, 1986, un material que se potenció románticamente con el clásico hollywoodense de Sydney Pollack «Out of Africa», 1985.
25. Copia de la carta de May a Martín Wagner el 20 de octubre de 1935, archivo Walter Gropius, The Houghton Library, Harvard University, bmS Alemania 208.2 (766), carta 7/511x. (copia Bauhaus Archiv, Berlín).
26. Acerca de las construcciones de Herrel, 2001 (ver nota 23), p. 54, en Kampala, pp. 70-74.
27. En Kampala se agregó el barrio para los indios. Sharp, en 1938, sugiere que May habría negado rotundamente estar trasladando ideas corbuseanas a Africa (ver nota 23), p. 311. Acerca de la actitud colonial del *Plan Obus* ver Çelik, 1999 (ver nota 11), pp. 200-202.
28. Hermann Jansen: «Denkschrift Ankara-Plan», 1930, cita Nicolai, 1998 (ver nota 16), p. 71.
29. Herrel, 2001 (ver nota 23), p. 151.
30. *Ibidem*, pp. 88-94.
31. «El año pasado [1945] cuando Su Alteza visitó Dar-es-Salaam dio diez mil chelines como beneficencia para gente pobre de la comunidad africana en Tanganyika», cita de Qayyum A. Malick: «Su Real Alteza el Príncipe Aga Khan III, guía, filósofo y amigo del mundo islámico»; en: <http://ismaileli.net/sultan/txt2msms.html>, compárese con Michel Boivin: *Shi'isme Ismaélien et modernité chez Sultan Muhammed Shab Agab Kaban (1877-1957)*. Edición Microfiche, 1995.
32. Compárese con Paul J. Kaiser: *Culture, transnationalism and civil society. Aga Khan social services initiatives in Tanzania*, Westport, 1996, p. 58; de hecho muchos negros africanos concibieron esta institución como un servicio de y para ismaelíes, lo que no concordaba del todo con la realidad. Un buen contacto de May fue el hijo de Aga Khan III, el príncipe Aly Salomone Khan (1911-60), que tenía una relación estrecha con las autoridades británicas; ver Gordon Young: *The Golden Prince*, Londres, 1955, compárese también con <http://www.ismaeli.net/histoire/history08/history838.html>.
33. Herrel, 2001 (ver nota 23), pp. 105-109, láminas coloridas, p. 136.
34. Kenneth Frampton: *Modern Architecture. A critical history*, Londres/Nueva York, 1996, 3ª edición, p. 229, en el capítulo «Le Corbusier and the monumentalization of the vernacular».
35. William J. R. Curtis: *Modern architecture since 1900*, Londres, 1996, 3ª edición, p. 433.
36. Ernst May: *Wohnungs- und Städtebau in Afrika*. Manuscrito, 1961, citado en Herrel, 2001 (ver nota 23), p. 175.
37. *Ibidem*, p. 74.
38. Nicolai, 2001 (ver nota 20), pp. 192-207, ver Nicolai, 1998 (ver nota 16), pp. 133-149.
39. Bruno Taut: *Architekturlehre*, Berlín, 1977, p. 182; compárese con Nicolai, 1998 (ver nota 16), p. 138.
40. Malinterpretado en Bozdogan, 1997 (ver nota 14), p. 134.
41. Archivo Taut, impreso en parte, en: catálogo de exposición *Bruno Taut*, Berlín, 1980 (Academia de las Artes), p. 260.
42. Archivo Bruno Taut, Sammlung Baukunst, Academia de las Artes (Legado Taut), carta a Walter Segal, 7 de marzo de 1937; acerca del rol de arquitectos extranjeros, Afife Batur: «To be modern: Search for a Republican Architecture»; en: Holod/Evin, 1984 (ver nota 219), pp. 68-94.
43. Bauhaus-Archiv Berlín, archivo Gropius: 7/23/736/8 escrito de Wagner a Gropius, 18 de mayo de 1937.
44. Archivo Taut, caja 3, carta a Isaburo Ueno, 6 de noviembre de 1937.
45. Zeki Sayar: «Yerli ve yabancı mimar [Arquitectura vernácula y extranjera]»; en: *Arkitekt*, vol. 8, 1938, p. 95; compárese con escrito de Eglis a Junghanns, 4 de febrero de 1966, Archivo Junghanns: «Esta elección de darle a la construcción un aspecto nacional, que nunca recibí, me recuerda a los esfuerzos de un pintor, que hice contratar en la Academia de las Artes de Ist., que ignoró completamente los colores característicos de la decoración turca, y quiso introducir el tipo de los “talleres vieneses” en Turquía, pero no lo logró». Esta crítica se basó en la de Sayar, pero desconoció completamente la concepción de Taut.
46. Sayar; en: «Ömer Gülsen: Erinnerungen an Bruno Taut»; en: *Bauwelt*, vol. 77, 1984, p. 1684.

nalidad originario se manifestaría reconociblemente en cada una de ellas. La Buena Forma sería un principio general que atravesaría, para Bill, todo el universo de lo útil. Tendería, como tantas ideas de las vanguardias formalistas de los años veinte, de las cuales es hija, a un universo material armonioso. Armonioso en sus formas pero principalmente comprensible, indeterminado en la medida precisa, que no quiere decir mínima. Dominado por una racionalidad abierta y permeada por la impredecible capacidad creadora de sus constructores. Racionalidad que muy poco tendría en común con la necesidad desnuda e inflexible de los objetos brutalmente dominados por una finalidad, como propuso en su momento la *neue sachlichkeit*. La corrección técnica, por lograda que sea, no alcanza a constituir a la Buena Forma. La Buena Forma engloba a la técnica, la supera y le permite instalarse de una manera armoniosa con el resto del mundo, tanto sea humano como natural. Es una instancia de mediación que convierte a algo puramente técnico en una obra humana compatible con las otras formas humanas. El objeto dominado por la Buena Forma no es exclusivamente un objeto técnico.

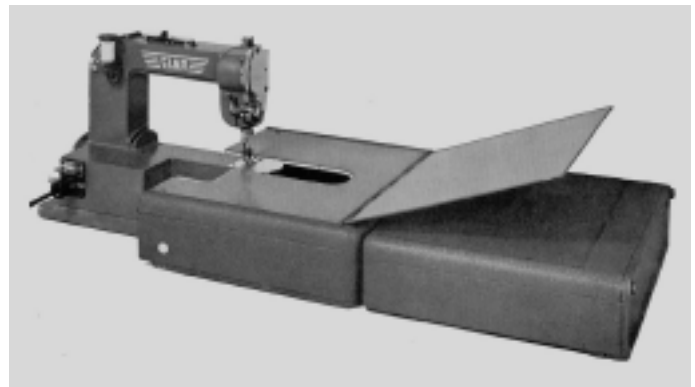
La Buena Forma es una forma *para* algo, pero esto no implica que abdique de su autoconciencia de *forma*. En tal sentido, tendría una clara contrapartida en el campo de las formas artísticas, el Arte Concreto. La Buena Forma se diferenciaría de las formas del arte concreto en el hecho de que éstas obedecerían (o deberían obedecer) a una racionalidad *interna*, serían formas para sí mismas. Esta racionalidad interna, que en cierta forma elige o produce sus propios problemas, no es ilimitadamente abierta (en el sentido ya apuntado de esta palabra), ya que justamente queda encuadrada por lo comprensible y verificable, de los que extrae, sublimándolos, parte de su sentido estético. El hecho de que esta racionalidad esté puesta en función de los fines internos de la obra artística, no significa, tampoco, el aislamiento de esta última. La racionalidad interna de la obra de arte se corresponde y forma un continuo con la racionalidad externa del objeto útil.

Para lograr esta racionalidad interna, es necesario para la obra de arte, en primer lugar, definir los materiales esenciales, los elementos básicos a los cuales cada rama del arte dará forma. El color, la luz, el espacio y el movimiento serían estos materiales esenciales en las artes plásticas. De la lógica de relaciones entre ellos se derivarían infinitos principios formales, capaces de ser desarrollados en toda su consecuencia plástica en una obra de arte o un conjunto de obras de arte. El arte concreto organizaría las percepciones, moldeándolas a voluntad<sup>3</sup>.

Así como el principio de la Buena Forma atraviesa todas las disciplinas proyectuales, desde la arquitectura al paisajismo y desde el diseño de objetos al de ciudades, el principio de lo concreto también tendría esta capacidad moldeadora, abarcando



Imágenes del libro *Form*, de Max Bill (Verlag Karl Werner, Basilea, 1952): Utensillos de mesa tradicionales suizos. Máquina de coser portable, Tavaro S.A., Suiza. Muebles de tres piezas, Max Bill, Suiza.





desde la música a la poesía y las artes plásticas. Ambos se necesitan recíprocamente. La natural extensión del arte hacia la vida quedaría encarrilada por la Buena Forma. El Arte Concreto le daría a ésta un ámbito de máxima libertad y un instrumento para moldear las percepciones. De todas maneras, la racionalidad de uno y otro no se confunden. En alguna medida, la relación entre Arte Concreto y Buena Forma espeja la relación de las matemáticas con las ciencias aplicadas. Es que el Arte Concreto es para Bill una creación humana en todo sentido análoga a las matemáticas. Como éstas, crea un orden puramente humano, sin límites, nítido, con un sentido profundo pero transparente para la razón. Arte y matemáticas son una dimensión y una realidad distinta pero paralela a la naturaleza, desde la cual el hombre se puede relacionar con ella y aun dominarla. De hecho, el Arte Concreto oficia como una suerte de elemento de conexión entre las matemáticas y las formas útiles para la vida. Matemáticas, técnica, arte, objetos y formas útiles constituyen para el pensamiento de Bill una suerte de *continuum*, en el que cada campo comunica con su aledaño por medio de una relación fluida y plena de sentido.

Este mundo cohesionado y continuo, como lo imaginaba Bill, tuvo su primera expresión visible en la exposición *Die Gute Form* de 1949, realizada en Zurich<sup>4</sup>. Posteriormente, el material mostrado en esta exposición dio pie al libro *Form*<sup>5</sup> de Max Bill, una de sus principales obras del período en el cual estuvo vinculado a la HfG. En *Form* se despliega el universo de la Buena Forma a partir de una secuencia de imágenes tan exhaustiva como irrefrenable que va desde la molécula de caucho en las primeras páginas hasta el proyecto para una ciudad nueva en Argelia, en las últimas. Casi ninguna escala ni categoría de lo útil se deja de lado: enseres domésticos, vestuario, automóviles, jardines, instrumental

técnico, viviendas, juguetes, mobiliario, edificios, todo puede ser objeto de este principio ordenador. Si bien las imágenes se ordenan según la escala creciente de los objetos, está claro que no se trata de ir de lo particular a lo general. Todo es particular en *Form*. Cada objeto es una entidad y un problema en sí mismo, no se trata de forzar ningún parecido entre los objetos. En tal sentido *Form* no muestra una familia de objetos sino un universo de objetos. También es evidente que *Form* intenta mostrar «realidades», objetos concretos ya construidos y aparentemente en funcionamiento. Exceptuando algunos proyectos en el ámbito del urbanismo, son imágenes de cosas ya existentes pero recientes, objetos nuevos pero firmemente anclados en el presente, que no miran ni al pasado ni al futuro.

*Form* es también una obra colectiva, pero en ella apenas tienen cabida los objetos anónimos; la casi totalidad de lo que se muestra tiene un autor preciso, ya se trate de un diseñador, un arquitecto o una firma comercial. En sus páginas pueden verse diseños de Le Ricolais, Pier Luigi Nervi, Mies van der Rohe, Burle Marx, Charles Eames, Arthur Carrara, William Armsbruster, Charlotte Perriand, Giuseppe Samoná e infinidad de otros diseñadores y arquitectos de Europa y Estados Unidos (Brasil aparece también, pero en una medida mínima) de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellos, por supuesto, también el propio Max Bill. La obra de Bill aparece en esta suerte de río de imágenes y nombres sin interrumpirlo. Su producción tanto de objetos de uso diario como de arquitectura, no se destaca del resto, excepto en un solo punto, que de todas maneras se trata de no hacer demasiado evidente: es el único creador que registra aportes en toda la secuencia de escalas que trata el libro. Aun en las imágenes iniciales, dedicadas a mostrar de cerca la estructura de ciertos fenómenos naturales, se traen a presencia imágenes de la obra de Bill, en este caso algunas





Imágenes del libro *Form*, de Max Bill  
(Verlag Karl Werner, Basilea, 1952):  
Pileta de caucho, International B. S. Goodrich Co. Acron, USA.  
Sandalias, Bernard Rudofsky, USA.  
Cubierta desarmable de madera, Robert Le Ricolais.  
Ciudad obrera Channel Heighs, Richard Neutra, California.

de sus esculturas de los años cuarenta. *Form* está punteada, entonces, de manera tan regular como el propio escalamiento de las imágenes, por la producción de diseño de Max Bill. Sus utensilios de uso doméstico, sus piezas de mobiliario y sus proyectos de arquitectura aparecen como una serie discontinua dentro de la serie general del libro. Está claro que se ha intentado que su producción quede perfectamente embebida dentro del universo mayor de la Buena Forma, sin embargo, la presencia de sus diseños marca al libro, constituye un corpus de formas coherentes dentro de un horizonte de coherencia mayor.

Este corpus va a tener su expresión más plena y desarrollada en un emprendimiento llevado a cabo por Tomás Maldonado desde Argentina: la publicación del libro *Max Bill*, realizado en 1955 por la editorial Nueva Visión, dirigida en ese momento por Jorge Grisetti<sup>6</sup>. *Form* y *Max Bill* son, en cierta medida, dos publicaciones hermanas que se completan mutuamente. La segunda amplifica y hace germinar un tema parcial y hasta casi menor de la primera, como es la obra de Bill tanto en el campo del diseño y la arquitectura como en el arte. *Max Bill*, el libro, muestra en toda su completitud y hace visible no sólo el alcance que el principio de la Buena Forma podía adquirir en manos del diseñador suizo, sino también la necesaria relación de éste con el Arte Concreto. Si en *Form* se trataba de mostrar la continuidad *in extenso* de la Buena Forma, atravesando escalas de intervención, fronteras y personalidades, en *Max Bill* ésta se articula fluidamente con la forma artística «concreta» y, por su intermedio, con las matemáticas hechas imagen visual. Como en *Form*, racionalidades diversas confluyen y se articulan en una colección de imágenes de objetos y obras de arte que aspiran a construir un universo propio. Por otra parte, la similitud formal entre ambas publicaciones es evidente.

Más allá de este parentesco formal, ambos libros parecen responder a un mismo sentido: instalar internacionalmente esta nueva formulación racionalista y anti-idealista del arte y la arquitectura modernos. Para ello, los «manifiestos polémicos» de las viejas vanguardias con su «prosa poética», no podían ser más inadecuados ni extemporáneos para esta nueva corriente heredera de una vieja tradición, como lo señala Maldonado<sup>7</sup>. La pulcritud gráfica y la serenidad general de los textos que acompañan a las imágenes tanto de *Form* como de *Max Bill*, sumado al hecho que estas imágenes sean de objetos reales, en funcionamiento y de autores precisos, refuerzan esta elección del libro frente al manifiesto. Ambas obras, por otra parte, se presentan en varios idiomas (español, francés, inglés y alemán, en el caso de *Max Bill*) avanzando los textos en las distintas lenguas de manera paralela, sin que ninguna de ellas cobre preponderancia. Esto da cuenta, entre otros puntos, de la voluntad de proyección internacional que se proponían ambos libros y de la intención de que éste no fuera un material contingente, sino una presentación racional que no precisara de ningún refuerzo retórico para imponerse. En tal sentido, resulta claro que el *Max Bill* de Maldonado no pudo ser ajeno a la gravitación que adquirió en los años cincuenta el artista y diseñador suizo, gravitación que permanecería en América Latina hasta entrados los sesenta. La asociación entre Tomás Maldonado y Max Bill quedó cimentada en el libro, que por mucho tiempo fue la única monografía completa sobre el diseñador suizo, constituyendo una obra obligada para el conocimiento de su obra y su pensamiento (incluyendo, por supuesto, sus ideas con respecto a la Buena Forma).

Pero en el año 1957 estas ideas, que avanzaban en el ámbito latinoamericano, ya no podían ser sostenidas en Ulm. Maldonado,

en ese momento, pasó a ser el portavoz más visible de la oposición a la Buena Forma en la Escuela, aunque evitó poner por escrito y de manera pública sus desavenencias con Bill. En la carta que le envió a Grisetti aparece bien en claro su nueva posición: «El (Max Bill) quería un Bauhaus donde se enseñara a producir *buenas formas*. Estas *buenas formas* deberían ser producidas desde fuera de la industria por artistas puros e inspirados a los cuales la industria debía someterse». A partir de ahí, la idea misma de «forma» es rechazada como concepto válido para el diseño de productos industriales: «¿qué quiere decir *forma industrial*? Existe sólo la industria, con su vulgaridad y sus milagros, con sus miserias y sus contribuciones revolucionarias. Existen también los productos de la industria. Los productos necesitan formas cuando la inmadurez de la técnica o del orden social impiden la existencia del producto desnudo»<sup>8</sup>. La Escuela, por lo tanto, debía dejar atrás su prehistoria y su inmadurez, sus sueños de continuidad con el arte y por intermedio de éste con la ciencia, para dar paso a otro tipo de relaciones con el orden social y con la técnica. La situación en 1957 demandaba estos cambios: «El orden social ya está en transformación, los métodos y la filosofía de la técnica también. La industria capitalista –o no– se está desinteresando paulatinamente del problema de la forma. La gran batalla de los años venideros no se librará *desde fuera* sino *desde dentro* de la industria»<sup>9</sup>.

La polémica, claramente, no era nueva, particularmente el llamado a concentrarse en el *producto desnudo*, que remite a los postulados de la *neue sachlichkeit* y a las críticas de Hannes Meyer al programa desarrollado por Walter Gropius en la Bauhaus durante su dirección. Pero hay un nuevo sesgo, al menos en el discurso de Maldonado de ese momento: la forma desaparecerá de los objetos de uso, aun dentro del mundo capitalista. Ya no es el reino de la «sociedad sin clases» el único ámbito donde el *producto desnudo* puede existir y, suponemos, imponer su primacía. El mundo capitalista también podría alojar a estos objetos y darles su lugar en la cultura. La técnica avanzada del «primer mundo» terminaría por imponer sus criterios de necesidad absoluta a los objetos útiles, barriendo de ellos cualquier carácter ilusorio, cualquier desviación superflua hacia el campo de los valores artísticos o de otra naturaleza, que pudiera romper la autorreferencialidad de ellos. Se trata, por supuesto, de una frase puesta en una carta, no de un pensamiento articulado, aunque podría rastrearlo, quizás, en los escritos de Maldonado de estos años.

De todas formas, parece claro que el referente que daba pie a estas expectativas, de las cuales resulta superfluo aclarar que serían categóricamente desmentidas por la realidad productiva de

los años sesenta, era el diseñador norteamericano Charles Eames, que visitara Ulm justamente en 1957 despertando un interés y un entusiasmo que no se limitaría sólo a Maldonado, sino que sería compartido por muchos de los profesores más influyentes de la Escuela. Los diseños de Eames, efectivamente, mostraban la aplicación de la más alta tecnología disponible en ese momento sin caer en el más mínimo exhibicionismo y sin ningún tipo de veleidad artística. Productos de una enorme versatilidad de uso, precisión técnica y contundencia visual, que hacen efectivamente aparecer a los diseños de Bill como pertenecientes a otro universo tecnológico, más ingenuo y rudimentario.

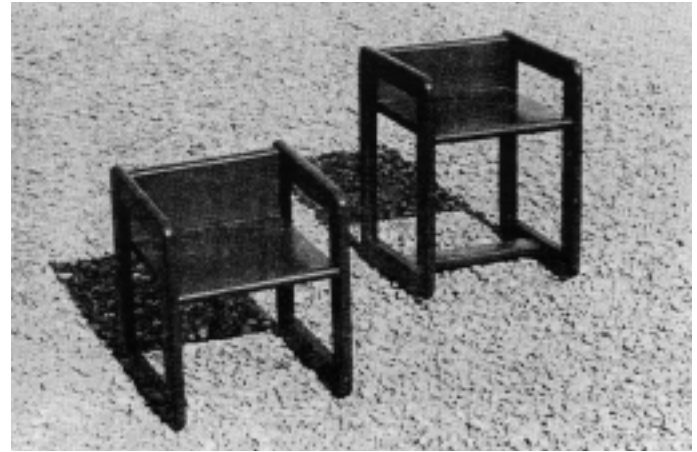
Cerrada, entonces, la prehistoria formalista de la Escuela, y teniendo en cuenta las perspectivas que aparentemente se estaban abriendo en 1957 para el diseño, ella va a poner gran parte de su empeño en los diez años subsiguientes (y no sin altibajos) en trabajar justamente «desde dentro» de la industria capitalista. Esto significaba, por supuesto, sumarse a la racionalidad concreta de los procesos de producción, asumiendo la lógica del mercado y de la mercancía. Pero, teniendo en cuenta todo el arco de experiencias de la HfG, podría pensarse que la Escuela nunca dejó de intentar, por diversos medios, hacer de esta racionalidad mercantil una racionalidad más profunda, dejando que los diversos conocimientos involucrados ya sea en su producción o en su uso (trátase de la tecnología o de la semiótica) tomaran posesión del objeto. El sueño de un mundo poblado de objetos racionales, esta vez cimentado sobre bases supuestamente más reales, vuelve a hacerse presente. Hacer que la «técnica madura» profundizara su dominio de la producción, era también asegurarse, aunque sólo fuera en parte, el establecimiento de un orden social maduro aun dentro del sistema capitalista. Un sistema y un orden que debían empezar por extraer su racionalidad de los propios objetos que le daban sentido a su existencia.

Pero, siguiendo el pensamiento expresado por Maldonado en su carta a Grisetti, y aún a riesgo de abusar de una simple frase, puede pensarse que la Escuela nunca perdió de vista que el «mundo capitalista» era sólo uno de los posibles escenarios que se le abrían y era sólo una de las posibles realidades con las que debería medirse. Es probable que no pudiera ser de otra manera, dada su pertenencia al estado de la Alemania Federal y dada la extracción ideológica de muchos de sus cuadros directivos y docentes que, como Tomás Maldonado, registraban una militancia de izquierda. Por otra parte, el internacionalismo fue asimismo una política que la HfG nunca dejó de profesar, en tal sentido, siempre tuvo perfecta conciencia de su papel de foco de la cultura del diseño y de los procesos que involucraban la producción de la cultura material contemporánea.

## El fin de otro sueño

De todas las experiencias que de alguna manera involucraron a la HfG con las condiciones de producción y los problemas del mundo en desarrollo, quizás ninguna haya sido más rica y reveladora de las posibilidades y de los límites de la «filosofía Ulm» que la experiencia desarrollada por Gui Bonsiepe en Chile entre 1969 y 1973, cuando se desempeñó como asesor y como cuadro técnico del gobierno de Frei Montalva, primero, y el de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende, después. Se trata, sin duda, de una experiencia en muchos sentidos terminal. En ella va a confluír esta persistente (aunque errática) corriente del racionalismo modernista que la HfG supo propulsar durante su existencia, con la posibilidad cierta (aunque efímera) de fundar una sociedad gobernada según un régimen político democrático pero con una economía socialista, como fue intentado por el gobierno de la Unidad Popular entre 1970 y 1973.

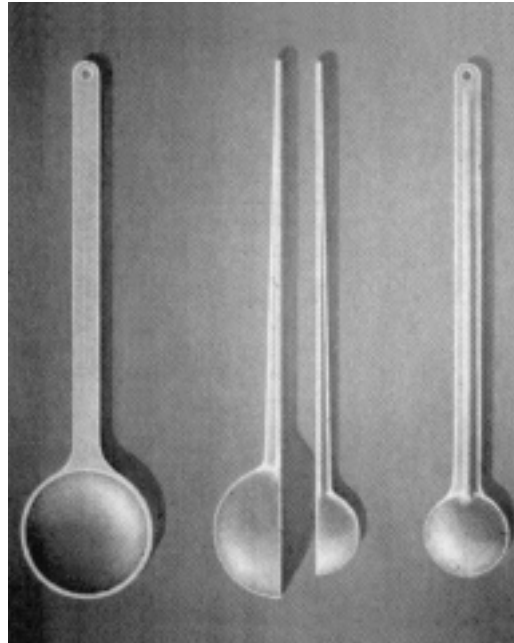
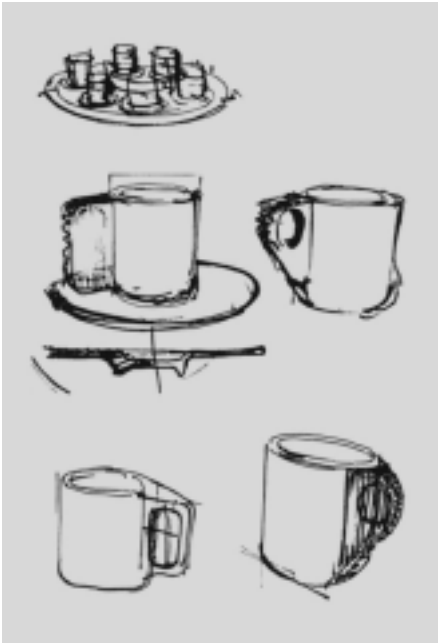
Se trató, en principio, de lo que Maldonado definiría como una experiencia «desde dentro», en este caso de un conjunto de procesos productivos «no capitalistas» que se pensaban como una transición hacia una economía socialista<sup>10</sup>. Como es sabido, Gui Bonsiepe había sido alumno y discípulo de Maldonado en la HfG, desempeñándose posteriormente como docente en ella hasta su cierre en 1968. En octubre del mismo año es contratado por la Organización Internacional del Trabajo para realizar tareas como asesor en el área de diseño y fabricación de productos en Chile. En ese primer momento, Bonsiepe pasa a trabajar para el Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) perteneciente a la Corporación de Fomento de la Producción de Chile (CORFO), institución de larga trayectoria en el país, encargada de impulsar el proceso de industrialización. Durante esta etapa realiza diversos proyectos vinculados tanto con el área industrial propiamente dicha como con el equipamiento para viviendas de producción masiva y otras instalaciones de servicios. Posteriormente, con la llegada al poder de Salvador Allende, Bonsiepe se integra en una institución recientemente creada, el Comité de Investigaciones Tecnológicas de Chile, dependiente también de la CORFO y pieza clave en la política del gobierno para el establecimiento de una economía planificada como reemplazo de la economía de mercado existente. En el interior del INTEC se crea el Área de Diseño Industrial y se consolida el llamado «Grupo de Diseño Industrial», encabezado por Bonsiepe e integrado por un equipo de jóvenes diseñadores e ingenieros tanto chilenos como alemanes<sup>11</sup>. La experiencia del equipo contó con el apoyo político explícito del gobierno, que vio en la labor del INTEC una pieza clave para llevar adelante los «cambios estructurales» que se proponía. Con el golpe militar del año 1973



Grupo de Diseño, INTEC:  
Diseño de equipamiento para guarderías infantiles  
(revista *INTEC*, n° 2, Santiago de Chile,  
junio 1972).

y el establecimiento de la dictadura de Augusto Pinochet, el «Grupo de Diseño Industrial» es disuelto violentamente. Bonsiepe es obligado a dejar Chile y se traslada a la Argentina. Varios de los diseñadores chilenos del grupo fueron tomados prisioneros y sometidos a tortura, siendo liberados en los años siguientes.

En principio, cabe destacar que la actividad de Bonsiepe como diseñador dentro de la estructura del estado chileno, comienza bajo el gobierno desarrollista del demócrata cristiano Frei Montalva (1964-70), bajo cuyo gobierno se van a realizar fuertes reformas en distintos planos de la sociedad y de la economía de Chile. El sentido de SERCOTEC, la primera repartición para la que trabaja Bonsiepe, era sin duda acompañar desde el campo de la técnica este proceso de reformas mayor<sup>12</sup>. En tal sentido, varios de los proyectos que Bonsiepe realiza posteriormente para el gobierno de la UP, tuvieron en realidad su origen en esta etapa anterior. Pero no cabe duda que es durante su etapa INTEC, ya bajo Salvador Allende, cuando su trabajo adquiere su mayor significación y relevancia, llegando a ser una pieza de no poca importancia dentro de la política de la CORFO. Evidentemente, las convicciones políticas de Bonsiepe y la ideología marxista que informaba fuertemente a la «filosofía Ulm» (al menos en la versión de Tomás Maldonado), entraron perfectamente en sintonía con el discurso oficial y el pensamiento de los dirigentes de la UP. Puede pensarse que la situación histórica en la que se halló Bonsiepe venía a resolver varias de las contradicciones más desestabilizadoras de tal filosofía. En principio, las categorías del análisis marxista y neomarxista de la sociedad capitalista que estaban en la base de la teoría del diseño de Bonsiepe, principalmente su aspiración a un diseño «liberado» del «valor de cambio», podían implementarse, esta



Grupo de Diseño, INTEC:  
 Diseño de vajilla y artículo de loza  
 (revista *INTEC*, n° 1, Santiago de Chile,  
 diciembre 1971).  
 Cuchara para la dosificación de leche en  
 polvo, 1973 (tomado de Hugo Palmarola:  
 «Productos y socialismo. Diseño industrial  
 estatal en Chile», en AAVV (Claudio  
 Rolle, coordinador): 1973. *La vida cotidiana  
 de un año crucial*, Planeta, 2003.

vez sin contradicciones, «desde dentro» de los procesos productivos, sin sospechas ni acusaciones de estar trabajando para el enemigo, como había ocurrido en la HfG en relación con la firma Braun. Las esperanzas en la «técnica madura», que sujetaría firmemente al objeto con su racionalidad, ya no tenían sentido en los años setenta.

Pero, además, el gobierno de Allende no sólo se declaraba marxista y actuaba en consecuencia en el ámbito de la producción, sino que cumplía con todos los requisitos de la democracia, aun los requisitos formales. Había sido elegido por el voto popular y respetaba, en principio, el sistema partidista. No podían caber dudas ni de su legitimidad ni de que representaba una voluntad de cambio profundo y ampliamente compartido. Una situación, en 1970, difícil de imaginar en el primer o el segundo mundo.

La labor desarrollada por Bonsiepe y su equipo en el corto período del gobierno de la UP, abarcó un espectro muy amplio de productos, aunque muy pocos de ellos llegaron a ser desarrollados industrialmente. En principio, el Grupo de Diseño tuvo a su cargo proyectos de bienes de consumo popular, que habrían de ser producidos por fábricas estatales o por los medios productivos de «propiedad social»; también se encargó de bienes de capital, como por ejemplo maquinaria para el agro u otros procesos productivos, y por último, bienes de uso público, como equipamiento para hospitales, jardines de infantes o la vivienda masiva. Cada uno de estos proyectos respondió a un encargo concreto, realizado al INTEC por alguna oficina o repartición estatal que solicitaba su colaboración. Por ejemplo, el juego de loza y vajilla desarrollado por el equipo, fue un trabajo realizado para la Fábrica Nacional de Loza (FANALOZA) que buscaba intervenir en el mercado con un producto barato y de calidad.

El diseño para mobiliario infantil fue hecho a pedido de la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI), el de una sembradora para el Comité de Mecanización Agrícola, el diseño de un núcleo húmedo y del mobiliario para una vivienda mínima para la Corporación Nacional de la Vivienda (CORVI), etc.<sup>13</sup>.

En tal sentido, cada uno de estos diseños tuvo una dimensión política concreta, fue pensado en casi todos los casos como un instrumento para el afianzamiento de las políticas del gobierno en los múltiples frentes en los que tuvo que batirse durante su corta existencia. El desarrollo de las guarderías infantiles con su consiguiente equipamiento, obedecía, por ejemplo, a la intención del gobierno de incorporar a los procesos productivos mano de obra femenina, rompiendo de esta forma el tradicional desequilibrio en la estructura familiar chilena de las clases populares, produciendo un reacomodamiento social de enormes dimensiones y consecuencias. El proyecto para la producción de maquinaria agrícola se llevó a cabo en momentos en que el desabastecimiento de productos alimenticios comenzaba a presionar sobre la gobernabilidad del régimen. Claramente, venía a apoyar la profundización de la reforma agraria llevada a cabo por el gobierno anterior, haciendo posible la tecnificación del agro y convirtiendo al campesino en un trabajador rural<sup>14</sup>. Pero quizás el proyecto que más acabadamente expresó esta suerte de disponibilidad política completa del trabajo del Grupo de Diseño fue la *cuchara para leche en polvo*, un instrumento central en el Programa del Gobierno contra la desnutrición infantil, que permitía una dosificación exacta del alimento, asegurando que el medio litro de leche diaria para los niños que Allende había prometido y que formaba parte de las «Cuarenta medidas», fuera efectivamente de la misma calidad en todo el territorio del país.



Grupo de Diseño,  
INTEC:  
Diseño de vajilla,  
1971.

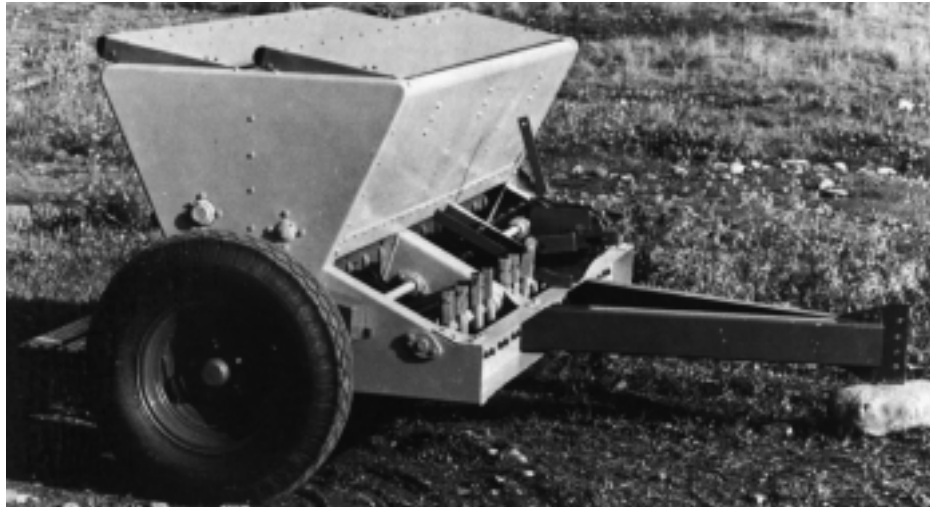


En todos los casos, son objetos dominados, en primer lugar, por una racionalidad que no es de origen ni formal ni técnico, sino política. Son por sobre todo, herramientas de una política revolucionaria sin Revolución. Son herramientas avanzadas, sin duda, que tienen a sus espaldas una compleja tradición, pero herramientas al fin y al cabo. Y en eso estriba su mayor fuerza. En cierta forma, los diseños de Gui Bonsiepe en Chile destraban el nudo gordiano de gran parte de la teoría y de la práctica del diseño en la HfG, incluyendo a Max Bill, por supuesto. Hacen transparente lo que siempre fue oscuro: los medios por los cuales se lograba que un objeto tuviera sentido ético. En el pensamiento de Max Bill, ya lo hemos visto, este sentido se vinculaba con un problema de forma. La Buena Forma era una suerte de metáfora del sentido ético y moral de los objetos; lo hacía visible, pero no lograba determinarlo. Tampoco el *objeto desnudo* dominado por la técnica y las condiciones de uso resolvía esta cuestión, al ser producido dentro del orden capitalista y la economía de mercado (como fueron producidos la mayoría de los diseños de la HfG). En los diseños de Bonsiepe para el INTEC, el sentido ético se sigue inmediatamente de la intencionalidad política que tuvieron. Su sentido está explícito, no en su forma ni en su técnica (que de todas maneras tienen que ser coherentes con él) sino en su implementación y en la acción concreta que van a desencadenar. Esta acción se supone completamente controlada y disparada hacia un fin general que está explícito porque forma parte de un programa político compartido. Nada oscurece su intencionalidad política declarada, ninguna segunda intención se puede plegar a ella. No son objetos con valor de cambio que no pueden hablar de su verdadero sentido y de la intencionalidad a la que deben su existencia, ya que se pondría de manifiesto lo ilusorio y lo perjudicial que hay en ellos.

Una vez destrabado el problema de la racionalidad política, el resto de las racionalidades que confluyen hacia el objeto de uso se ordenan casi por sí mismas. Bonsiepe lo explica en distintos artículos con ayuda de no pocas ideas que estaban «en el aire» de fines de los sesenta y comienzos de los setenta<sup>15</sup>. En primer lugar, la técnica deberá reconocer las condiciones propias del Tercer Mundo dependiente, deberá trabajar con los límites que estas condiciones imponen para tratar de expandirlos en base a las necesidades reales de estas sociedades, reconfigurando la noción de «desarrollo». Su innovación será, justamente, una innovación «desde dentro», tanto en el sentido tecnológico como cultural. El problema de la forma pasa a ser un problema de comunicación, que podrá ser controlado y resuelto por medio de la semiótica. Al ser producidos por el Estado o por medios de propiedad social, estos objetos quedarán fuera de las reglas del mercado, dejarán de ser mercancías y por lo tanto herramientas y productos de la explotación. No quedarán sujetos a ninguna operación de distorsión, su uso será natural y fluido. Forma, técnica, función se ordenan detrás de la racionalidad política. Los diseños realizados en el INTEC no «hablan» de esta racionalidad, no son un instrumento de propaganda, simplemente se pliegan a ella. Desligados de las circunstancias que los rodearon, bien podrían figurar en cualquiera de los concursos de «Good Design» de los años sesenta. Y de hecho, algunos de estos diseños fueron presentados en este tipo de instancias. En cierta forma, en ellos sigue intacta la intención de Max Bill, que es también la de gran parte del modernismo racionalista, de lograr esta suerte de continuidad activa y transparente entre los objetos y las acciones de los hombres, sean estas políticas, artísticas o científicas.

Parece singular, de todas maneras, que esta continuidad y esta suerte de reencuentro del diseño moderno con sus propios

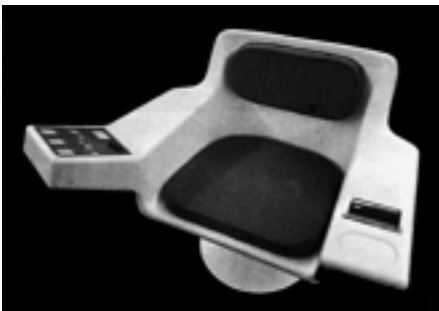
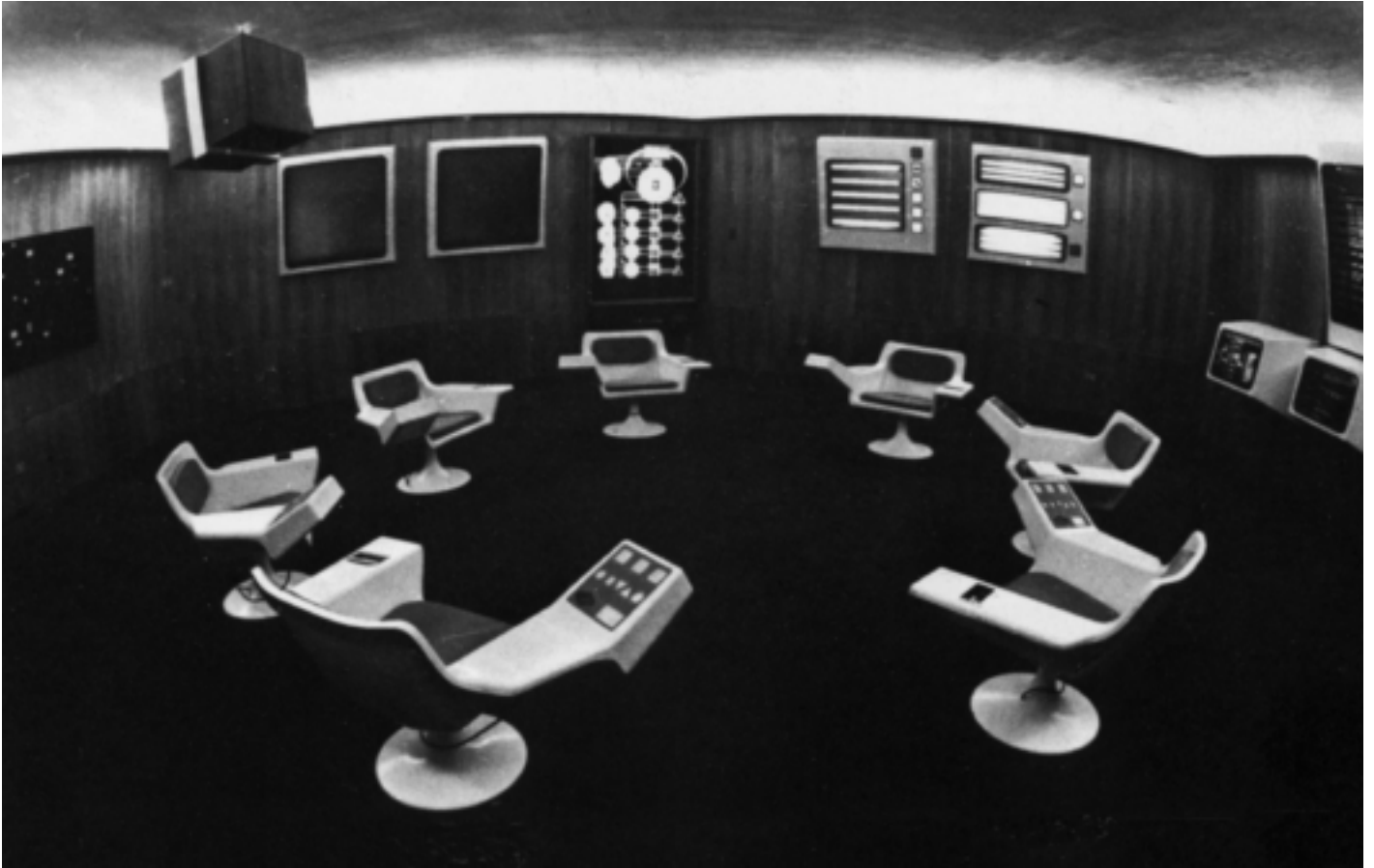
Grupo de Diseño, INTEC:  
Diseño de una sembradora (revista  
*INTEC*, n° 3, Santiago de Chile,  
diciembre 1972).



valores esenciales, se proponga en el escenario del Chile de la Unidad Popular en particular y de los años setenta en general<sup>16</sup>. Un escenario marcado por la ruptura social, política y cultural, que llegó a ser epítome de la realidad latinoamericana. El trabajo del Grupo de Diseño, en tal sentido, no se recorta contra el fondo de la experiencia de la «transición pacífica al socialismo» (como fue presentado posteriormente este momento por Bonsiepe), sino más bien contra el fin brutal del ciclo de reformas sociales que se habían iniciado en la década anterior. Sus diseños (que en su mayoría no alcanzaron a ser construidos) quedaron como herramientas sin uso del sueño de una sociedad «pluri-dimensional», que no fuera esclava de sus propios objetos, ya sea por su abundancia o su carencia.

#### Notas

1. Carta de Tomás Maldonado a Jorge Grisetti, Ulm, 20 de septiembre de 1957. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires. Esta carta fue enviada como respuesta y aclaración a una carta anterior de Max Bill recibida por Grisetti, donde se cuestiona duramente la actuación de Maldonado en la HfG.
2. Max Bill: «Form und Kunst», en *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*. Verlag Karl Werner, Basilea, Suiza, 1952.
3. Para el desarrollo de este punto puede verse Max Bill «Concrete Art», en Eduard Hütinger: *Max Bill*, Rizzoli y abc edition, USA, 1978. El texto de este manifiesto fue publicado originalmente en 1936.
4. Puede verse: Zurich Design Museum (Editor), Claude Lichtenstein (Introduction) *Good Design: An exhibition by Max Bill, 1949*.
5. Max Bill: *Form, op. cit.*
6. Tomás Maldonado: *Max Bill*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.
7. Ver Tomás Maldonado: «Actualidad y porvenir del Arte Concreto», en revista *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, 1951.
8. Carta de Tomás Maldonado a Jorge Grisetti, *op. cit.*
9. *Ibidem*.
10. En relación con la estadía de Bonsiepe en Chile y su relación con las políticas del gobierno de Allende puede verse el exhaustivo y certero trabajo de Hugo Palmarola «Productos y socialismo. Diseño Industrial estatal en Chile», en AAVV: 1973. *La vida cotidiana de un año crucial* (Claudio Rolle, coordinador), Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2003.
11. Formaron parte de manera estable de este equipo los diseñadores Guillermo Capdevila, Pedro Domancic, Alfonso Gómez, Fernando Shultz y Rodrigo Walker. Se desempeñaron como colaboradores en proyectos específicos Gustavo Cintolesi, Evelyn Weisner, Mario Carvajal, Sergio Ahumada, Werner Zemp y Michel Weiss (estos dos últimos pertenecientes a la HfG).
12. Ver Gui Bonsiepe: *Manual de Diseño 1969/70, s/c*, Chile, 1970.
13. En relación con esta producción puede verse: Gui Bonsiepe: «Diseño Industrial, Tecnología y Subdesarrollo», en *Cuadernos Summa*, Buenos Aires, marzo 1975. También puede consultarse el mismo artículo en Gui Bonsiepe: *Diseño Industrial: Artefacto y Proyecto*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1975. Para un análisis crítico puede consultarse también: Palmarola, Hugo, *op. cit.*
14. Ver *INTEC. Revista del Comité de Investigaciones Tecnológicas de Chile*, n° 3, Santiago de Chile, noviembre 1972.
15. Ver Gui Bonsiepe: «Diseño industrial, funcionalismo y mundo dependiente», en *Summa*, n° 25, Buenos Aires, mayo 1970. También del mismo Bonsiepe «Vivisección del diseño industrial», revista *INTEC*, n° 2, Santiago de Chile, junio 1972; «El diseño industrial: una realidad ambigua», en Roberto Segre (ed.): «América Latina en su arquitectura», Siglo XXI, 1975.
16. Ver Gui Bonsiepe: «Diseño Industrial, Tecnología y Subdesarrollo», en *op. cit.*



Grupo de Diseño, INTEC:  
Sala de operaciones del proyecto SYNCO  
(tomado de Hugo Palmarola, *op. cit.*).

Entidades con cuya colaboración y  
apoyo se realizó la sexta edición de Block:

Fondo Nacional de las Artes  
Agencia de Promoción Científica y Tecnológica

Cantidad de ejemplares: 500  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel obra de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas  
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



