

La internacionalidad de una Casa de la Construcción para un Estado Nuevo

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ

Departamento de Teoría y Procesos del Diseño, CCD
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa
acaballero@cua.uam.mx

PALABRAS CLAVE

Bauhaus
Arte
Arquitectura
Diseño
Internacional

KEYWORDS

Bauhaus
Art
Architecture
Design
International

El presente trabajo aborda el fenómeno que significó la creación de la Bauhaus a la luz de una serie de modificaciones de sentido que vivió el mundo occidental, principalmente, durante el periodo de entreguerras, y que pudieron quedar representadas con el término de lo internacional, tan recurrente en el nombramiento y fundación de organizaciones, empresas y movimientos sociales que proliferaron antes, durante y después de la génesis de esta difundida escuela germana de educación.

Los motivos que tiene un ejercicio conceptual como el que se presenta no se limita a la pretensión de establecer una nueva nomenclatura que permita clasificar y calificar el hecho que representa la fundación de una escuela de arte, arquitectura y diseño, sino que pretende reflexionarlo como el efecto significativo de la pugna que propició la conformación de naciones emergentes, pero desde las sociedades que intentan posicionarse ahora desde las exigencias que impone la industrialización.

This paper examines the meaning of the creation of the Bauhaus in light of a series of changes in meaning experienced by the Western world, mainly during the inter-war period, which could be represented by the term "international," a term that often appeared in the names and aims of organizations, companies and social movements that proliferated before, during and after the genesis of this far-reaching German school.

The reasons for a conceptual exercise such as the one presented here are not limited to the attempt to establish a new nomenclature classifying the historical facts of the foundation of a school of art, architecture and design, but also to reflect on the important effect of the conflict that led to the formation of emerging nations, but from societies that were now trying to position themselves in light of the demands imposed by industrialization.

...tenemos que golpear mientras el hierro está caliente.
Walter Gropius (Hochman, 2002: 51)

INTRODUCCIÓN

Demasiado es lo escrito en torno a la Bauhaus, casi siempre, con relación a una probada propuesta vanguardista desde y hacia el arte, la cultura, o más específicamente, hacia la arquitectura y el diseño.

Un lugar común es representarla incluso como conciliadora de actividades que, en principio, y con la intención de que salgan las cuentas, se presuponen distintas tanto como distantes: arte, artesanía e industria.

De la escuela se sabe también que fue dirigida por tres arquitectos de innegable autoridad, Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, que de inicio se señalan como personajes consagrados cuando se habla de esta escuela, siendo que, tras sus respectivas renunciadas a la dirección, fue que consolidaron sus carreras cada uno de estos profesionales de la arquitectura y el urbanismo, y acaso fuera la Bauhaus quien les prestara la oportunidad y su nombre para que, posteriormente, continuaran y, en consecuencia, afianzaran sus carreras.

La Bauhaus tuvo tres sedes: Weimar, Dessau y Berlín, desfasadas en el tiempo respecto de las gestiones de sus tres directores, quienes promovieron y depuraron calladamente las tres vocaciones que de la Bauhaus se señalan: expresionista, constructivista, funcionalista, respectivamente, lo que en un tiempo indica, y como efecto de ello, los cambios que experimentó Alemania en su política y su sociedad de 1919 a 1933.

Tan controvertida como proclamada, la escuela por excelencia de arquitectura y diseño, *construye* su nombre como *la casa* de las paradojas o de las contradicciones, menos por lo que en ella sucedía que por los constructos bajo los que se le juzga o se le quiere tributar.

Tras convertirse en apóstata de un nuevo proyecto de nación absolutista, previsto por el Partido Nacional Socialista, quienes además llegarían al poder en 1933, la Bauhaus huye del diáfano edificio acristalado en Dessau que le precede para recluirse en los restos de una abandonada fábrica de teléfonos en Berlín con la intención de pasar ahí sus últimos días.



Figura 1. Publicaciones sobre la Bauhaus. Fuente: Archivo del autor.

A propósito de paradojas, actualmente, en un acto por demás fetichista y contrario a sus intenciones social-demócratas originarias, su impoluto *pellierhaus* se ofrece como hotel boutique para que, todo aquel que se hospede en éste, pueda equipararse, aunque sea como pensionista, a Albers, Breuer, Stölzl.

Objeto de un sinnúmero de publicaciones, ya por la institución que significó, ya por la escuela que fundó, ya por los frutos que dio, la Bauhaus ofrece una superficie resbaladiza si con ella se busca proponer una nueva investigación, salvo que sea para desenmascararla o desmitificarla, como ocurre con los más lerdos. O bien, aprovechando la conmemoración que se celebra en 2019 y desembarazado de todo compromiso con la generación de conocimiento que ofrece el fenómeno en cuestión, cualquier tipo de divulgación que se haga de ella promete recuperar los niveles de venta para la editorial o compañía que ofrezca productos en torno al sello Bauhaus, así como garantizar, además, un grado probado de cultura a quien los adquiera o los comente en cualquier círculo *snob*.

Sea para denostarla o para honrarla, por el punto de inflexión que significa la escuela germana siempre despierta una curiosidad

pasajera o una inquietud profunda porque algunas sospechas quedan de lo que se esconde entre sus aprecio y desprecios.

Al igual que la obra de Martin Heidegger cobra fuerza hasta ocurrida su muerte a finales de los años 70 por el fantasma del nazismo que a la fecha lo ronda, unos ojos más serenos son los que permitirían acercarse a la escuela de Gropius para escudriñar entre los hombres y colores figurados que ésta produce, al tiempo que la producen, toda vez que la distancia en el tiempo termina por *amontonar ruina sobre ruina* a lo Benjamin, y en ese sentido, la siguiente reflexión propone hacer sus aportaciones: ¿qué ofrece la Bauhaus para seguir pensándola?

UN PUNTO DESDE EL CUAL PARTIR

Entre las publicaciones comprometidas que prometen entrometerse en los escondites más apartados detrás del título que Gropius da al esfuerzo por reconstruir la sociedad alemana, se encuentra el peculiar diccionario que conforma Deyan Dudjic y que piensa el *mundo moderno* mediante términos y objetos que lo contienen. Aun cuando su glosario inicia por el *alpha*, reflexionando así sobre lo *auténtico* –guardando de esa manera el orden que todo diccionario que se precie

debe observar—, la *beta* que le sigue no sólo está dedicada a la Bauhaus, sino que es además objeto del título que Sudjic otorga a sus reflexiones: *B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno*.

Las intenciones que tiene el actual director del Design Museum of London con su alfabeto para una teoría del diseño, descansan en el efecto que puede desatar su rótulo original en inglés: *B is for Bauhaus*, distinto al que en español propone Guillén Usandizaga para la edición de 2014.

Es por la “b” de la Bauhaus que el mundo heredado de la modernidad puede pensarse, sugiere Sudjic, lo que no necesariamente responsabiliza a la escuela de todas sus consecuencias, buenas o malas, acaso tan sólo se ofrece como figura para poder pensarlo metodológicamente, como en su momento lo hiciera Sigmund Freud con el mito de Edipo para explicar el complejo que nombra una referencia como ésa.

En sus señalamientos, el arquitecto británico propone la Staatliches Bauhaus como el principio del fin de la modernidad, que comienza su declinación como la tercera era de la humanidad —de acuerdo al sistema propuesto por Ramón Xirau en su *Introducción a la historia de la filosofía*— en una vieja fábrica de teléfonos, al abandono de dos de sus más esperanzadoras promesas de progreso, irónicamente: la industria y la comunicación, y que por la brecha de sentido que el tiempo ha establecido respecto de un hecho como ése, es decir, a 100 años de haber ocurrido, es posible historiar la modernidad.

Ordenar el mundo moderno mediado por la Bauhaus, enmarañado menos por su complejidad que por su afinidad, a través de una disposición alfabética para evitar entranar *monstruos* que terminen por devorar cualquier proyecto como Roland Barthes justifica el orden de sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, es también la intención que tienen estas reflexiones, advirtiendo desde el inicio que en la escuela de Weimar, Dessau y Berlín, es posible recoger las formas en que el mundo moderno se piensa a sí mismo, a través de un término que frecuentemente aparece en las iniciativas de la época que emprenden el arte, la cultura, la política y la sociedad: lo internacional.

CONSTRUCCIÓN DE LO INTERNACIONAL

Sea como característica de iniciativas como la Bauhaus, sea como cualidad de sus inten-

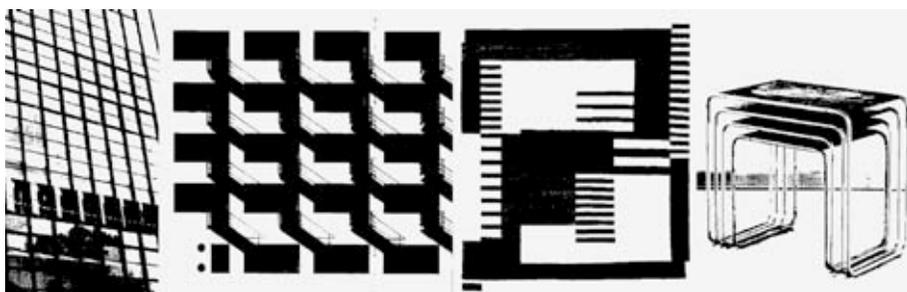


Figura 2. Lo internacional como una plástica serial. Fuente: archivo del autor.

ciones o sea como categoría que pone orden a todo ello, lo internacional colma las referencias que se hacen sobre prácticamente toda labor emprendida durante el periodo de entreguerras en Europa y el continente americano para poder pensar lo que está sucediendo, y lo que puede especularse en torno a la Bauhaus no escapa a ello; por el contrario, acaso es consecuencia precisamente de una consideración internacionalista de mundo.

Por referir tan sólo de la Staatliches¹ Bauhaus aquellos aspectos que servirán a estos señalamientos para reconstruir lo internacional, una institución como ésa deriva del propósito que tenía Henry Van de Velde de fusionar la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia que él había fundado en 1908, con la Escuela Superior de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia, dirigida en aquel entonces por Fritz Mackensen.

Van de Velde debía llevar a cabo esta empresa como parte de las estrategias que el duque Alejandro de Sajonia adoptó en 1902 para promover la pequeña industria de Weimar que se caracterizaba por tener una producción más tendiente a lo artesanal.

En un principio la consigna era, entre otras, aplicar al arte los principios industriales de utilidad y eficacia y que, en el caso de lo propuesto por el arquitecto belga, había iniciado ya desde 1906 con la creación de pequeños cursos que mejoraban los pro-

¹ El adjetivo *Staatliches* (Estatal) al que rara vez se hace referencia, subraya el hecho de que la Bauhaus forma parte de un proyecto de nación en sus inicios. Hecho que importa porque su condición cambia cuando se traslada a Dessau donde es financiada por el gobierno municipal para, finalmente, convertirse en un proyecto particular al terminar sus días en Berlín.



Figura 3. Handwerk / Artesanía. Fuente: archivo del autor.

ductos de los fabricantes, lo que subraya las intenciones de establecer ciertos principios generales que tuvieran una aplicación clara y precisa, a diferencia de los principios de las Bellas Artes que debieran cumplir, de forma categórica, el principio rector de belleza que a todas luces se distancia por completo de un ánimo productivo.

La declaración de guerra que hace Alemania a Bélgica en 1914, convierte a Van de Velde en enemigo, provocando el cierre de su escuela y la clausura de todas sus iniciativas en julio de 1915. En abril de ese mismo año, y con la intención todavía de rescatar el proyecto que le había sido encomendado, Van de Velde escribió a tres compañeros del Werkbund, entre los que se encontraba Walter Gropius, con la intención que lo sucedieran en la dirección de la escuela a su cargo y en la empresa de convertir la manufactura artesanal en producción

industrial bajo una consideración internacionalista del arte y la artesanía.

Al llamado que hace Van de Velde sólo respondió el autor de la Fábrica Fagus, quien en realidad, para julio de 1915, ya no tenía escuela que dirigir, razón por la que Mackensen, director de la Escuela Superior de Artes y Oficios que permanecía vigente, solicita a Gropius se haga cargo del departamento de oficios y arquitectura que abriría en su escuela. Debido a la reticencia del resto de los miembros de ésta a formar artistas en una variante pragmática del arte, se decide abrir el departamento en cuestión como una escuela diferenciada de una institución como ésta, que daría origen, finalmente, a la Bauhaus.

Como lo muestra la relatoría que es factible hacer sobre una conformación como ésta, a partir de los hechos ocurridos, lo particular de su génesis puede tener como referente la consideración que se hace del mundo, la forma en que se piensa en ese momento y que, como ya se advertía, es la versión espuria de una modernidad camino de transformarse.

Entender que la arquitectura puede ser pensada como un acto edificatorio de construcciones, y ya no tan sólo como el acto sublime de verificar la belleza,² sugiere irremediablemente la creación de un departamento distinto del resto de las Bellas Artes, por considerarlo ya una práctica que se inscribe en la categoría de lo productivo, de lo ejecutivo, o más específicamente, de lo aplicativo.

Para esclarecer lo anterior y con el objetivo de desmontar la internacionalidad que caracteriza a la Bauhaus, condición en que puede pensarse el momento histórico que vive, conviene hacer ciertas precisiones.

La preocupación de Van de Velde y que hereda a Gropius, que a su vez derivó del encargo que le hace el duque Alejandro para fortalecer el nivel de producción de la pequeña industria sajona, en realidad formaba parte de una estrategia política que



Figura 4. Haus/Casa . Fuente: archivo del autor.

se origina en Múnich en 1907 bajo el conocido nombre de *Deutscher Werkbund* y que, entre otras intenciones, aspiraba a consolidar a Alemania como nación moderna mediante un elemento de cohesión político y social, que encontraría en la producción industrial su más efectivo contestatario a falta de una identidad ideológica, común a todas las provincias que conformaba el Imperio Alemán.

La identidad que convoque de facto a una nación no es baladí, ya que ello es evidencia de lo que podría ser pensado como lo internacional,³ si se le mira con el modelo que resultará de acercar lo buscado por Van de Velde, por el Duque de Sajonia y por el *Werkbund*, a saber, el establecimiento de ciertos principios bajo los cuales operar –como ocurre en todo proceso industrial– teniendo además como principal consigna la aplicación de éstos y no sólo la comprobación teórica, analítica si se quiere, de tales principios, lo que redundará a su vez en su dili-

gencia bajo cualquier escenario geográfico, social y cultural siempre que de igual manera observe los mismos principios.

Ésta es la esencia de lo internacional, asumida por toda iniciativa que se emprendiera durante el periodo de entreguerras, fuera de la índole que fuera, y que aspiraba transformar la crisis económica, social y de valores que, en general, Europa vivía, tal como lo señala Giulio Argan en su libro *Walter Gropius y la Bauhaus*.

Tanto en Francia como en Alemania, aunque cada una con acentos distintos, cada vez que se hablaba de internacionalismo en realidad se pensaba en una nación suprahistórica o colectiva, la denominada “nación europea”, una entidad a contraponer a la concreta amenaza de la internacional clasista (Argan, 2006: 7).

El clasismo que todavía imperaba en las naciones europeas a finales del siglo XIX e inicios del XX se basaba, a grandes rasgos, en un edicto declarado por la cúpula gobernante al cual debían ordenarse la conformación de una nación y la conducta ciudadana de sus pobladores, lo que es factible de ser pensado como un mandato o precepto impuesto por la aristocracia que lo único que legitima y pondera es tan sólo una relación de poder, de subordinación de quien es gobernado, hacia quien lo gobierna.

Por apoyar una sospecha como ésta en algún referente histórico propio de la arquitectura, lo propuesto por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932 sirve a tales fines. Una vez más, como es sabido, la exposición icónica del MoMA que hereda a la historia del arte y de la arquitectura el término *International Style* (Estilo internacional), fundamentó sus razones refiriendo lo internacional de la arquitectura, entre otras, a la síntesis de determinadas constantes con las que fuese posible potenciar la producción de forma inmediata y directa, dejando en un segundo término la apariencia compositiva de las edificaciones que, por ejemplo, la *l'École des Beaux Arts* o cualquier otra Academia de arte buscaban a través de dichas constantes.

El espíritu internacional no aspiraba a que la apariencia de las construcciones fuese la misma al reducir el número de conceptos a unos cuantos principios y, en cambio, pretendía que la aplicación de sus propuestas

² Cuando en 1849 John Ruskin publica por primera vez su extenso ensayo *Las siete lámparas de la arquitectura*, aunque naturalista en sus formas, las ideas con las que construye su discusión el crítico y artista inglés se dirigen a ordenar el acto de hacer arquitectura respecto de principios como lo sublime, la verdad y desde luego la belleza, lo que supedita la realización de una práctica como esa al cumplimiento de ciertos ideales y no a la satisfacción de determinados fines prácticos.

³ En el libro *Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad*, quedan señaladas las características de cómo lo internacional puede ser pensado: “La idea de lo internacional en la arquitectura no se da como un proyecto aislado o como una idea aséptica que surge sin tener en cuenta la realidad, sino que es producto de la voluntad generalizada en los países industriales europeos de basar la producción arquitectónica en aquellos criterios que la vuelvan más operativa” (Caballero, 2015: 33).

fuese posible bajo cualquier circunstancia y en cualquier geografía con el solo hecho de considerar unos principios de aplicabilidad, volviéndola así reproducible en cualquier contexto siempre que considere estos mismos principios.

Existe ahora un único sistema disciplinar lo bastante preciso para hacer del estilo contemporáneo una realidad y, por otro lado, lo bastante elástico para permitir la interpretación individual y promover un desarrollo general (Hitchcock, 1932: 32).

Tal es la inquietud generalizada de la práctica ejercida por la arquitectura, antes incluso de la concepción de la exposición en cuestión, que para 1924 Le Corbusier ya proponía sus conocidas *Casas en serie para artesanos* bajo el principio de una *Casa Citrohan* y que, posteriormente, son teorizadas bajo sus *cinco principios para una nueva arquitectura* que, dicho sea de paso, originalmente eran siete.

A la par de lo que internacionalmente se discutía en Francia, aunque bajo otras manifestaciones disciplinares, pero con este mismo protagonista y de la mano de Amedi de Ozenfant; el Purismo procuraba una plástica que se basara en el establecimiento de parámetros objetivos, generadores de condiciones internacionales de producción artística, en tanto que identificables desde la habilidad común a todo hombre de interpretar el mundo: el proceso razonado de elucidación.

Antes de proseguir, conviene hacer una precisión que de alguna manera exculpe los señalamientos que se han hecho hasta ahora de toda condena que se les pudiera declarar por hacer un reduccionismo de los ejemplos citados hasta ahora y a manera, también, de curar en salud los que a continuación se referirán.

La enorme carga creativa que sus actores imprimieron en sus proyectos y las múltiples afectaciones que lo económico, lo político, lo cultural y lo social infundieron en ello; en suma, una vez más lo contingente que incide en los trazos de una posible historia, no está descartado de la visión que se propone para hablar de lo internacional, es sólo que para esclarecer un concepto como éste se subrayan síntomas y aspectos reconocibles en todos ellos, relativos precisamente a la noción que se propone para hacer una revisión como ésta.

A ello mismo obedece un movimiento artístico como *De Stijl*, encabezado por Theo Van Doesburg, quién promovía la internacionalización de facto al pretender recoger las principales referencias sobre modernidad y maquinismo que ensayaban el resto de los movimientos en Europa entre 1910 y 1914, como es el caso italiano del *Futurismo* proclamado por el grupo *Valori Plástici*, o el caso francés en París con el grupo *Section d'Or* y *L'Effort Moder*, o bien la inclusión de tendencias rusas como el *Constructivismo* y el *Suprematismo*, quienes coincidían en tener como principio y fin de su actuación el establecimiento de "estándares" estéticos desde los cuales propiciar una producción en estricto rigor y en sintonía con el espíritu de la época.

Pero no sólo son las agrupaciones, también las formas asociativas en que todo esto se promovía, eran síntoma irrefutable de intencionalidad.

Tal es el caso de congresos y exposiciones internacionales que se organizaron durante las primeras décadas de 1900, y que todavía, a mediados de 1800, se denominaban universales, eventos convocados y organizados con la intención, una vez más, de señalar, acordar y distribuir principios de una producción artística y arquitectónica que multiplique sus posibilidades. Así lo pretendía el Congreso de Artistas de Vanguardia en Dusseldorf, de 1922, encabezado por Van Doesburg, donde se creó la *Internacional Constructivista*, fundada bajo consignas puntuales como la que a continuación se menciona: "Esta internacional no es resultado de un sentimiento humanitario, idealista o político, sino de ese principio amoral y elemental sobre el cual se basa la ciencia y la tecnología" (Banham, 1985: 189), es decir, de condiciones objetivas y aplicables que posibiliten una auténtica producción artística, en el sentido más industrial del término, que sólo será viable si se establecen "productos" internacionales de producción.

Lo mismo ocurrió con las intenciones de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), fundados en 1928 y celebrada su primera versión en Veytaux, Suiza.

En su segunda reunión, ocurrida al año siguiente, en esta ocasión en la ciudad alemana de Frankfurt, el CIAM pretendía reunir al mismo tiempo y en un solo sitio, los ejemplos más destacados sobre el tema de vi-

vienda generados hasta ese momento y que hubiesen sido concebidos bajo consideraciones internacionales de arquitectura, o lo que es lo mismo, bajo una consideración estandarizada que tenía como principal consigna modelizar tanto los espacios para una vida genérica como los materiales y procedimientos constructivos que las produjeron, todo ello derivado de una consideración científica del habitar.

El segundo congreso, de 1929 en Frankfurt, se ocupa de definir el concepto de vivienda mínima, como punto de partida para los razonamientos sobre la edificación subvencionada [...] Los caracteres de la vivienda mínima se establecen basándose en la sociología de la época, fundada en observaciones estadísticas o en embrionarias teorías evolucionistas (Gropius se refiere a los trabajos de F. Müller-Lyer) (Benevolo, 2005: 553).

Por último, y relativo al caso de las exposiciones internacionales, que originalmente se denominaron universales como la de Londres de 1851, la de Nueva York en 1853, la de Múnich en 1854, y la de París en 1855, éstas fueron modificadas en el calificativo que las representa semánticamente bajo esa nueva consideración en que ahora el mundo se construye: lo internacional. Tal es el caso de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925, celebrada en París y donde Le Corbusier expuso su Pabellón de L'Esprit Nouveau, rotundamente internacional, por citar tan sólo un ejemplo de las implicaciones de sentido que comportaban las prácticas que en el mundo del arte, la arquitectura y el diseño predominaban.

UNA ESCUELA INTERNACIONAL

Estas vueltas en espiral que conforman a la Bauhaus, hacia atrás y adelante en el tiempo, en múltiples geografías, continentales incluso, y los consecuentes desplazamientos horizontales no sólo respecto del punto de partida –un emergente departamento de construcción en la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia–, sino en dirección ascendente, hacia la atmósfera que respiraba la escuela de Gropius, Meyer, Mies, e incluso de todo el mundo de acuerdo con el título de la exposición que en 2018 se exhibió en Argentina y México: "El mundo entero es una Bauhaus", tienen por objeto señalar la

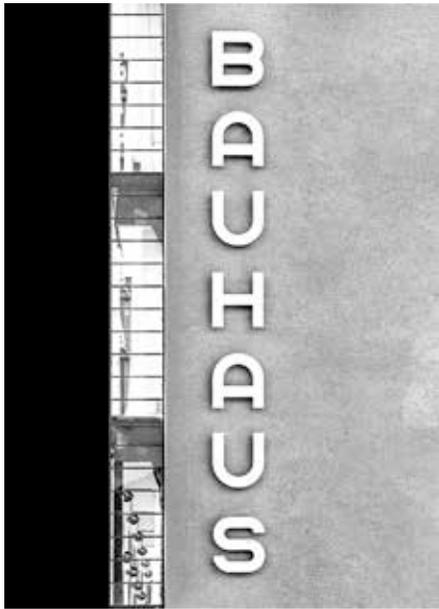


Figura 5. Bauhaus. Fuente: archivo del autor.

condición bajo la que es concebido un proyecto socializador denominado Staatliches Bauhaus, como consecuencia del efecto que provoca todo lo anterior.

Una visión internacional de mundo como la expuesta, queda recogida en una escuela de las características que manifiesta la Bauhaus, consecuencia, en parte, de un proyecto de nación moderna y que implica, entre otros efectos, establecer condiciones generalizadas del ejercicio del trabajo, es decir, de profesionalización de las prácticas, con la intención de ser enseñadas en la escuela de referencia y bajo los mismos principios: prácticas sistemáticas a la atención de problemas de la vida cotidiana, lo que daría pie, 20 años más tarde, y una vez que la Bauhaus cierra sus puertas en 1933, a la *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior de Diseño) de Ulm, donde lo sistemático sería nombrado bajo el término que le es más afín: lo científico.

Es entonces que la Bauhaus comprende que la única forma de sistematizar es abstraendo a su mínima expresión los elementos que conforman el mundo para una maximización de la vida y su puesta en práctica. Colores, formas, materiales y procesos se reducen para construir un nuevo mundo, uno que motive la práctica de la vida, teniendo, además, la sensibilidad de asumir que ésa es ya la única forma de hacerlo debido a que todo se ha perdido pero que también todo,

a propósito de maximizar, está por hacerse, por configurarse, por humanizarse en un escenario industrial.

COMENTARIOS FINALES

La internacionalidad bajo la que es concebida la Bauhaus, no es deliberada, aunque sí derivada involuntariamente de la única forma en que el mundo era entendido: estableciendo principios para así generar condiciones modernas que, en la práctica y aplicación de una reconstrucción de la vida, resuenen con la visión generalizada de mundo que en ese momento se tiene.

La concurrencia de protagonistas de diversas partes del mundo que incidieron en el rumbo que tomaría la Bauhaus, así como la proyección de ésta hacia todo el mundo, el occidental principalmente, no la vuelven internacional como denominación de origen, es la consideración que hace esta escuela del momento y situación que vive, la posguerra, pero en especial, la manera en que piensa dicha situación y la forma en que procede para incidir significativamente, así como de facto, en un mundo dispuesto a ello: *Die Internationalität von einem staatlichen Bauhaus*, o bien, basados en la libertad que ofrece la semiótica que subyace en el nombre que da por inaugurada la escuela germana 100 años atrás: *La internacionalidad de una Casa de la Construcción para un Estado Nuevo*, en donde la novedad de ese Estado no sólo se refiere a las formulaciones gubernamentales que se pretende instaurar como sistema gestor de las formas sociales industrializadas, sino que también hace referencia a los estadios, las dinámicas laborales de asociación que pretenden incidir contundentemente en esos gobiernos desde una nueva manera de ejercer el trabajo industrial: la profesionalización.

Ésa es la verdadera razón de fundar una Bauhaus, la de convocar una Casa de Construcción, que ante todo ambiciona edificar las sociedades, menos desde los enseres y requerimientos para recobrar una vida cotidiana después de la devastación de la guerra, que desde la nueva vida social que debería constituirse desde el trabajo industrial y bajo una consideración internacionalista del mundo.

FUENTES CONSULTADAS

Argan, Giulio Carlo (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada Editores.

AA.VV. (2018). *El mundo entero es una Bauhaus*. Ciudad de México: Institut für Auslandsbeziehungen, Magazine (2).

Banham, Reyner (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Barthes, Roland (2004). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores.

Benevolo, Leonardo (2005). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.

Caballero, Aarón J. (2015). *Universalidad, internacionalidad, instrumentalidad. Caracterizaciones en la arquitectura de la modernidad*. México: UAM Cuajimalpa.

Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson (1932). *Modern architecture: international exhibition*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Hochman, Elain (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Lacoue-Labarthe, Philippe (2010). *La imitación de los modernos*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Le Corbusier (2004). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

Ruskin, John (2012). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ediciones Coyoacán.

Schulze, Hagen (2017). *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial.

Steiner, George (2013). *Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

Xirau, Ramón (2016). *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.