



Universidad Pontificia Comillas
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Relaciones Internacionales

Trabajo Fin de Grado

Bauhaus: una lúcida desesperación

Estudio de la instrumentalización política de la
escuela de arquitectura

Estudiante: **Ana Martínez Vizcarra**

Directora: Ana Trujillo Dennis

Madrid, Abril, 2019

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. Finalidad	3
1.2. Estado de la cuestión.....	3
1.3. Marco teórico.....	6
1.4. Objetivo	6
1.5. Preguntas de investigación	7
1.6. Metodología de trabajo	7
2. CAPÍTULO I: LA BAUHAUS Y SU DEPENDENCIA DE LA SITUACIÓN POLÍTICA ALEMANA.....	8
2.1. Una primera aproximación a la escuela.....	8
2.2. Política, arte y nación en el periodo de entreguerras.....	10
2.3. Dessau, 1927: el giro a la derecha.....	11
2.4. Radicalización de la política.....	14
2.5. El final político de la Bauhaus.....	17
3. CAPÍTULO II: LA BAUHAUS EN ESTADOS UNIDOS: UN ARMA EN TIEMPOS DE GUERRA FRÍA	21
3.1. Una <i>joint-venture</i> entre EEUU y los arquitectos emigrados de la Bauhaus.....	21
3.2. La instrumentalización de la Bauhaus durante la Guerra Fría por los Estados Unidos.....	25
3.3. La especial intervención de Walter Gropius como combatiente cultural en la Guerra Fría.....	27
4. CAPÍTULO III: LA BAUHAUS EN ALEMANIA DURANTE LA GUERRA FRÍA.....	29
4.1 La Guerra Fría en una Alemania dividida.....	29
4.2 La Bauhaus en Alemania Occidental.....	30
4.3 La Bauhaus en Alemania Oriental.....	33
4.4 La caída del Muro de Berlín.....	37
5. CONCLUSIÓN.....	38
6. BIBLIOGRAFÍA	41
7. ANEXOS FOTOGRÁFICOS	44

INTRODUCCIÓN

1.1. Finalidad

Conmemorándose en 2019 el centenario de la fundación de la Bauhaus, este Trabajo de Fin de Grado (TFG) pretende rendir homenaje a la escuela de arquitectura más influyente del siglo XX. Este siglo, inspirador a la par que violento, hizo que todos los acontecimientos artísticos fueran narrados “exclusivamente en términos de fuerzas sociales y políticas” (Hochman, 2002, p.17). Es por ello que la historia y devenir de la Bauhaus estuvo inextricablemente entrelazada con la compleja situación política de la época (James-Chakraborty, 2006, p. 17) y que sea un caso perfecto para un análisis caleidoscópico sobre cómo una misma institución puede ser políticamente instrumentalizada por espectros ideológicos totalmente antagónicos (Oswalt, 2009, p. 9). Este trabajo tiene por tanto la *finalidad* de estudiar y analizar la compleja relación entre arte, política y relaciones internacionales estableciendo como pretexto la Bauhaus. Remarcar esta retroalimentación es clave no solo para entender la historia, sino también los motivos por los que ciertas escuelas o artistas tienen más influencia internacional que otros en nuestros días. El análisis tiene a su vez la finalidad de estudiar las identidades construidas mediante el proceso de creación del “mito de la Bauhaus”. Pocas escuelas o artistas tienen la capacidad de explicar las tensiones y conflictos políticos de todo un siglo: desde el período de entreguerras hasta la Guerra Fría. Es por ello que el estudio de la Bauhaus es necesario y relevante para la mejor comprensión tanto de la historia como de la política.

1.2. Estado de la cuestión

Para enmarcar el *estado de la cuestión*, hemos de afirmar que los escasos catorce años de existencia de la Bauhaus (1919-1933) fueron más que suficientes para dotar a la escuela de fama internacional. Este reconocimiento se debe especialmente a la renovación que supuso en el diseño, arquitectura, pedagogía y arte del siglo XX. En este ámbito de la historia del arte se han centrado publicaciones como *The Spirit of the Bauhaus*, de Nicholas Fox Weber (2011) o *50 Bauhaus icons you should know*, de Strasser (2009). Abundan por tanto en nuestros días los trabajos monográficos centrados en estos aspectos, así como los catálogos de exposiciones que ahondan en cada una de las

cuestiones. Este análisis, en cambio, pretende estudiar la influencia que la política nacional e internacional tuvo en la escuela. Para ello, se han consultado fuentes no estrictamente relacionadas con la Historia del Arte. Cabe aquí destacar que el estudio de la Bauhaus no ha sido un proceso lineal, sino que "han aparecido en los últimos años análisis cada vez mas críticos" (Hahn, 2006, p. 7). Esto fue debido a la imposibilidad de realizar durante mucho tiempo un estudio holístico de la escuela dado que los Archivos de la Bauhaus se encontraban divididos a ambos lados del Muro de Berlín, y a que las posiciones críticas que han estudiado la politización de la escuela han surgido solo en la última década.

Las obras más destacadas que centran su estudio en las relaciones entre Bauhaus y política se pueden dividir en dos clases. La primera analiza la historia de la Bauhaus y su contexto político, pero no estudia las influencias ni devenir posterior a su cierre en Berlín en 1933. La segunda clase realiza un enfoque crítico y estudia la instrumentalización de la escuela por fuerzas políticas. En el primer grupo cabe destacar, sin perjuicio de otras obras que narran la historia de la escuela, *Bauhaus* de Magdalena Droste (2006). Este libro, con una extraordinaria selección del material gráfico, describe con brevedad y concisión la historia y clasificación de la Bauhaus, siendo una excelente obra para acercarse y conocer la escuela. También cabe aquí destacar la obra *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics* de Éva Forgács (1995), que no ahonda en la historia de la escuela sino que relaciona los cambios más significativos en el seno de la misma con la situación política del momento. Atendiendo a las obras que realizan un análisis crítico de la escuela, se destaca la obra *Bauhaus. Crisol de la Modernidad* de Elaine S. Hochman (2002). Este libro es una obra de referencia ya que con un estilo sencillo explica con gran profundidad las fuerzas políticas y el contexto histórico que rodearon la Bauhaus, además de introducir novedades al estudio de la escuela que se había hecho hasta la época. Por último, se destacan dos obras muy relevantes para la realización de este estudio: *Bauhaus Culture: from Weimar to the Cold War*, editada por Kathleen James-Chakraborty (2006) y *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts*, editada por Philipp Oswalt (2009). Ambas obras, estructuradas en capítulos escritos por diversos autores, revisan la historia que se había contado de la Bauhaus introduciendo nuevas tesis y análisis, como por ejemplo cómo fue la

instrumentalización de la escuela por parte de los Estados Unidos y el bloque comunista. Las obras han sido de gran importancia para el estudio ya que han permitido analizar una nueva perspectiva y conocer cómo se realizó dicha instrumentalización. Sin embargo, tal vez carezcan de un análisis en conjunto al estar éstas formadas por capítulos estancos sin un hilo conductor. Es por ello que este trabajo pretende realizar un estudio holístico en el que se entrelace historia, política y construcción de identidades.

Para la realización de este trabajo se han consultado a su vez diversos artículos. La búsqueda y selección de los mismos atiende a una necesidad de completar la información contenida en los libros para la mejor comprensión y análisis de las nuevas teorías críticas. Dividiremos aquí los artículos en tres clases: los que enfocan su estudio en la relación entre el régimen Nazi y la Bauhaus, los que se focalizan en las relaciones de la escuela con el régimen soviético, y los que analizan la construcción del mito de la Bauhaus en Estados Unidos. En el primer bloque destacan: *The Janus Coin of Artistic Vision: Construction, Craftsmanship and Class in the Bauhaus and the Nazi Aesthetics*, de Simos Farrell (2008) y *Mies van der Rohe's compromise with the Nazis*, de Celina R. Welch (1993). En el primero se analiza la influencia de los Nazis sobre la escuela y qué es lo que su régimen proponía en términos de arquitectura, y el segundo analiza cómo el tercer director de la Bauhaus intentó aliarse con el régimen nacionalsocialista con el objetivo de mantener a flote su escuela. En el segundo bloque encontramos *Beyond Cold War Interpretations: Shaping a New Bauhaus* de Kathleen James-Chakraborty (2012) y *From an "Alien, hostile phenomenon" to the "Poetry of the Future": on the Bauhaus Reception in East Germany, 1945-70*, de Wolfgang Thöner (2005). En estos dos artículos se explica perfectamente la evolución del concepto "bauhaus" en el bloque comunista durante la Guerra Fría. En este mundo comunista, la concepción de la escuela fue variando a lo largo de los años dependiendo siempre de las necesidades políticas y económicas del momento. El tercer y último bloque hace referencia a la Bauhaus y su llegada a Estados Unidos. Esta presencia de los habitantes de la Bauhaus en el Nuevo Mundo se desarrolla en *Exilios en la Bauhaus*, de Stella Wittenberg (2009), artículo que expone la nueva realidad de los arquitectos y su éxito profesional en Estados Unidos.

1.3. Marco teórico

Atendiendo al *marco teórico* que fundamentará este análisis encontramos el constructivismo como teoría de las relaciones internacionales. Esta teoría crítica, a caballo entre las teorías racionalistas y no racionalistas centra su estudio en tres axiomas principales: la relevancia de las estructuras normativas y materiales, la importancia de la identidad y la convicción de que agentes y estructuras se constituyen mutuamente (Goldstein, 2010). En palabras de Wendt, máximo exponente del constructivismo: “todas las teorías de las relaciones internacionales se basan en teorías sociales de relaciones entre agentes, procesos y estructuras sociales” (Wendt, 2005, p. 31). Este enfoque es relevante para la investigación dado que el objeto de estudio es la instrumentalización y la construcción de la identidad de la Bauhaus. A lo largo de la investigación se pone de manifiesto cómo se entrelazan la convulsa situación política del siglo XX y la construcción de una “realidad” determinada en función de la ideología de los agentes políticos. Estos, persiguiendo sus intereses y objetivos, enfatizaban unos hechos u otros para construir un relato de la Bauhaus a su medida. Es debido a estas construcciones que cada bloque ideológico en la Guerra Fría concibió la Bauhaus de forma totalmente politizada y sesgada.

1.4. Objetivo

Atendiendo a lo anteriormente expuesto, este TFG tiene el *objetivo* de investigar, comparar y evaluar la instrumentalización política de la Bauhaus y la construcción del mito. Esta instrumentalización fue iniciada por el nacionalsocialismo, contrario a la escuela, incluso antes de llegar al poder en Alemania en 1933. Posteriormente, ambos bloques ideológicos de la Guerra Fría hicieron también uso de este poder y lograron imponer una visión de la escuela que perdura hasta nuestros días. Solo mediante el estudio de esta construcción e instrumentalización lograremos tener una visión más realista de lo que realmente supuso la Bauhaus. Para lograr estos objetivos, se desarrollará primeramente la historia de la escuela a la luz de la situación política alemana de su tiempo y posteriormente se analizará su presencia e instrumentalización por parte de los dos bloques implicados en la Guerra Fría.

1.5. Preguntas de investigación

En vista de los objetivos a lograr, hemos de plantearnos las siguientes *preguntas de investigación*: ¿Qué influencia ejerció la política en el seno de la escuela? ¿Cómo fue la escuela politizada e instrumentalizada por ambos bloques en la Guerra Fría? ¿Construyeron esta imagen voluntariamente con el objetivo de cumplir intereses ideológicos? ¿Qué consecuencias tiene esta instrumentalización?

1.6. Metodología de trabajo

Para la elaboración de este TFG se ha realizado un profundo estudio de investigación de la relación entre Bauhaus y política, siguiendo la siguiente *metodología de trabajo*. Para lograr las fuentes adecuadas, se acudió a instituciones pertinentes como: la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. En ellas se analizaron los títulos más relevantes y pertinentes para el estudio. Una vez observadas estas fuentes, se prosiguió el estudio mediante la búsqueda en bases de datos especializadas de material complementario. Entre estas bases de datos destacan EBSCOhost, Dialnet y Google Scholar. Gracias a estas herramientas se logró el material para complementar la información contenida en los libros. Tras examinar todas estas fuentes, se sistematizó la información para lograr un trabajo personal y original. Se encontró aquí la dificultad de la escasez de fuentes que centrasen sus estudios en la politización de la Bauhaus y la utilización de la misma como arma ideológica durante la Guerra Fría. Es por ello que este trabajo pretende satisfacer esta necesidad e intenta recopilar y sistematizar toda la información presente hasta el momento. Aunque este objetivo no podrá ser satisfecho en este trabajo debido a su corta extensión, se pretende que pueda llegar a ser fuente de estudio para posteriores investigaciones.

CAPÍTULO I: La Bauhaus y su dependencia de la situación política alemana

¡Oh Weimar! Dulce nido, ¿en qué te han convertido?

OSKAR SCHELEMMER¹

1.1. Una primera aproximación a la escuela

La Bauhaus es la institución artística más reconocida de nuestro tiempo. En sus apenas catorce años de existencia (1919-1933), logró definir las ideas que dominarán el arte desde el siglo XX hasta nuestros días (Hochman, 2002). A ello contribuyeron mediante su participación activa en la escuela las personalidades artísticas y arquitectónicas más importantes de la época, como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten o Mies van der Rohe entre otros. Sin embargo, y a pesar de su extraordinaria actividad artística, y según Ilya Ehrenburg, “su destino no estuvo ligado a las teorías estéticas, sino a las papeletas depositadas en las urnas” (citado Ashton, 2002, p. 15), siendo esta escuela la principal víctima cultural del régimen nacionalsocialista (James-Chakraborty, 2006, p. 18).

La Bauhaus fue la primera escuela que retomó la actividad educativa en Alemania tras la Primera Guerra Mundial (Droste, 2006, p. 22). La Bauhaus era una escuela estatal (anteriormente denominada Escuela de Artes y Oficios), con lo que con la aceptación del Mariscal de Palacio y el Gobierno provisional de Sajonia-Weimar se decidió otorgar el cargo de director a Walter Gropius² (Droste, 2006). Este arquitecto y veterano de guerra, idealista a la par que práctico, comprendió perfectamente el hundimiento del orden mundial que supuso la “gran guerra” y la renovación espiritual del ser humano que Nietzsche propugnaba. Es por esto que, en una carta al apoderado del Gobierno de Paulsen, Gropius expuso:

¹ Citado en Hochman, 2002, p. 259.

² Anexo: Imagen 1.

Puesto que la escuela de Artes y Oficios ha sido suspendida, es decir, que puede ser configurada desde el principio, las circunstancias en estos momentos son inmejorables. Dudo que hoy por hoy se dé en toda Alemania otra ocasión semejante: la oportunidad de transformar, sin ataques radicales, una Escuela de Arte conforme a las nuevas ideas vigentes. (Droste, 2006, p. 17)

Inmediatamente después a la aceptación del cargo, Gropius redactó el Manifiesto de la Bauhaus, el cual fue distribuido por toda Alemania (Droste, 2006, p. 17). En este documento, ilustrado con la *Catedral del Socialismo* de Lyonel Feininger (1919)³, en la que cada rayo representaba un arte (pintura, escultura y arquitectura), se indicaban las metas y el programa de la escuela. En él se puede leer la invocación a la “construcción del futuro” y a realizar esta empresa de forma conjunta. No pasó mucho tiempo hasta que más de 150 alumnos, la mitad de ellos mujeres, se inscribieron en la escuela. Este anuncio llegó en un momento en el que muchos jóvenes, recién llegados de las trincheras, buscaban darle un sentido a sus vidas, es por ello que “la llamada de Gropius actuó como una charanga, de todas partes acudieron los más entusiastas” (Neumann, 1975, p. 124). Una vez conseguidos director y alumnos, la escuela comenzó su andadura.

La Bauhaus estuvo asentada en Weimar de 1919 a 1925. En sus comienzos, se desarrolló un potente discurso ideológico. La creciente industrialización que se produjo en Inglaterra y Alemania había alterado completamente las condiciones de vida y las estructuras sociales, habiéndose creado el proletariado (Droste, 2006, p. 10). Esto hizo que en el arte se dividieran las posturas entre los fervientes defensores de la industrialización y los detractores de la misma. El movimiento *Arts and Crafts*, que surgió en Inglaterra de la mano de autores como John Ruskin y William Morris, propugnaba una vuelta al trabajo artesanal y sin máquinas. Este movimiento se robusteció en Alemania tras la revolución de Noviembre de 1918 (James-Chakraborty, 2006, p. 18). La Bauhaus pivotará entre estos dos extremos durante toda su andadura, y numerosos conflictos internos surgirán a raíz de industrializar la academia y seguir los preceptos del capitalismo o renegar de los mismos.

³ Anexo: Imagen 2.

1.2. Política, arte y nación en el periodo de entreguerras.

La Bauhaus, como escuela estatal y sometida a la voluntad política, dependió totalmente a lo largo de su andadura de las vicisitudes políticas del periodo de entreguerras. Al igual que el resto de instituciones fundadas en “las arenas movedizas de la Europa de posguerra” (Hochman, 2002, p. 16), la Bauhaus se vio inmersa en una serie de ideologías antagónicas, divagando entre los ideales sociales colectivistas propugnados por la revolución rusa y la creencia en el poder transformador del individuo, propio del nacionalismo. Es por este clima de contradicción y oposición que desde la fundación de la escuela en 1919, la Bauhaus nunca siguió una clara línea general, sino que osciló entre las distintas posturas, “manifestando la dificultad de mantener una institución radical” (Hochman, 2002, p. 17). Los primeros años en Weimar estuvieron marcados por un “estimulante y novedoso sistema educativo” (Droste, 2006, p. 31) y los cursos preparatorios impartidos por Johannes Itten. Sus clases no tardaron en ser consideradas “la espina dorsal” de la Bauhaus por buscar llegar al interior del alumno para que este encontrase su personalidad y potencial. Sin embargo, su entrega al Mazdaznan (religión neo-zoroastriana) causó algún que otro contratiempo por una incipiente sectarización de algunos alumnos. En cuanto al resto del alumnado, estos eran “un crisol de las más contradictorias ideas” (Droste, 2006, p. 50), destacando pensamientos anarquistas, socialistas, esotéricos, crítico-culturales y reformadores.

Las vicisitudes entre la escuela de arquitectura y la política estuvieron presentes desde el comienzo. Los ideales revolucionarios de Gropius y Meyer se vieron continuamente frustrados por los políticos, siendo la Bauhaus exclusivamente apoyada por el Partido Demócrata Alemán (DDP) de Hesse⁴. A pesar de ser la escuela un crisol de las más distintas ideologías, tanto alumnos como profesores permanecieron unidos, al menos frente a aquellos que querían ver su final (Ulbricht, 2009, p. 14). Uno de sus principales adversarios eran los nacionalistas conservadores, que en aspectos artísticos consideraban que la caótica realidad del periodo de entreguerras solo podría ser superada por “el nuevo arte”. Este bloque propugnaba la idea de *Gesamtkunstwerk*, (una obra de arte completa que basara sus raíces en el pueblo). Gropius, en cambio,

⁴ Anexo: Imagen 3.

concibió la Bauhaus como una institución apolítica y evitaba toda relación con la política, pues consideraba que el arte verdadero transcendía las clases sociales y las ideologías, y es más, que poseía unas propiedades cuasi-metafísicas capaces de enmendar todas las fisuras de las culturas modernas (Ulbrich, 2009, p. 15). Estas tensiones aparentemente artísticas tenían inmediatas connotaciones políticas en la época, pues para la clásica Weimar, la concepción tradicional del papel del arte y el artista en la participación de la formación de una cultura e identidad nacional estaban a la orden del día. Para la sociedad alemana, ideología, arte y nación estaban profundamente entrelazadas. Es por ello que las novedosas ideas de Gropius no fueron bien recibidas por los nacionalistas ni la burguesía de la ciudad de Weimar, y que tuvo que persuadir sistemáticamente a los políticos de que la Bauhaus era leal al gobierno (Hochman, 2002, p. 15). Además, muchas de las grandes decisiones entorno a la escuela no fueron tomadas por el claustro de profesores, sino que vinieron influenciadas por la necesidad de contentar a los políticos con el último fin de obtener financiación. Ejemplos de este tipo de decisiones las encontramos en la producción de prototipos para la venta en serie o las continuas manifestaciones que los directores, profesores y alumnos tenían que hacer entorno a sus ideales políticos, no pudiendo Gropius desarrollar libremente su proyecto inicial.

1.3. Dessau, 1927: el giro a la derecha

La estrangulación económica de la escuela por parte de las autoridades, que consideraban la Bauhaus como “un nido de comunistas y bolcheviques” (Droste, 2006, p. 113) hizo que en 1925, su sede fuese trasladada a la socialdemócrata e industrializada ciudad de Dessau, donde permanecerá hasta 1928. La construcción del propio edificio de la escuela⁵ fue parte del proceso de aprendizaje. Se erigió un edificio de tres alas con funciones específicas: aulas, talleres y tareas administrativas. Además, a pocos metros se edificaron las “casas de los maestros”. De esta forma, “se engranaban los espacios de trabajo, vivienda, comida, deporte, fiesta y teatro⁶ como un *‘pequeño mundo’*, y el sueño de Gropius, *‘construir es diseñar los procesos de la vida’*, se había realizado”

⁵ Anexo: Imagen 4.

⁶ Anexo: Imagen 5.

(Droste, 2006, p. 121)⁷. Esta fue también la época de mayor florecimiento artístico de la Bauhaus. Se construyó la colonia Törten, que tenía el objetivo de alojar trabajadores de la industria y se creó una sociedad limitada con el objetivo de poder explotar económicamente los productos de la Bauhaus. Por tanto, se pudo en esta época obtener rendimiento económico de objetos, hoy denominados de “estilo Bauhaus”, tan icónicos como la lámpara esférica suspendida con cadenas de Marianne Brandt (1927), la mesa plegable en tres posiciones de Gustav Hassenpflug (1928) y los papeles pintados, el producto más exitoso de la Bauhaus en el mercado.

Tras el traslado de la escuela a Dessau, la ciudadanía de su nuevo asentamiento no era partidaria de la escuela. Dos años después del traslado de la escuela de Weimar a Dessau, Gropius afirmó: “Ha cruzado las puertas del infierno y ha sobrevivido” (Hochman, 2002, p. 289). Sin embargo, la pésima relación con la ciudadanía y el choque entre institución y población no será superado, sino que se agravará en esta ciudad. Los habitantes de Dessau se encontraban profundamente descontentos con la escuela, y la hostilidad pública era más que notable. Los habitantes y partidos de derechas concebían a los habitantes de la Bauhaus como unos lunáticos y afirmaban que su alcalde, el demócrata Hesse, era un despilfarrador irresponsable por haber permitido su asentamiento en la ciudad. El malestar se hizo patente en noviembre de 1926, cuando los periódicos *Anhalter Woche* y *Central-Anzeiger* se posicionaron contra la institución de Gropius. Esta tensión cristalizó con el denominado folleto amarillo, un folleto leído por George Büchlein, un hombre de negocios local, en el que junto con mil personas y delante de la Bauhaus se posicionó totalmente en contra de la escuela y difamó al director con adjetivos como “tramposo”, afirmando que su “rostro taimado y furtivo revelaba, a través de cada una de sus arrugas, que era un ladrón, un intrigante y un cobarde” (Hochman, 2002, p. 293).

El año 1927 será clave en la relación entre el Ayuntamiento de Dessau y la Bauhaus, y a las quejas de la población se sumarán las políticas. La oposición política de la Bauhaus era encabezada por la coalición de partidos de derecha presente en el Ayuntamiento. Estos partidos, que incitaban a la sociedad al repudio de la escuela, renegaban de la

⁷ Anexo: Imagen 6.

Bauhaus no solo por sus elevados costes económicos para el consistorio, sino también por los sobrecostes en la construcción de “las casas de los maestros” y la “Colonia Törten” (Droste, 2006), unas viviendas de bajo coste para la clase trabajadora. Esta colonia, ya mencionada anteriormente, fue sin embargo instrumentalizada políticamente por el partido favorable a la Bauhaus con el objetivo de conseguir más votos de la izquierda. Hesse, alcalde demócrata, percibía el clima nacionalista y conservador hacia el que estaba girando Alemania, perceptible ya desde las elecciones presidenciales que auparon a Hindenburg como presidente en 1925. Hesse no quiso desaprovechar sus cartas, y decidió utilizar a la Bauhaus como arma política, ya que “el hecho de que su consistorio estuviera construyendo viviendas de bajo coste le ofrecía un arma poderosa en un año de elecciones” (Hochman, 2002, p. 297). Utilizó de esta forma el prestigio del que Gropius gozaba en la Comisión Nacional de Estandarización (RfG), (organismo dependiente del Gobierno central y encargado de conceder subsidios para proyectos experimentales de viviendas en serie), para obtener subvenciones para su Ayuntamiento y lograr así un mayor número de votos. Esta colonia no fue sin embargo solo instrumentalizada por la izquierda, sino que los partidos más conservadores liderados por Büchlein y Nonn “también vieron Törten como una baza ganadora” (Hochman, 2002, p. 297). Estos dirigentes utilizaron su poder político para influir en la decisión de la RfG y reclamaron tanto al ministro de Trabajo del Reich como al Reichstag la revocación inmediata de la subvención reclamada. Esta tensión por la construcción de las casas para la clase trabajadora terminó siendo un desastre, principalmente por los errores de la construcción, como alféizares a metro y medio del suelo o sistemas de calefacción no operativos, y finalmente, los partidos de derechas ganaron la batalla (Ulbricht, 2009, p. 21). La RfG aprobó la subvención para el proyecto, pero se aplicó a la subvención un tipo de interés tan elevado que el ayuntamiento de Dessau no pudo aceptarla. De esta forma, la política volvió a dejar a la Bauhaus en la estacada, incapaz de hacer frente a los gastos que la misma suponía.

“Las cosas se van a poner difíciles para el alcalde”, escribió Schlemmer antes de las elecciones (Hochman, 2002, p. 308). Tanto el desastre de Törten como las incesantes acusaciones políticas y sociales mermaron la fuerza del alcalde, y según los periódicos locales como el *Anhalter Anzeiger* se preveía “un bandazo hacia la derecha y malos

tiempos para la Bauhaus” (Hochman, 2002, p. 308). Y, en efecto, los resultados de las elecciones de 1927 fueron desastrosos para el Partido Demócrata Alemán (PDD). Hesse perdió en ese momento la mitad de los escaños que ostentaba en el Ayuntamiento, y el partido comunista descendió a su vez de veintiún escaños a diecinueve. La coalición de derechas, en cambio, aumentó su representación y pasó de ostentar quince escaños a diecisiete (Nohlen, 2010). Esta derrota dejó huella en las relaciones entre el alcalde, hasta el momento protector de la escuela, y la Bauhaus. Hesse culpaba a la institución de su derrota política y las relaciones entre Gropius y Hesse se hacían cada día más frías e impersonales. Con la llegada del nuevo gobierno de tendencia derechista al consistorio municipal, la Bauhaus comenzó a ser denominada *Schmerzkind* (hijo que causa tremendos dolores a sus padres) y Seiss, nuevo diputado, no tardó en afirmar que la Bauhaus: “ha defraudado en todas las expectativas y esto se tiene que denunciar como un completo fracaso. Creo que éste es el momento de disolver la entidad” (Hochman, 2002, p. 309). Estos continuos ataques y dificultades acabaron con las fuerzas de Gropius, el cual, tachado de irresponsable y fracaso profesional, no pudo sino dimitir y abandonar la Bauhaus el 3 de febrero de 1928, dejando la escuela en manos de Hannes Meyer.

1.4. Radicalización de la política

Bajo la dirección de Hans Meyer⁸, la escuela se centró en aspectos sociales y priorizaba “las necesidades populares en vez del lujo” (Droste, 2006, p. 165), dando una especial relevancia este director a la célula comunista de la escuela, que aumentaba año a año. A todo esto se sumaba el aumento del extremismo en Alemania, que ya se hacía evidente entre 1929 y 1930. Meses antes del 28 de octubre de 1929 (momento en el que el mercado de valores de Nueva York colapsó dando comienzo la Gran Depresión), el paro y las protestas se dispararon en Dessau. Las huelgas y manifestaciones fueron tan masivas que el Gobierno, temiendo fuertes episodios de violencia, prohibió las organizaciones comunistas en Alemania y se vetaron periódicos tan emblemáticos como *el Die Rote Fahne* o el Sindicato Rojo de Soldados de Primera Línea (Hochman, 2002). La Bauhaus no permanece ajena a estas revueltas, y los estudiantes, especialmente la

⁸ Anexo: Imagen 7.

célula comunista que en esos momentos ronda el quince por ciento del alumnado, secunda las protestas cantando y portando grandes estandartes. Meyer, el flamante nuevo director de la Bauhaus, propaga y difunde sus ideas socialistas mediante las publicaciones de la escuela, especialmente en la edición de 1928, y, contraviniendo la visión *apolítica* de la Bauhaus propuesta por Gropius, Meyer afirmó que su objetivo en la escuela es crear “una armoniosa forma de sociedad”, y que “el artista ha de servir al pueblo” (Hochman, 2002, p. 320).

Este extremismo político que invadía las filas de los partidos radicales, tanto de izquierdas como de derechas, hizo que durante estos años la frágil República de Weimar basculase casi sin sentido y de un día a otro “entre la república socialista un día y la autocracia militar e industrial al día siguiente” (Hochman, 2002, p. 325). A todo esto se sumó a finales de año el *Crack del 29*, que vino a aumentar las penurias económicas que ya estaban suponiendo las fuertes reparaciones de guerra a las que estaba condenada Alemania (Ulbricht, 2009, p. 25). La República se encontraba al borde del colapso, y solo esquemas utópicos, como los socialistas de Meyer, o mesiánicos de Hitler, tenían cabida. Esta radicalización política debida a la pésima situación económica, se hizo patente en las elecciones del *Land* de Turingia (*Land* al que pertenece la ciudad de Weimar, donde la Bauhaus comenzó su andadura). En estas elecciones, partidos que hasta el momento fueron considerados como disidentes: el Partido Comunista (KPD) y el Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP) subieron con gran fuerza. Los resultados fueron tremendamente favorables para los nazis, que obtuvieron un 11,3 por ciento de los votos y el 23 de enero de 1930 asumieron el primer gobierno nazi de la nación (Ulbricht, 2009, p.25).

Dada la agitación social del momento, pocos estudiantes de la Bauhaus permanecieron ajenos a la política, y lejos de posicionarse con los nacionalsocialistas, su célula comunista (Kostufra), apoyada por Meyer, dominaba intelectualmente la escuela. De hecho, muchos estudiantes miembros de la célula comunista participaban activamente en actividades del partido KPD de Dessau e incluso en actividades de la prohibida por el Gobierno Unión Roja de Soldados del Frente (Hochman, 2002, p. 328). Además, a pesar de la prohibición de la escuela de realizar acciones políticas, muchos estudiantes participaron en las huelgas de los trabajadores del metal berlinesas o las de

los mineros en Mansfeld y Renania-Westfalia y recogieron donativos para la *Internationale Arbeiterhilfe*, la Ayuda Internacional a los Trabajadores (Hochman, 2002, p.335). Este posicionamiento a favor de la izquierda no dejó indiferentes a los políticos, que pronto se pusieron manos a la obra para destituir al director Meyer. El 5 de mayo de 1930, Hesse, en presencia de Grote y Blum, ministros de Anhalt, se reunieron con Meyer. Este, en respuesta a algunas de las cuestiones planteadas, reconoció su compromiso con el “marxismo filosófico”, algo intolerable para Hesse, que afirmó: “el SPD, soporte básico de la Bauhaus, nunca toleraría una Bauhaus dirigida por un comunista” (Hochman, 2002, p. 333). Se puso entonces en marcha una maquinaria para destituir al director de la Bauhaus desde el SPD, que no fue exclusivamente debida a la posición política de su director, sino que se debía subsidiariamente a una necesidad política (Droste, 2006, p.199). Se habían convocado elecciones en septiembre, y Hesse tenía que expulsar al director lo antes posible para ganar confianza y votos para su debilitado partido. “Nuestro común interés en la Bauhaus exige tu renuncia incondicional” (Hochman, 2002, p. 340) comunicó Hesse a Meyer en una carta. Esta notificación se produjo de forma fraudulenta, pues el plazo para la notificación de la no renovación del contrato a Meyer había expirado hacía tiempo. Sin embargo, Hesse se amparó en “la actividad política” que había supuesto la entrega de donativos a la Ayuda Internacional a los Trabajadores, una actividad que estaba vetada para una escuela estatal. Ante la negativa de Meyer a abandonar su cargo de director, su despido se convirtió en una conocida causa política, y el asunto fue llevado a una corte de arbitraje. Tras el laudo del árbitro, desfavorable a Meyer, este no tuvo más que abandonar la escuela y poner rumbo a la Unión Soviética (Droste, 2006, p. 200).

Tras la expulsión de Meyer a finales de julio de 1930, Gropius buscaba a un nuevo director para la escuela. Desesperadamente, pidió que asumiera el cargo el reconocido arquitecto berlinés Ludwig Mies van der Rohe⁹, con la premisa “si no se hace usted cargo de la institución, ésta se hundirá” (Hochman, 2002, p.338). Estos dos arquitectos, aún habiendo sido rivales durante más de veintidós años, se vieron abocados a entenderse; Gropius, porque necesitaba desesperadamente un nuevo director y Mies, porque tras

⁹ Anexo: Imagen 8.

la crisis económica necesitaba el salario que la Bauhaus le ofrecía. Mies convirtió la Bauhaus en una Escuela de Arquitectura propiamente dicha, centrándose en los aspectos más técnicos de la profesión, y sumió a la escuela en una deriva más autoritaria. Tras asumir el cargo, Mies tomó una serie de medidas drásticas con el objetivo de acabar con las actividades políticas “de toda índole” que se estaban desarrollando en el seno de la escuela. El director expulsó definitivamente y sin motivo alguno a quince alumnos comunistas, redactó unos nuevos estatutos e hizo rematricularse a los ciento setenta estudiantes que superaron una entrevista personal con él en la que tenían que negarse a tomar parte en la situación política del país (Ulbricht, 2009, p. 25). Estas medidas irritaron a los comunistas, que afirmaron en el periódico *Die Rote Fahne* que lo que el nuevo director pretendía era “eliminar de la faz de la tierra el espíritu de Meyer y todas las huellas de su labor” (Hochman, 2002, p. 348). En la misma línea, el pintor y profesor de la Bauhaus Schlemmer, ya habiendo abandonado la escuela, divisó el cambio de rumbo de la escuela e “interpretó las medidas como una muestra de la deriva de la institución de la izquierda a la derecha” (Hochman, 2002, p. 348).

1.5. El final político de la Bauhaus

Las elecciones federales de Alemania del 14 de septiembre de 1930 marcaron el principio del fin de la Bauhaus. En estos comicios, los nazis alcanzaron una sorprendente victoria, aumentando su número de escaños de doce a ciento siete. Este aumento sin precedentes en la historia parlamentaria germana consolidó al partido nazi como segunda fuerza política detrás del SPD, partido que aún siendo el ganador, salió muy debilitado de las elecciones habiendo perdido diez escaños (Nohlen, 2010). En octubre de ese mismo año, la política volvió a sacudir la Bauhaus. Los ultraderechistas demostraron a Alemania lo que entendían por “salvación de la cultura”. Esto se materializó con el libro *Raza y estilo* (1926), en el que F.K. Günther denominaba “cultura de los negros” al arte y arquitectura modernos y en el que se relacionaba una arquitectura y un estilo con cada raza. Este autor fue nombrado por los gobernantes de Turingia el nuevo director de la escuela de arte que sucedió a la Bauhaus en Weimar. Esta Escuela Estatal de Construcción, Artes y Oficios propugnaba y valoraba una “representación de lo heroico” y consideraba el “compromiso racial del arte” (Droste,

2006, p. 227). Con semejantes credenciales, no parece de extrañar que el gobierno nazi de Turingia mandase rápidamente eliminar los frescos de Schlemmer que lucían en el vestíbulo de la Bauhaus como conmemoración de la exposición de 1923. A todo esto se sumó la retirada de obras emblemáticas del museo municipal de autores relacionados con la escuela, como eran Kandinsky, Klee, Schlemmer o Feininger, entre otros. Los nazis pedían a su vez el despido de todo profesor extranjero, alegando: “a los extranjeros se les paga generosamente con los impuestos de una nación hambrienta” (Hochman, 2002, p. 363). Esta animadversión hacia la escuela y sus victorias electorales, con el consiguiente poder político que ellas conllevaron, pronto pondrán en jaque su supervivencia.

Los esfuerzos nazis contaron con un aliado inesperado: la incapacidad de Mies van der Rohe para controlar la actividad política de sus alumnos comunistas. El director se negó a conceder permisos de viaje a estudiantes para su asistencia a una conferencia en Leipzig de Hannes Meyer, y en los coloquios que la Bauhaus organizaba solo se invitaba a personalidades conservadoras, como fueron por ejemplo Hans Freyer con su conferencia sobre *La revolución desde la derecha* y Hans Prinzhorn. A este giro a la derecha se sumaron los continuos éxitos electorales nacionalsocialistas entre 1931 y 1932. En los comicios de Dessau de octubre de 1931, los nazis obtuvieron diecinueve de los treinta y seis escaños de la mano del representante del partido Gauleiter P. Hofmann. Con los nazis controlando el Ayuntamiento de Dessau y la Asamblea del Estado de Anhalt, el cierre de la Bauhaus era inminente (Hochman, 2002, p. 370). Inmediatamente tras su victoria, los nazis presentaron una serie de mociones contra la Bauhaus con el objetivo de lograr “la supresión inmediata de todos los contratos y el cierre de la Bauhaus” (Droste, 2006,p.227). La moción fue aprobada el 22 de agosto de 1932, donde solo un debilitado Hesse y cuatro comunistas votaron en contra. Ante esta situación, la orden de clausura fue dictada y la escuela se cerraría a finales de septiembre¹⁰.

Para sorpresa de todos, Mies luchó tenazmente contra el cierre de la escuela. Sus defensores Hesse y Grote pronto comenzaron a enviar cartas a los principales líderes y partidarios nazis para limpiar la imagen de Mies y la nueva Bauhaus, afirmando que el

¹⁰ Anexo: Imagen 9 y 10.

arquitecto era “un fascista” y un “arquitecto alemán”, cuyas edificaciones realizaban “los valores espirituales que el marxismo moscovita condena” (Hochman, 2002, p. 371). Sin embargo, todos estos esfuerzos fueron en vano cuando Alfred Rosenberg, el portavoz cultural nazi, afirmó que la escuela no podía escapar de sus “ominosas asociaciones” (Hochman, 2002, p. 371). Tras el cierre en Dessau, y con el objetivo de mantener a flote la escuela, Mies decidió reabrir la escuela en Berlín, esta vez como escuela privada. El director no dudó en financiarla con sus propios recursos económicos, pero la política salió de nuevo al encuentro de la Bauhaus. Los políticos nazis de Dessau iniciaron un procedimiento contra el alcalde Hesse con el objetivo de inculparle por haber permitido una institución “bolchevique” en su ciudad. Con motivo de realizar las pertinentes investigaciones en Berlín, el 11 de abril de 1933, tres meses después de ser nombrado Hitler canciller del Reich, la Gestapo registró y precintó la puerta de la Bauhaus, clausulándola definitivamente.

La respuesta a quién tenía la potestad para cerrar la Bauhaus sigue aún sin una clara contestación. Cuatro administraciones estuvieron de una forma u otra involucradas en el cierre: “la policía secreta (Gestapo), el Ministerio de Cultura, el Consejo Provincial de Instrucción Pública y la Liga para la Defensa de la Cultura Alemana” (Droste, 2006, p. 234). A esto se unió, según la versión de algunos estudiantes, Goebbels, el ministro de propaganda del Tercer Reich (Thacker, 2010). Como las escuelas privadas estaban en última instancia subordinadas al Consejo Provincial de Instrucción Pública, Mies se dirigió a esta institución con el objetivo de luchar una última vez por la supervivencia de la escuela. Entretanto, acababa de promulgarse en Alemania una nueva ley de funcionarios (que se aplicaría a las escuelas privadas), con lo que se pidió a Mies acreditar el origen ario de profesores y alumnos, denunciar a posibles judíos, despedir a Kandinsky e Hilberseimer y la inserción de algunos profesores al partido (Droste, 2006, p. 235). Incapaz de hacer cumplir estos requisitos, Mies propuso en el taller de Lilly Reich la disolución de la Bauhaus. Todos los allí presentes secundaron la propuesta, y el 19 de julio de 1933, asfixiada política y económicamente, la Bauhaus finalizó su andadura “significando un último manifiesto por la libertad de pensamiento” (Droste, 2006, p. 236).

Tras el cierre de la Bauhaus, su habitantes tomaron diferentes caminos. La mayoría huyeron de la Alemania nazi, como fue el caso de Kandinsky, que encontró refugio en París, y Klee, que retornó a su Suiza natal. Mies van der Rohe, por otro lado, permaneció en un principio en Alemania. Allí intentó encajar como uno de los más prestigiosos arquitectos del Tercer Reich, pero el fracaso en el proyecto del Pabellón de Bruselas y las continuas críticas a su estilo, hicieron que en 1937 abandonase el país y pusiera rumbo a Estados Unidos (Welch, 2008). Peor fortuna corrió Schlemmer, que negándose a abandonar Alemania, llevó una precaria vida pintando paredes y trabajando en una fábrica de lacas. Otros, como Gropius, Moholy-Nagy, Feininger, Albers y mas tarde Mies, huyeron a Estados Unidos. Allí, ayudados por su gran potencial, el patronazgo del Museum of Modern Art neoyorquino y el dominio cultural y económico que supuso para Estados Unidos la victoria en la Segunda Guerra Mundial, “la Bauhaus iba a dejar su huella más duradera en el nuevo mundo” (Hochman, 2002, p. 375).

CAPÍTULO II: La Bauhaus en Estados Unidos: un arma en tiempos de Guerra Fría

Hoy en día sabemos demasiado rápidamente. Hacer un estilo requiere llevar anteojeras morales y emocionales. Hay que estar convencido de que se tiene razón. ¿Quién puede hoy ponerse en pie y decir: "¡Yo tengo la razón!"? ¿Quién está dispuesto a hacerlo?

PHILIP JOHNSON ¹¹

2.1. Una *joint-venture* entre EEUU y los arquitectos emigrados de la Bauhaus

Los contextos sociales, políticos y económicos fueron totalmente opuestos durante el siglo XX en Europa y Estados Unidos. Mientras que el viejo continente se hundía en dos *ismos* antagónicos (fascismo y comunismo) que culminarán con la Segunda Guerra Mundial, el nuevo mundo eludió en buena medida este enfrentamiento ideológico. Estados Unidos, focalizado en el individualismo y una mentalidad práctica, concebía las ideologías con desconfianza, mientras que para Europa, el pensamiento político y la ideología se colocaban en el núcleo de los valores de la sociedad y de cada individuo en particular. Es por ello que la América en la que se asentarán los arquitectos de la Bauhaus será muy distinta a la Europa en la que la escuela fue fundada.

Cuando la Bauhaus cerró sus puertas, sus habitantes nunca imaginaron el gran éxito que iban a cosechar en Estados Unidos. La escuela siempre había gozado de un cierto interés por parte de los estudiantes americanos, que ya visitaban sus dependencias en Dessau. Sin embargo, su imagen se alzó en Nueva York a consecuencia de la *Exposición Internacional de Arquitectura Moderna* celebrada por el Museum of Modern Art (MoMA) en 1932. Esta gran exposición estaba presidida por maquetas de

¹¹ Citado en Hochman, 2002, p.375

proyectos de Gropius y Mies van der Rohe, así como por obras de otros grandes arquitectos como Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. La muestra pretendía sentar nuevos conceptos estéticos denominados de Estilo Internacional, con la casualidad de que muchas de las maquetas ahí presentadas culminaban en lujosas y selectas mansiones para la clase alta neoyorquina (James-Chakraborty, 2006, p. 153). Este nuevo criterio estético se verá reforzado por otras grandes exposiciones que acontecieron en los años venideros en el MoMA, especialmente la de *Arte Cubista y Abstracto* (1936) y *Bauhaus* (1936)¹². De esta forma, la intención del museo de difundir un nuevo criterio estético, aparentemente internacional y al servicio de los más pudientes, “posicionando la arquitectura moderna a disposición exclusiva de los millonarios” (Hochman, 2002, p. 369), será clave a la hora de forjar la imagen que Estados Unidos tendrá de la Bauhaus.

Cuando la Bauhaus fue recibida en Estados Unidos, era una escuela evidentemente ideologizada. Sin embargo, a su entrada en el nuevo continente tuvo que ser “despojada de su ropaje ideológico para que pudiese entenderse” (Hochman, 2002, p.376) en un continente en el que el diseño, los objetos, la arquitectura y la construcción no eran manifestaciones cargadas políticamente. Entonces, curiosamente, lo que en Europa había constituido el núcleo esencial de la escuela, en la esfera más pragmática americana, resultó ser un aspecto carente de interés. La Bauhaus de Gropius pretendió “cambiar el mundo a través de la manera de ver y de vivir” (Hochman, 2002, p.377), siendo de esta forma una institución radical. Estados Unidos, sin embargo, tomó solo la mitad del rostro de la Bauhaus, imaginando lo que debía ser y proyectando meramente una imagen de renovación de la arquitectura y creación de un estilo simple y tecnológico. Esta construcción de la imagen de la Bauhaus en el nuevo mundo se aprecia en una serie de manifestaciones que Moholy-Nagy¹³ (uno de los ideólogos de la escuela en Alemania) hizo antes y después de su exilio en Estados Unidos. En 1922 propugnaba “la lucha por la realización de una manera comunista de vivir” (Hochman, 2002, p. 377) y en 1924 afirmaba “haber tenido el privilegio (...) de traducir la revolución en una realidad material” (Hochman, 2002, p. 377). En 1937, ya exiliado en Chicago

¹² Anexo: Imágenes 12 y 13.

¹³ Anexo: Imagen 14.

(donde fundó la Nueva Bauhaus) explicó que las bases de la formación que impartía emanaban de “la necesidad de crear hombres nuevos con una mentalidad nueva” (Hochman, 2002, p. 378). No explica aquí a qué mentalidad hace referencia, pero elimina el término “revolución” y no menciona en ningún momento ni a la izquierda ni a la derecha, intentando despolitizar su mensaje. De esta forma, y gracias a la errónea interpretación que EEUU hizo de la Bauhaus (desprovista de ideología), la escuela y sus miembros alcanzarán nuevas cotas de popularidad e influencia, haciendo la institución mucho más potente de lo que fue un día.

La fuerza que alcanzaron los arquitectos, diseñadores y pintores adscritos a la Bauhaus dependió en gran medida de su capacidad de adaptación a las condiciones de vida estadounidenses (James-Chakraborty, 2006, p. 153). Muchos de ellos intentaron absorber la cultura americana y vivir conforme a la misma. Sus esfuerzos fueron refrendados por los ricos americanos, que veían la arquitectura moderna europea anterior a la Segunda Guerra Mundial como el culmen de la sofisticación, y atraídos por esta moda y su potencial económico como superpotencia mundial, se lanzaron a su asimilación cultural. La arquitectura y la construcción siempre estuvieron ligadas a las condiciones económicas del país en Estados Unidos. Si durante la Gran Depresión casi ningún ciudadano se podía permitir la construcción de un gran edificio y los costes y materiales se reducían al mínimo, tras la Segunda Guerra Mundial la situación cambió radicalmente. En este momento, los cambios en las políticas del Gobierno tuvieron profundas implicaciones para la planificación urbanística, la construcción y el cambio social (James-Chakraborty, 2006, p. 154). El *New Deal* hizo que muchos gobiernos regionales invirtiesen en construcción, y después de la guerra, se otorgaban hipotecas a los veteranos de guerra con el objetivo de asentarles en las afueras de la ciudad, que finalmente, se convertirían en el mismo centro de la urbe mediante la construcción de autopistas. Todo esto, junto con la amenaza nuclear, hizo que este cambio del centro de la ciudad a la periferia patrocinado por el gobierno gozase de gran éxito entre los americanos, con la consiguiente victoria de los arquitectos (James-Chakraborty, 2006, p. 154). Ya a finales de los años cuarenta, los Estados Unidos esperaban de la Guerra Fría no solo el poder económico y militar, sino también el dominio cultural. Para ello, se dio una nueva forma a la percepción del “*american way of life*” o estilo de vida americano,

que abarcaba desde los sitios dónde se trabajaba, hasta dónde se vivía, se comía y se socializaba. Este estilo de vida dignificaba la reducción de costes en la producción al mínimo y la adopción de nuevas técnicas de construcción. Todo esto, junto a la pujante concepción del estilo moderno europeo como sofisticado, llevaron a un nuevo estilo arquitectónico en Estados Unidos, influenciado enormemente por los arquitectos de la Bauhaus (James-Chakraborty, 2006, p. 154).

Los miembros de la Bauhaus entraron a formar parte de las más prestigiosas universidades de arquitectura y diseño norteamericanas. Ejemplo de ello lo encontramos en Josef Albers en el Black Mountain College de Carolina del Norte, Gropius en Harvard, Marianne Strengell en la Cranbrook Academy of Arts de Michigan o Mies van der Rohe como director del Armour Institute de Chicago (James-Chakraborty, 2006, p. 166). La mayoría de ellos se enorgullecían de su pertenencia, bien como alumnos o profesores, a la Bauhaus. Este orgullo cristalizó en la fundación de la Nueva Bauhaus en Chicago a cargo de László Moholy-Nagy. Esta institución, creada en 1937, fue la primera escuela de diseño industrial estadounidense y gozó de un enorme éxito. Mies, por su lado, alcanzó unas cotas altísimas de creatividad arquitectónica en América, sirviendo como máxima expresión el *Seagram Building* en Nueva York o la *Farnsworth House* de Illinois (Hochman, 2002, p. 383). Aquí, Mies fue galardonado con la máxima condecoración artística del país, como era la Medalla Americana de la Libertad. Este arquitecto negó vehementemente toda influencia del estilo Bauhaus sobre su obra, pero el hecho de que dos maestros del cuerpo de profesores y cuatro alumnos de la Bauhaus emigrasen con él, y la concepción del público americano de la arquitectura de Mies como el culmen del estilo Bauhaus, le complicaban su intento de negación de la escuela.

Walter Gropius floreció en este contexto y desempeñó un papel importante. Tras partir de Alemania en 1934 y habitar un breve periodo de tiempo en Inglaterra, se asentó en Estados Unidos en 1937. Allí pronto encontró trabajo como director de la facultad de Arquitectura de la Escuela de Diseño en la prestigiosa universidad de Harvard, donde permaneció en el cargo hasta 1952. En la universidad, Gropius formó a algunos de los arquitectos americanos más influyentes de su tiempo, como serán I. M. Pei (arquitecto de la Pirámide del Museo del Louvre), Paul Rudolph o Philip Johnson

(arquitecto de las Torres KIO). A su llegada a EEUU, Gropius no intentó reanudar la Bauhaus, ya que “Harvard estaba muy lejos de la Alemania de Weimar (...) y los estudiantes de arquitectura de Estados Unidos estaban más interesados en aprender una profesión que en derribar un orden social” (Hochman, 2002,p. 378). Sin embargo, Gropius influyó enormemente en el programa de la universidad, enfatizando las soluciones prácticas y las nuevas tecnologías industriales en detrimento de las preocupaciones más formales y convencionales de las escuelas de arquitectura americanas. De esta forma, y al provenir el cambio de una universidad tan prestigiosa, el resto de escuelas superiores del país adoptarán un programa análogo en los próximos años.

2.2. La instrumentalización de la Bauhaus durante la Guerra Fría por los Estados Unidos

Al término de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría trajo consigo un enfrentamiento económico, político, social, cultural, militar, informativo y científico entre las dos potencias vencedoras de la Gran Guerra, los Estados Unidos y la Unión Soviética (Gaddis, 2007). En este clima de enfrentamiento, Estados Unidos utilizará todos los recursos a su alcance con el objetivo de superar a su adversario comunista. La Bauhaus será entonces un mero instrumento de dominio cultural que utilizarán los Estados Unidos para articular una nueva identidad cultural. Como ya se ha estudiado anteriormente, la diáspora de Weimar tendrá una gran influencia en la superpotencia capitalista, y la arquitectura moderna europea anterior a la Segunda Guerra Mundial vendrá a remplazar el “romántico provincialismo de la arquitectura americana” (Betts, 2009, p. 199), consolidándose el Estilo Internacional como “la expresión cultural más adecuada a la nueva identidad política de la Guerra Fría en América” (Betts, 2009, p. 199). Así, accidentalmente, el exilio de los arquitectos de la Bauhaus consolidó a Estados Unidos como la sede de la arquitectura moderna mundial.

De acuerdo con Paul Rudolph en su artículo en la famosa revista de arquitectura *L'Architecture d'Aujourd'hui*, el éxodo de los arquitectos de la Bauhaus a Estados Unidos significaba un punto de inflexión o cambio sísmico de la preminencia cultural europea hacia Estados Unidos. Así, literatos y escritores estadounidenses autoproclamaban su tierra como un país de libertad y oportunidades, donde todo el potencial como

trabajador y persona podía ser desarrollado. Se apoyaban en eslóganes de sus grandes presidentes, como eran Woodrow Wilson enunciando “Dios creó al mundo y, para gobernarlo, a los Estados Unidos” (Neuman, 1988, p. 201) o en afirmaciones del entonces presidente John F. Kennedy como "conciudadanos del mundo: pregúntense no que pueden hacer por ustedes los Estados Unidos de América, sino qué podemos hacer juntos por la libertad del hombre” (Schlesinger, 2002, p. 4).

Además, Estados Unidos se consolidó como heredero y guardián del Estilo Internacional, siendo el lugar donde las más grandes obras arquitectónicas de este estilo se erigían. De esta forma, y con este pensamiento en mente, Estados Unidos no tuvo problema a la hora de reinterpretar el estilo Bauhaus y afirmar que el Estilo Internacional era un estilo fundamentalmente americano. Numerosas acciones con un último fin político (situar a Estados Unidos como líder cultural mundial) tuvieron lugar durante estos años. Ejemplo de ello lo encontramos en la construcción de Embajadas de los Estados Unidos de Estilo Internacional en diferentes puntos del globo, como la de Atenas a manos de Walter Gropius, o en la popularización del diseño gráfico típico de la Bauhaus. El MoMA jugó de nuevo un papel fundamental en esta empresa. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta absorción e integración del estilo Bauhaus en el imaginario colectivo estadounidense con el objetivo de mostrar su superioridad cultural fue la exposición *Machine Art* (1934), organizada por Philip Johnson. La idea de la muestra era enaltecer el diseño industrial estadounidense y ensalzar “el valor funcional y comercial de la obra artística para sugerir que las personas con pocos recursos también podían permitirse cosas hermosas” (Balaguer, 2019, p.1). De esta forma, se ponía en valor a la clase media del país, que se presentaba superior culturalmente por poder permitirse objetos de diseño para el hogar. A todo esto se sumaban las fiestas navideñas que el museo organizaba en siete ciudades estadounidenses, llamadas *Objetos para la casa a menos de 5 dólares*, “donde los asistentes podían optar por una lista de 100 artículos bien diseñados a precios asequibles” (Balaguer, 2019, p.1). De esta forma, Estados Unidos rendía homenaje a la Bauhaus colocándola como parte de un nuevo y poderoso presente para el país, esforzándose en considerar el matrimonio entre la cultura europea y la sociedad civil estadounidense como esencia misma de la identidad cultural del país capitalista durante la Guerra Fría (Betts, 2009, p. 200).

2.3. La especial intervención de Walter Gropius como combatiente cultural en la Guerra Fría

Walter Gropius no permaneció ajeno a la realización de esta empresa y colaboró en la revisión americana del mito de la Bauhaus “empaquetando la historia de la escuela para el consumo de masas estadounidense” (Betts, 2009, p. 201). En unos años en los que Estados Unidos se enfrentaba abiertamente al comunismo mediante la “caza de brujas” propuesta por el senador estadounidense Joseph McCarthy, Gropius se esforzó a lo largo de toda su estancia en eliminar la mancha “rojiza” o comunista que la Bauhaus y su propio nombre comportaban. Se afanó entonces en derruir su “Catedral del Socialismo” que representaba a la Bauhaus en los años veinte y en construir un nuevo mito más acorde con su país anfitrión: “Apolo en la Democracia”, que quedó explicado en su obra de 1968 *Apollo in the Democracy: the cultural obligation of the architect* (Betts, 2009, p. 202). Estos esfuerzos continuaron con otras acciones de desideologización de la Bauhaus como fueron por ejemplo la eliminación del nombre e influencia del director Hannes Meyer en todas las exposiciones celebradas en Estados Unidos y el énfasis en resaltar la persecución de la escuela por los Nazis.

Esta colaboración de Gropius como personaje activo en la Guerra Fría se materializó con el patrocinio por parte del Gobierno de los Estados Unidos de dos conferencias dadas por Gropius en un bombardeado Berlín entre 1947 y 1948. En estas conferencias, Gropius fue invitado por el General Lucius Clay, el gobernador militar estadounidense encargado de la administración de la Alemania Occidental. Allí, Gropius desarrolló tareas de consultor y se reunió con arquitectos y planificadores urbanos como Consejero Oficial de Arquitectura. De Berlín, Gropius viajó a Hannover, Frankfurt, Munich y Stuttgart, gozando su visita de un gran interés, no solo por ser considerado una leyenda viva de la arquitectura moderna, sino también porque se pensaba que hablaba por los políticos norteamericanos. Y no era para menos, ya que tanto en sus conferencias como en sus informes, Gropius colocaba sus recomendaciones en un amplio contexto que parecía encajar bien con la política general estadounidense de democratización de Alemania, afirmando por ejemplo que era necesaria una “planificación sana para el desarrollo de la democracia (...), se adaptan así las necesidades individuales y se proporciona la planta física para el albergue de

instituciones democráticas” (Diefendorf, 1994, p. 335). Además, muchos de sus ensayos eran divulgados por publicaciones financiadas por la Agencia Central de Inteligencia norteamericana (CIA) en Alemania Occidental como *Der Monat*, convirtiéndose de esta forma en una especie de guía de posguerra y con ello, en una imagen del poder norteamericano de la época (Betts, 2009, p. 202). Con esta visita a Alemania, Gropius se convirtió en toda una autoridad cultural tanto en EEUU como en Alemania, representando a la par un glorioso pasado alemán y un potente presente estadounidense.

Tras la muerte de Gropius en 1969, Ise, su esposa¹⁴, tomó las riendas de la Bauhaus y defendió el mito de la Bauhaus aún con más ahínco que su marido. Su “construcción del mito”, afirmando poco menos que la Bauhaus había sido un “Parnaso artístico” (Hochman, 2002, p. 382) fue criticada por Reyner Banham y Moholy-Nagy, pero secundada sin embargo por el MoMA. Este apoyo, sumado a la necesidad de hablar con la mujer de Gropius con el objetivo de realizar cualquier estudio sobre la Bauhaus y la instrumentalización política de la escuela, contribuyó a la construcción de una imagen, tal vez algo distorsionada, de lo que la escuela supuso.

Se puede esgrimir por tanto que EEUU utilizó la Bauhaus como un mero medio para satisfacer sus necesidades políticas de la Guerra Fría. Así, obviaron su mitad política y reinterpretaron su historia según su conveniencia, al igual que los nazis ya hicieron un día. Como afirma Hochman: “Tal vez lo que Estados Unidos está dejando atrás es su propia visión, especialmente limitada y desviada, de una modernidad privada de sus fuerzas generadoras” (Hochman, 2002, p. 386). Así, América reinterpretó la historia a su antojo, enfatizando lo artístico sin atender a la base y fundamento de ese estilo. A todo esto cabe decir que la adaptación del estilo Bauhaus en Estados Unidos no ha finalizado, sino que muchos de los grandes arquitectos de nuestro tiempo, como son por ejemplo Frank Gehry, Norman Foster, Arata Isozaki o Jean Nouvel siguen bebiendo, perfeccionando y reinterpretando la modernidad que la escuela de Gropius, Meyer y Mies propusieron.

¹⁴ Anexo: Imagen 15

CAPÍTULO III: La recepción de la Bauhaus en Alemania durante la Guerra Fría

Las barreras mentales por lo general perviven por más tiempo que las de hormigón.

WILLY BRANDT¹⁵

3.1. La Guerra Fría en una Alemania dividida

Alemania fue la más clara significación del mundo bipolar en el que se habían sumido las relaciones internacionales durante la Guerra Fría. La primera zona de clara confrontación entre las dos superpotencias victoriosas de la Segunda Guerra Mundial fue precisamente el país germano, que se dividió arbitrariamente en cuatro zonas de ocupación: la zona oriental o República Democrática Alemana (RDA), que estaba controlada por la URSS y la zona occidental, la República Federal Alemana (RFA), controlada por Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. Dejando a un lado la penosa situación económica y política de Alemania durante la Guerra Fría, con el bloqueo de Berlín y su respectivo muro, nos centraremos en este capítulo en la reconstrucción identitaria y cultural de sendos Estados, que pasó por la instrumentalización política de su escuela de arquitectura más emblemática. Poca atención ha sido puesta en el estudio del éxito de la Bauhaus después de 1945 en la Alemania post-Segunda Guerra Mundial, y algunos autores defienden que este éxito no se produjo por generación espontánea, sino que fue debido a los imperativos culturales de la Guerra Fría. Resulta curioso el estudio de la Bauhaus en este periodo de Guerra Fría en Alemania, pues se puede apreciar cómo a cada lado del muro la concepción de la escuela era bien distinta, debido a las distintas perspectivas políticas desde las que se analizaba su papel e influencia (Betts, 2009, p. 202). En la creación de estas diversas perspectivas jugó un gran papel Estados Unidos. La compleja situación geoestratégica en la que se sumió Alemania, dividida en la RFA y la RDA, permitió a Estados Unidos demostrar a los ciudadanos de la

¹⁵ Miard-Delacroix, H. (2016). *Willy Brandt: Life of a Statesman*. London: I.B. Tauris.

Alemania oriental y occidental, así como del mundo entero, los beneficios que comportaba el sistema capitalista y el Plan Marshall, combinando la libertad democrática con el aumento del consumo privado (Castillo, 2005, p. 263). De esta forma, mientras que para la RFA, apoyada y guiada por Estados Unidos, la Bauhaus era todo un símbolo de libertad y futuro, para la RDA su figura quedó eclipsada por el mito americano, haciendo que su visión de la misma fuese negativa, como un nido de “funcionalistas burgueses” (Betts, 2009, p.202). Así, durante los años cincuenta del pasado siglo, la Bauhaus se convirtió en todo un símbolo político de alto voltaje en las rivalidades políticas y culturales entre la RDA y la RFA.

3.2. La Bauhaus en Alemania Occidental

A la hora de reconstruir culturalmente la Alemania Occidental, Konrad Adenauer, presidente de la RFA de 1949 a 1963, tuvo un importante papel (Hiscocks, 1975, p. 290). Adenauer centró sus esfuerzos, ayudado por Estados Unidos, en la reorganización de la memoria cultural alemana. El Presidente, especialmente a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, intentó rehabilitar un pasado alemán no Nazi (al que una cautelosa minoría de posguerra aún reclamaba lealtad) invocando una “mejor Alemania” que se encontraba en el exilio o que había sido destruida. Un gran dilema al que tuvo que enfrentarse fue que la mayoría de las artes (pintura, cine, arquitectura, música, filosofía,...) habían sido contaminadas por el régimen nacionalsocialista, y la otra fracción se había resistido al régimen abrazando explícitamente el comunismo, algo inaceptable para el bloque capitalista en la Guerra Fría. Fue entonces cuando la atención fue focalizada en la Bauhaus de Gropius, ya que reunía las dos características: la oposición a la política (y por consiguiente al régimen Nazi) y el exilio, siendo la viva imagen de lo que el bloque capitalista perseguía: el antifascismo, anticomunismo y la exaltación de la modernidad (Betts, 2009, p. 194). Siguiendo estos preceptos, la Alemania Occidental evocaba viejas glorias pasadas como fueron Gropius, Thomas Mann e incluso a miembros de la Escuela de Frankfurt y así, la Bauhaus volvió a caer en manos de la política.

La República Federal Alemana redescubrió la Bauhaus en este periodo. La escuela pasó de ser concebida como un hervidero de arquitectos de izquierda a una “audaz pero inocente escuela de bellas artes” (Betts, 2009, p. 195). A esto contribuyó la primera exposición de la posguerra, *Painters at the Bauhaus* (1950), celebrada en Munich, donde se reescribió la historia de la escuela y Meyer se convirtió en el chivo expiatorio de todos los problemas de la Bauhaus, siendo definido (y ridiculizado según ciertos autores) al afirmar que fue meramente un “discípulo del materialismo doctrinario” (Betts, 2009, p. 197). A este redescubrimiento de la Bauhaus contribuyó también el éxito que estaban cosechando internacionalmente artistas adscritos a la escuela como eran Paul Klee y Wassily Kandinsky. Además, la imagen de una Bauhaus radical quedó atrás cuando la clase media alemana se apropió de muchos productos culturales de la escuela, como eran los papeles pintados, los muebles de estilo Bauhaus o el reconocible diseño gráfico de la escuela. A todo esto se sumó la pedagogía de la escuela, que tras ser implementada en las universidades más prestigiosas de Estados Unidos, fue aclamada por los educadores de la Alemania Occidental como un modelo ejemplar para la formación de artistas, diseñadores y arquitectos (Betts, 2009, p. 196).

Sin embargo, la limpieza de la historia de la Bauhaus y su instrumentalización política como arma en la Guerra Fría no terminó ahí. La política siguió explotando las conexiones entre Guerra Fría, antifascismo, regeneración cultural y Bauhaus, haciendo que el Estilo Internacional no solo se centrara en cuestiones estéticas, sino que representara el “modelo de producción y consumo que apoyaba la política de identidad más cosmopolita de la Guerra Fría” (Castillo, 2005, p. 277). Esta nueva empresa contó con la ayuda de los Estados Unidos, que contribuyó al descubrimiento de la Bauhaus por parte de la RFA. La superpotencia capitalista, en el marco del Plan Marshall, auspició una serie de exposiciones que tenían como objetivo final remarcar el poderío cultural estadounidense. Realizaron este objetivo enfatizando el moderno estilo americano, que se caracterizaba por las líneas rectas y diseños funcionales, propios de la Bauhaus. De esta forma, se apropiaron del estilo Bauhaus y lo re-importaron a su lugar de origen como propio. Ejemplos de estas exposiciones los encontramos en *Industry and Craft Create New Home Furnishing in the USA* (1951) o *We’re Building a Better Life* (1952), que exponían algunos de los objetos de la Bauhaus y novedosos productos que

demostraban el poderío estadounidense, como frigoríficos, lavavajillas o televisores. De esta forma, lo que Estados Unidos proponía era un cambio de cultura, una nueva era capitalista de consumo (Castillo, 2005, p. 280). Un antiguo alumno de la escuela, Wilhelm Wagenfeld, afirmó al respecto que esta nueva interpretación era más “despreocupada, ingeniosa y ligera” (Castillo, 2005, p. 272), y que América había “resuelto los problemas de forma más perfecta y menos problemática que Alemania” (Castillo, 2005, p. 272). De esta forma, Estados Unidos consiguió crear una imagen de *pedigree* transatlántico, alargando las distancias entre vencedores y vencidos y demostrando su dominio cultural frente a Europa. Por lo tanto, la estrategia estadounidense en la Guerra Fría con la implantación del Plan Marshall iba más allá en Alemania, proponiendo un nuevo modelo de vida en la que se primaba el “Primer Mundo” materialista y auspiciaba la destrucción de su enemigo comunista (Castillo, 2005, p. 288).

Otra contribución estadounidense en la RFA consistió en la creación de una escuela de diseño en Ulm, la *Hochschule für Gestaltung* (HfG), más conocida como la “Nueva Bauhaus de Ulm”. Este instituto pedagógico, financiado por el Departamento de Estado estadounidense, representa perfectamente el *soft power* ejercido por la potencia capitalista sobre la RFA. Con esta escuela, inaugurada en 1953, Estados Unidos intentó aunar el funcionalismo alemán pre-Guerra Mundial con el consumismo americano de postguerra (Mehilli, 2012, p. 646) y es por ello que esta escuela representó un momento decisivo en las relaciones diplomáticas y culturales entre ambos Estados. Sendas administraciones se esforzaron por tanto en remarcar la importancia de la misma. Así, el Alto Mando Americano de Alemania y el Gobierno de Alemania Occidental suscribieron conjuntamente el proyecto Ulm. La ceremonia inaugural intentó representar la reformada Alemania Occidental, invitando a grandes personalidades como Albert Einstein, Ludwig Erhard, Carl Zuckmayer y el imprescindible Walter Gropius. Esta escuela, por tanto, sirvió para demostrar la boyante situación cultural de la República Federal Alemana, dando a entender la superioridad cultural del bloque capitalista sobre el comunista. Así, la RFA se distanciaba de su pasado fascista avanzando hacia la modernidad de la mano de Estados Unidos, y como se decía en los periódicos de la época, “llevando al país de nuevo a la primera línea cultural europea junto con el apoyo americano” (Betts, 2009, p. 198).

El evento que coronó a la Bauhaus y a Gropius en la República Federal Alemana fue la exposición en Stuttgart *Fifty Years Bauhaus* en 1968. Con todo un éxito de afluencia (unos 75.000 visitantes), esta exposición reproducía todas las ortodoxias propuestas por Estados Unidos: la Bauhaus de Weimar fue el mayor logro del liberalismo cultural; Walter Gropius fue el promotor y héroe de la escuela; y la figura de Hannes Meyer fue totalmente eliminada del relato (Betts, 2009, p. 203). Así, esta muestra de 1968 culminó con la historia propuesta por el frente capitalista, donde se erigía a la Bauhaus como el icono de la cultura de los años veinte, a Weimar como la semilla del Estilo Internacional y a Estados Unidos como garante del mismo. El conservador del Archivo de la Bauhaus Hans Wingler dijo al respecto:

La Bauhaus cuenta como el regalo más importante de la cultura moderna de Alemania para América (...). Ahora pertenece a todo el mundo, pero lo que nos preocupa especialmente es que para los estadounidenses y los alemanes es el símbolo más brillante de nuestra gran solidaridad espiritual (Betts, 2009, p. 204).

De esta forma y con la ayuda estadounidense, se vetó en la República Federal Alemana toda revisión del mito de la Bauhaus, eliminando la faceta comunista en todas las publicaciones y exposiciones de la época. La única crítica que salió a la palestra fue la de el arquitecto Rudolf Schwarz en su obra *Bilde Künstler, Rede Nicht* (Artists Should Create, Not Speak), donde criticaba fuertemente la reorganización de la memoria cultural que se estaba llevando a cabo en la RFA y afirmaba que Gropius y sus sucesores bebían del comunismo y renegaron durante su existencia de la “tradición occidental”. Estas declaraciones fueron amplia y duramente criticadas y desataron todo un torrente de indignación en la RDA, pues se consideraban de una falta de progresismo total por parte del autor. Schwarz fue tachado de simpatizante nazi y obligado a retractarse, poniendo de manifiesto que la misma crítica a la Bauhaus se había convertido en una especie de *taboo* para la RFA (Betts, 2009, p. 191).

3.3 La Bauhaus en Alemania Oriental

La concepción de la Bauhaus en la RDA fue variando a lo largo de las décadas. Si bien durante los primeros años de la República (los años cincuenta del pasado siglo) la concepción era negativa y se producía como reacción al éxito que la escuela había

alcanzado en Estados Unidos y la RFA, esta visión se fue atenuando con el paso de los años, hasta ser considerada como todo un símbolo de progreso.

En la década de 1950 en la RDA, la cultura estaba totalmente promovida y reglamentada de acuerdo con la doctrina del Estado, e incluso en la Constitución de 1968 se propugnaba una cultura socialista en la que los artistas debían insertarse y representar la vida del pueblo. Es por esta doctrina de Estado que en los primeros años de la RDA, la faceta comunista de la Bauhaus fue totalmente obviada, hasta el punto de denominar a Hannes Meyer como un “constructivista reaccionario” (Betts, 2009, p. 202) por parte del Gobierno. A todo esto se sumó el éxito que la propaganda estadounidense sobre la Bauhaus estaba teniendo en Estados Unidos y la Alemania Occidental, que consideraba a la escuela de arquitectura como símbolo de capitalismo y modernidad. Esta concepción, llevó a la RDA a posicionarse en contra de lo que el bloque capitalista propugnaba. De esta forma, el Jefe de Estado de la Alemania Oriental, Walter Ulbricht, condenó oficialmente el “estilo Bauhaus” por estar basado en el “funcionalismo burgués” y por formar parte de una “siniestra propaganda ideológica” proveniente de los Estados Unidos (Hoscislowski, 1991, p. 38). Para evitar esta intromisión cultural, Ulbricht propugnaba una “tradicción nacional”, donde la Bauhaus no tenía cabida por ser un “enemigo del pueblo” (Thöner, 2009, p. 227) y no representar el “modo de vida socialista” que él promovía. En la RDA, por tanto, hablar de Bauhaus significaba hablar de una cuestión política vinculada al arte y la cultura del país, todo girando en torno al modo de vida socialista que en la época se patrocinaba por el Gobierno (Thöner, 2009, p.226). Como resultado de esta antipatía del Gobierno de la RDA hacia la Bauhaus en los años cincuenta, lo único que Ulbricht consiguió fue ayudar aún más a la consolidación de la imagen de la Bauhaus como todo un símbolo de la cultura liberal de Occidente. Más tarde, sin embargo, ya en los años sesenta, esta concepción de la Bauhaus como “enemiga” será abandonada en favor de una concepción de la Bauhaus como “progreso”.

A partir de 1961, la RDA comenzó un proceso de apertura tras el éxito de sus planes quinquenales y sus nuevas necesidades económicas. Tras la construcción del Muro de Berlín, el poder económico de la RDA se incrementó sustancialmente por un incremento de la productividad. Esta apertura afectó a los discursos académicos de

artistas y diseñadores, que comenzaron a concebir el legado e influencia de la Bauhaus como aspectos a poder integrar en los cánones de valores de la Alemania Oriental, no sin algunas voces disonantes que opinaban lo contrario. Ejemplos de autores que apoyaban la escuela los encontramos en Karl-Heinz Hüter y en el autor soviético Leonid N. Pazitnov en su obra *Das Schöpferische Erbe des Bauhauses 1919-1933 (The Creative Legacy of the Bauhaus 1919-1933)*. Bauhaus y progreso se convirtieron a partir de este momento en dos términos inseparables para la Alemania Oriental. Muestra de ello lo encontramos en las exposiciones que comenzaron a celebrarse en torno a la escuela, como fueron la *Modern Design: The progressive Legacy of the Bauhaus* (1967) celebrada en la Staatliche Galerie Dessau en Georgium Castle o *The Progressive Legacy of Bauhaus and the Development of Urban Planning, Architecture and Design in the German Democratic Republic* (1976) (Thöner, 2009, p.227). Esta sensación de optimismo persistió durante un corto periodo de tiempo, pues tras el undécimo pleno del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania y los acontecimientos de la Primavera de Praga de 1968, una serie de medidas de censura y prohibiciones rodearon de nuevo a la sociedad, la cultura y el arte del momento.

Tras esta incipiente aceptación de la Bauhaus, un proyecto para reinstaurar la escuela fue propuesto en 1964 por el arquitecto Karlheinz Schlesier, que resumió las proposiciones de reinstauración propuestas en un *Concept Paper on the Reconstruction of the Bauhaus in Dessau*. Aquí se argumentaba que lo que el proyecto pretendía era aumentar la reputación de la RDA en los círculos intelectuales y en el extranjero, desmontando los mitos que habían llevado a la RDA a tener el concepto de la escuela que tenían y a reconciliarse con el legado de la misma (Thöner, 2009, p. 230). Junghanns, miembro de la Academia de Arquitectura Alemana, expresó a su vez su beneplácito pues consideraba que la Bauhaus no solo brindó apoyo al Partido Comunista Alemán, si no que también se opuso al ala reaccionaria de la burguesía alemana y se disolvió en 1933, demostrando su lucha por los ideales comunistas. Otro autor que salió en defensa de la escuela fue Diether Schmidt, que en su libro sobre la Bauhaus de 1966 expuso su aprobación a la escuela al argumentar que el concepto propuesto por la Bauhaus, denominado *Gesamtkunstwerk* (obra de arte integral) era perfectamente compatible con los valores de la RDA y fomentaba un ambiente propicio para que todos los

habitantes de los edificios vivieran una vida en igualdad y dignidad. En esta fase de exaltación de la escuela, en 1976, la Bauhaus fue oficialmente reconocida por la RDA y sus edificios fueron reconocidos como bienes de interés cultural y sitios históricos¹⁶. Incluso una visita de Walter Gropius se programó para 1964 con el objetivo de promocionar la reapertura de la escuela.

Finalmente, la Bauhaus en Dessau no fue reinstaurada hasta diez años más tarde y la visita de Walter Gropius no tuvo lugar. Esto se debió en gran medida a la falta de medios económicos de la RDA. Tal y como afirmaba Manfred Sack, crítico arquitectónico del magazine *Die Zeit*, el rechazo ideológico de la escuela ya no era un problema, sino que “había escasez de dinero, de materiales de construcción y de trabajadores de la construcción” (Sack, 1972, p.2). A pesar de esta incapacidad, hubo otros impedimentos en la RDA del momento. Una sensación de parálisis reinaba en la cultura del país tras la represión por parte del Gobierno del autor Wolf Biermann. Este cantautor y poeta alemán fundó en 1961 el *Teatro obrero y estudiantil de Berlín-Este*, y tras representar una obra sobre la construcción del Muro de Berlín, su teatro fue clausurado por parte de las autoridades. Su persecución por parte del Politburó continuó hasta 1976, cuando tras un concierto en Colonia, Wolf Biermann fue privado de la ciudadanía de la RDA sumiendo de esta forma al país en una parálisis cultural por el miedo a expresarse libremente. A pesar de esta situación, la Bauhaus gozaba de un cierto estatus cultural en la RDA y se celebró el cincuenta aniversario de su llegada a Dessau. Las conmemoración fue secundada por numerosas figuras importantes, como fueron Carl Marx, Max Bill y Hubert Hoffman, pero la celebración fue ensombrecida por la situación cultural del momento en la RDA y la falta de perspectivas de reapertura de la Bauhaus en Dessau.

Tras esta carrera de obstáculos en el bloque comunista, la Bauhaus de Dessau reabrió sus puertas el 4 de Diciembre de 1986. El sociólogo urbano Rolf Kuhn fue designado director de la escuela, y Grönwald explicaba en un periódico local que los objetivos de la misma eran: “mantener el legado, la investigación orientada a la práctica y la formación avanzada” (Thöner, 2009, p. 238). El año siguiente, en una entrevista a

¹⁶ Anexo: Imagen 16.

Kuhn, este afirmaba haber “asumido el reto de vincularse a la tradición de una arquitectura con función/orientación social” (Thöner, 2009, p. 238) y aspiraba con la puesta en marcha de la nueva Bauhaus a acabar con las cuestiones de vivienda que estaban surgiendo en el país. Además, la escuela propuso una serie de proyectos en favor de la construcción de edificios y espacios más interdisciplinarios con el objetivo de terminar con las políticas de planificación urbana que se desarrollaban en el momento por las autoridades de Dessau. La realización de estos ambiciosos planes se topó sin embargo y de nuevo con la realidad cultural, económica y tecnológica de la RDA, impidiendo por la falta de tecnologías y de fondos realizar sus pretensiones.

3.4. La caída del Muro de Berlín

Cuando la Guerra Fría estaba llegando a su fin, la Bauhaus se convirtió en un factor integrador entre sendos Estados alemanes. El acercamiento a una concepción semejante de lo que la escuela significó para el país (un progreso) ayudó en esta empresa. El resultado más espectacular del acuerdo cultural celebrado entre la RDA y la RFA fue la exposición de 1986 *Experiment Bauhaus*, organizada por el Archivo de la Bauhaus de la RFA con el apoyo del Archivo de la RDA. En la ceremonia de apertura, se pusieron de manifiesto las distintas concepciones de la escuela para cada estado. Para Eberhard Diepgen, el Gobernador y alcalde de Berlín-Este, esta exposición representaba “la relevancia actual del concepto *Bauhaus* en la medida que representa la libertad” (Thöner, 2009, p. 239), mientras que Karl Schmiechen, el Secretario de Urbanismo de la RDA, enfatizó la faceta más social y pro-vivienda colectiva que la Bauhaus representaba.

Hasta la caída del Muro de Berlín en 1989, cada estado alemán siguió manteniendo su propia visión de la escuela, hasta que el colapso del bloque comunista y la reunificación alemana removieron los cimientos y las concepciones que cada estado tenía sobre la escuela más influyente del siglo XX (James-Chakraborty, 2012, p. 11). Una vez derribado el muro, se argumentó por parte de algunos autores que estas concepciones, mas allá de haber sido construidas por necesidades políticas, podían deberse en parte a una separación de los archivos de la escuela entre Berlín, Weimar y Dessau. Para paliar esta posible situación, se fundó un archivo conjunto en Berlín, que es en nuestros días un museo de imprescindible visita en la ciudad. A partir de este momento, autores de numerosos estados y disciplinas se han interesado por la historia

y legado de la Bauhaus, intentando deconstruir los mitos asociados a la misma durante la Guerra Fría. Si una cosa queda clara es que la caída del Muro de Berlín permitió esta revisión de la historia de la Bauhaus, proponiendo nuevas aproximaciones a la institución artística más relevante del pasado siglo.

CONCLUSIONES

En este Trabajo de Fin de Grado se ha estudiado la politización e instrumentalización de la Bauhaus por parte de, por un lado, el régimen Nazi, y por otro, de Estados Unidos y la Alemania dividida durante la Guerra Fría.

En el caso de la persecución ejercida por el régimen Nazi a la escuela, hemos de decir que la Bauhaus fue la mayor víctima cultural del régimen. El partido nacionalsocialista sumió al mundo en la Segunda Guerra Mundial, el enfrentamiento militar más sangriento del pasado siglo, teniendo el conflicto unas consecuencias catastróficas. Con semejantes credenciales, queda patente su intransigencia y odio al diferente, no permitiendo a una escuela de arquitectura desarrollar todo su potencial e impidiendo su correcto desarrollo mediante artimañas políticas. La Bauhaus era en ese momento defendida políticamente por el Partido Demócrata Alemán de Hesse, que a pesar de su apoyo en tiempos de bonanza, no dudó en abandonar a la escuela cuando esta más le necesitaba, utilizándola también como instrumento cambiario en su propio provecho. El partido Nazi luchó contra la Bauhaus desde sus inicios políticos, abogando por su asfixia económica y su posterior cierre. Una vez llegaron al poder en 1933 y a pesar de todos los intentos de la Bauhaus y su director por seguir a flote, la orden de su clausura fue tajante, y muchos de sus habitantes partieron a Estados Unidos con un futuro muy prometedor.

En Estados Unidos la Bauhaus alcanzó nuevas cotas de popularidad y su influencia fue más que notable. El éxito de sus arquitectos y sus correspondientes obras y estilo no fue espontáneo, sino que se debió a necesidades políticas por parte de las autoridades, que necesitaban en tiempos de Guerra Fría una superioridad cultural frente al bloque comunista. Así, se adueñaron de este nuevo estilo europeo

despojándolo de la ideología que comportaba, adaptándolo a la sociedad estadounidense de la época. A este respecto se puede esgrimir que Estados Unidos realizó su propia versión de la escuela, eliminando las fuerzas generadoras que en Europa supusieron la creación de este estilo y enfatizando lo artístico sobre lo moral. A Estados Unidos le debemos a su vez la “creación del mito”, enlazando inseparablemente Bauhaus, libertad, capitalismo y democracia; un mito que ha llegado a nuestros días y sigue perdurando en el imaginario colectivo a pesar de haber eliminado del relato aspectos tan relevantes como la adscripción de algunos habitantes de la Bauhaus al régimen Nazi o la época de dirección de Mies van der Rohe. Aún con estos inconvenientes, hemos de destacar la función realizada por Estados Unidos a la hora de reinterpretar la modernidad y el legado de la Bauhaus, siendo este país en nuestros días un impulsor de los edificios más modernos y dinámicos de nuestro tiempo.

Atendiendo a la importancia de la Bauhaus en la Alemania de la Guerra Fría, hemos de decir que la escuela fue decisiva en la lucha cultural entre ambos bloques. En el bloque capitalista, la imagen de la Bauhaus venía de la mano del mito creado en los Estados Unidos, donde Bauhaus se relacionaba con libertad y democracia. De esta forma, y con el apoyo norteamericano, el legado de la Bauhaus permaneció en su Alemania natal. En el bloque comunista, en cambio, la imagen y poder de la Bauhaus sufrió más reveses debido a la censura y control político de la cultura por parte de las autoridades. Esta realidad, así como los problemas económicos, hicieron que la imagen de la escuela fuese variando con el paso de los años y que el éxito de la nueva Bauhaus no fuese tan notable como en la RFA. A pesar de estas diferencias y una vez derribado el Muro de Berlín, Alemania tuvo que reconstruirse a sí misma y formar una cultura unitaria, pasando esta reconstrucción por una revisión de la historia de la escuela para ser más adaptada a la realidad.

Como conclusión final, hemos de decir que la Bauhaus surgió como una institución radical en un momento políticamente inestable. La escuela y su legado siempre han estado ligados a las vicisitudes políticas, habiendo esto creado una imagen falsa o distorsionada según los intereses de cada parte. Así, entendemos perfectamente el enfoque totalmente constructivista desde el que se ha edificado el mito de la Bauhaus, modelando la historia en función de la ideología de cada actor. Podemos

esgrimir por tanto que no existe hoy en día una clara historia o realidad de la Bauhaus, y que hemos de bucear e investigar para conocer y explicar más allá de las típicas interpretaciones. Sin embargo, si una cosa está clara es que la Bauhaus ha sido la institución artística más reconocida de nuestro tiempo, y que su influencia tanto en la arquitectura como en nuestro sentido estético y cultura sigue perviviendo.

Finalmente, y atendiendo a una futura agenda de investigación, hemos de decir que poco se ha estudiado sobre de la construcción del mito de la Bauhaus más allá de su mera mención. Una focalización en el estudio de las acciones concretas que los arquitectos llevaron a cabo, como por ejemplo en qué medida y cómo se eliminó el rastro de Hannes Meyer en Estados Unidos o las acciones que Walter Gropius realizó para enfatizar la persecución nazi una vez llegado a Estados Unidos serían necesarias. Otro aspecto digno de profundización sería la presencia de la Bauhaus en la RDA y la RFA. Esta falta de fuentes ha supuesto una pequeña dificultad a la hora de realizar la investigación, ya que pocos autores han centrado sus estudios en estos aspectos. Así como existen numerosas fuentes bibliográficas sobre la influencia y desarrollo de la escuela en Estados Unidos y su persecución por el régimen Nazi, estas fuentes no son tan numerosas en el caso de Alemania. Si bien es cierto que tras la caída del Muro de Berlín han surgido nuevos estudios y aproximaciones a la escuela, intentando conocerla en su totalidad, esta institución goza aún en nuestros días de una especie de halo de misterio, no habiendo un único relato de lo acontecido entre 1919 y 1933 y mucho menos de lo sucedido posteriormente durante la Guerra Fría. Es posible que como conmemoración del centenario de su apertura surjan nuevos estudios y acercamientos a la escuela, que seguramente nos den nuevas aproximaciones a la institución más importante para entender el arte y la arquitectura de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Argan, G. C., Barja, J., & Calatrava, J. A. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada.

Ashton, D (2002). Prefacio en E. Hochman en *La Bauhaus: Crisol de la modernidad* (pp.15-18) Barcelona: Paidós.

Balaguer, E. (2019). Los objetos que EE.UU usó para hacer la Guerra Fría (y metió en tu casa). *El País, Icon Design*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/03/20/icon_design/1553096809_672656.html?por=mosaico

Betts, P. (2009). The Bauhaus as a Cold War Weapon. An American-German joint venture. En P. Oswalt, (Ed.), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts*. (pp. 190-208) Ostfildern: Hatje Cantz Verlag/VM.

Castillo, G. (2005). Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany. *Journal of Contemporary History*, 40(2), 261-288.

Diefendorf, J. M., Frohn, A., & Rupieper, H. (1994). *American Policy and the Reconstruction of West Germany, 1945-1955*. Cambridge: Cambridge University Press.

Droste, M., & Gössel, P. (2006). *Bauhaus*. Colonia: Taschen.

Farrell, S. (2008) The Janus Coin of Artistic Vision: Construction, Craftsmanship and Class in the Bauhaus and the Nazi Aesthetics. *The University of Tampa Journal of Art History* 3. Recuperado de: https://utampa.dspace.org/bitstream/handle/20.500.11868/208/The%20Janus%20Coin%20of%20Artistic%20Vision_A.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press (Trabajo original publicado en 1991)

Gaddis, J. L. (2007). *The Cold War: A new history*. Londres: Penguin Books.

Goldstein, J.S. & Pevenhouse, J.C. (2010). *International relations*. Nueva York: Pearson Longman.

Hahn, P. (2006). Prefacio. M. Droste en *Bauhaus*. Colonia: Taschen.

- Hiscocks, R. (1975). *The Adenauer Era*. Westport, CT: Greenwood Pr.
- Hochman, E. S. (2002). *La Bauhaus: Crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Hoscislowski, T. (1991). *Bauen zwischen Macht und Ohnmacht: Architektur und Städtebau in der DDR*. Berlín: Verl. für Bauwesen.
- James-Chakraborty, K. (ed.) (2006). *Bauhaus culture: From Weimar to the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- James-Chakraborty, K. (2012) Beyond Cold War Interpretations: Shaping a New Bauhaus. *New German Critique* 2012; 39 (2 (116)), 11–24. doi: <https://doi.org/10.1215/0094033X-1550836>
- Miard-Delacroix, H. (2016). *Willy Brandt: Life of a statesman*. London: I.B. Tauris.
- Neumann, E. (1971). *Bauhaus und Bauhäuser*. Stuttgart: Dumont
- Neuman, M. S. (1988). Wilson y Bryan ante Victoriano Huerta: ¿intervencionismo convencional o imperialismo moralista? la perspectiva norteamericana. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (11), 201-218.
- Nohlen, D., & Stöver, P. (2010). *Elections in Europe: A data handbook*. Baden-Baden: Nomos.
- Oswalt, P. (ed.) (2009). *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag/VM.
- Sack, M. (8 de Septiembre de 1972). Am Anfang war das Bauhaus. *Zeit Magazine*, pp.2-3.
- Schlesinger, A. M. (2002). *A thousand days: John F. Kennedy in the White House*. Nueva York: HMH.
- Strasser, J., & Shuttleworth, C. (2009). *50 Bauhaus icons you should know*. Munich: Prestel.
- Thacker, T. (2010). *Joseph Goebbels life and death*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Thöner, W. (2005). From an "Alien, hostile phenomenon" to the "Poetry of the Future": on the Bauhaus Reception in East Germany, 1945-70. *GHI Bulletin Supplement (2)*. Recuperado de: https://www.ghi-dc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Publications/Supplements/Supplement_2/115.pdf

Thöner, W. (2009) State Doctrine or Criticism of the Regime: on the reception of the Bauhaus in East Germany, 1963-1990. En P. Oswald, (Ed.), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts* (pp. 226-242) Ostfildern: Hatje Cantz Verlag/VM.

Ulbricht, J. (2009). Un-German Activities: Attacks from the Right, 1919-1933. En Oswald, P. (Ed.), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts* (pp. 14-30) Ostfildern: Hatje Cantz Verlag/VM.

Weber, N.F. (2011) *The Bauhaus group six masters of modernism*. New Haven: Yale University Press.

Weber, N. F. (2018) *The Spirit of the Bauhaus*. Londres: Thames & Hudson.

Welch, C. (2008). Mies van der Rohe's Compromise with the Nazis. *Hochschule für Architektur und Bauwesen*, 39, 103-109. Recuperado de: https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/1145/file/Celina_R_Welch_pdfa.pdf

Wendt, A. (2005). La anarquía es lo que los estados hacen de ella. La construcción social de la política de poder. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, (1). Recuperado de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/678575/RI_1_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Wingler, H. M. (2005). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Wittenberg, S. (2009). Exilios en la Bauhaus. *Arbor*, 185(739), 941-951. doi:<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2009.739n1064>

Trabajo	TFG
Universidad	ICADE
Curso	5° E5

bauhaus

Anexos fotográficos





Imagen 1: Fotografía desconocido (nd) *Walter Gropius* [fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/200973202101654360/>

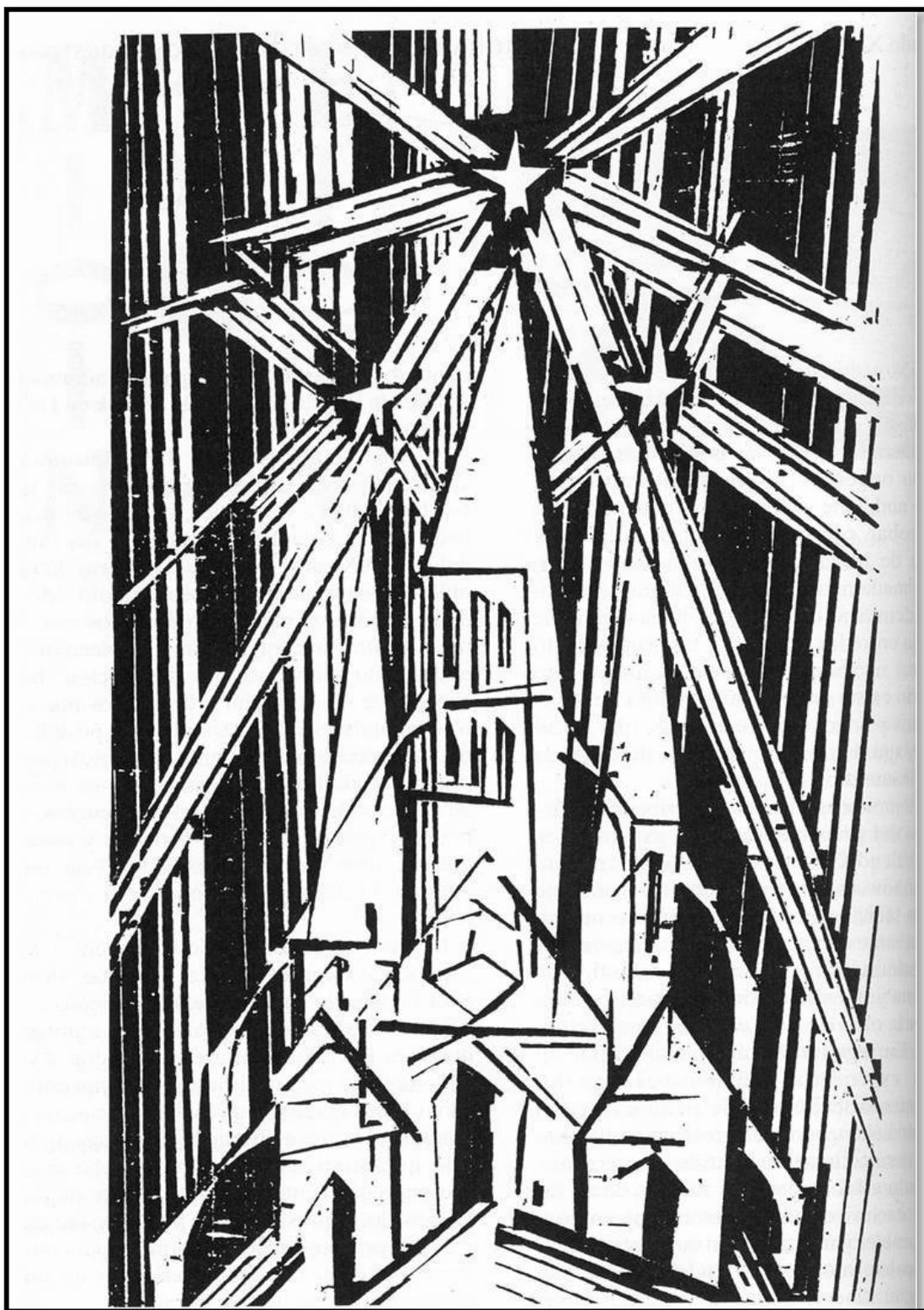


Imagen 2: Feininger, L., (1919) *Catedral del Socialismo* [Xilografía]. Recuperado de: <http://espina-roja.blogspot.com/2012/08/catedral-del-socialismo-de-lyonel.html>



Imagen 3: Fotógrafo desconocido (1925). *Fritz Hesse, alcalde de Dessau* [Fotografía] Recuperado de:
<http://www.namenfinden.de/s/fritz+hesse>



Imagen 4: Moholy, L. (1926). *Bauhaus building in Dessau: workshop building from the north-west*
[Fotografía] Recuperado de: https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/211_architektur/508



Imagen 5: Schlemmer, O. (1927). *Foto de grupo del Ballet Triadisches* [Fotografía] Recuperado de:
https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/214_buehne/382



Imagen 6: Moholy-Nagy, L. (1927) *Balcones de la Bauhaus en Dessau* [Fotografía] Bauhaus-Archiv Berlin.
Recuperado de: https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/212_fotografie/390



Imagen 7: Umbehr, O. (1928). *Hannes Meyer con la estudiante Hilde Reindl en los balcones del edificio de la Bauhaus* [Fotografía] Bauhaus Archiv Berlin. Recuperado de: <http://www.design-is-fine.org/post/49785424992/hannes-meyer-with-student-hilde-reindl-on-the>



Imagen 8: Fotógrafo desconocido (nd) *Mies sobre su MR*. [fotografía] Recuperado de: <http://www.infinitylab.net/arquitectura/761/mies-van-der-rohe-y-la-rebeldia-silenciosa-de-una-silla>



Imagen 10: *Fotógrafo desconocido (1932-33). El edificio de la Bauhaus tras ser clausurada [Fotografía]*
Recuperado de: <http://davidcharlesfox.com/wp-content/uploads/2017/10/bauhaus-and-nazis.jpg>



Imagen 12: Sunami,S. (1939). *Instalación de la exposición, "Bauhaus 1919-1938"* [Fotografía] Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. IN82.7. Recuperado de: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735?installation_image_index=0



Imagen 13: Sunami,S. (1939). *Instalación de la exposición, "Bauhaus 1919-1938"* [Fotografía] Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York IN82.17. Recuperado de: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735?installation_image_index=10

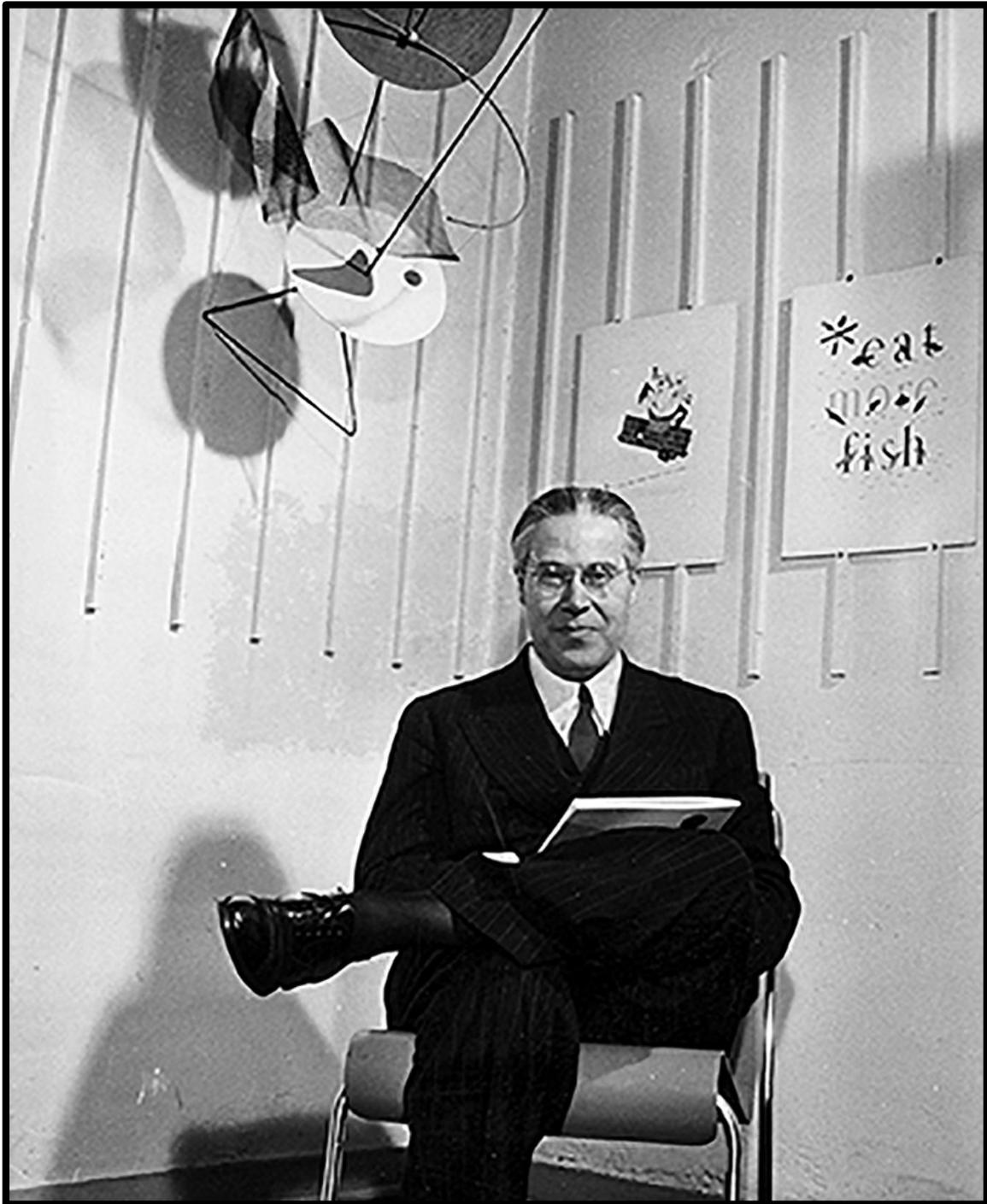


Imagen14: *Fotógrafo desconocido (1946) László Moholy-Nagy en el Institute of Design de Chicago*
[Fotografía] Moholy-Nagy Fundation. Recuperado de: <https://moholy-nagy.org/photo-album/>



Imagen 15: Fotógrafo desconocido (1927-28) *Walter Gropius e Ise Gropius* [fotografía]. Bauhaus-Archiv Berlin. Recuperado de: <https://www.pinterest.ca/pin/301389400060926370/>



Imagen 16: Steinkopf, E. (1976). *Miembros de la Bauhaus en frente del edificio en Dessau, el 4 de diciembre de 1976. Se incluyen Richard Paulick (cuarto por la izquierda), Franz Ehrlich (séptimo por la izquierda), Hubert Hoffmann (décimo por la izda.), Max Bill (undécimo por la izda.)* [Fotografía] Stiftung Bauhaus Dessau. Recuperado de: https://www.ghidc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Publications/Supplements/Supplement_2/115.pdf