



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

Larripa Artieda, Víctor
HANNES MEYER Y LA ESCUELA FEDERAL ADGB: LA SERIE COMO ESTRATEGIA
FORMAL

proyecto, progreso, arquitectura, núm. 17, julio-diciembre, 2017, pp. 42-55

Universidad de Sevilla

Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517655470004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

HANNES MEYER Y LA ESCUELA FEDERAL ADGB: LA SERIE COMO ESTRATEGIA FORMAL

HANNES MEYER AND THE ADGB TRADE UNION SCHOOL: SERIES AS A FORMAL STRATEGY

Victor Larripa Artieda

RESUMEN Hannes Meyer fue uno de los arquitectos más comprometidos con las ideas del ala radical del racionalismo, que él mismo y otros grandes arquitectos, como Mart Stam, Hans Wittwer, Karel Teige, Ludwig Hilberseimer o Ernst May, desarrollaron durante la década de los años veinte. Su voluntad de desvincular la arquitectura del "high-art" burgués y de todo simbolismo propio del pasado, de producir construcciones de carácter objetivo y social, quedó patente en proyectos y obras firmadas por todos ellos: en el caso de Meyer, probablemente, la construcción que mejor expresa tales postulados y aquel nuevo modo de hacer arquitectura sea la Escuela Federal ADGB; construida en Bernau entre 1928 y 1930.

El presente artículo estudia la citada obra, a la luz del ideario arquitectónico y social de arquitecto suizo, y trata de exponer la estrategia que se encuentra detrás de su formalización: la serie. En efecto, a partir de este mecanismo de proyecto, basado en la repetición o reproducción casi infinita de sistemas constructivos o de unidades del programa –o de ambas al mismo tiempo– aquellos arquitectos descubrieron un nuevo modo de generar la forma arquitectónica, moderno y muy poco explorado hasta entonces. Una vía donde valores como la horizontalidad, la ausencia de centro o jerarquía, la igualdad y la objetividad se erigían como el nuevo relato de la arquitectura.

PALABRAS CLAVE Hannes Meyer; serie; ADGB; seriación; reproducción; repetición; objetividad; colectivismo

SUMMARY Hannes Meyer was one of the most committed architects to the ideas of the radical wing of rationalism, which he himself and other great architects, such as Mart Stam, Hans Wittwer, Karel Teige, Ludwig Hilberseimer and Ernst May, developed during the twenties. Their desire to unshackle architecture from bourgeois "high art" and from all symbolism from the past, to produce constructions of an objective and social nature, was made patent in the designs and works signed by all of them. With regard to Meyer, the construction which best expresses these postulates and that new way of creating architecture is probably the ADGB Trade Union School, built in Bernau between 1928 and 1930.

This article studies that work in light of the Swiss architect's architectural and social ideology and it attempts to explain the strategy that lies behind its formalisation: the series. Indeed, using said design mechanism, which is based on the almost infinite repetition or reproduction of constructive systems or programme units –or both at the same time– those architects discovered a new and modern way of generating modern architectural form. This was a path on which values such as horizontality, the absence of a centre or hierarchy, equality and objectivity were raised as the new story of architecture.

KEY WORDS Hannes Meyer; series; ADGB; seriation; reproduction; repetition; objectivity; collectivism

Persona de contacto / Corresponding author: vlarripa@unav.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. España.

En enero de 1926 la célebre revista *Das Werk* publicó un texto, breve pero intenso, titulado: *Die Neue Welt* o *El nuevo mundo*¹. Su autor, el arquitecto suizo Hannes Meyer, clamaba en este manifiesto un cambio inminente en el modo de concebir el arte y la arquitectura, a la luz de todas las transformaciones que implicaba la cultura moderna. “Cada época demanda su nueva forma –escribe Meyer– Es tarea nuestra dar al nuevo mundo una nueva configuración con los medios del presente”². *Die Neue Welt*, en realidad, preparó el terreno para un segundo escrito del autor, más directo y concluyente: *Bauen* o *Construir*³; esta vez publicado en octubre del año 1928, en la revista que entonces editaba la Bauhaus.

Algunos historiadores han visto, entre los dos textos, un cambio explícito en la actitud y el pensamiento de Meyer. Otros autores, en cambio, defienden una unidad y continuidad entre ambos discursos. En cualquier caso, lo cierto es que los dos escritos, en conjunto, permiten

dibujar claramente las ideas que Meyer defendía en relación a la arquitectura⁴. De algún modo, todas las experiencias que el arquitecto había vivido en la década de los años veinte, y que terminaron por configurar su ideario, se encuentran latentes en tales textos: su participación en el movimiento cooperativista suizo, su alineación con el ideario radical de izquierda, su producción artística agrupada bajo el nombre *Co-op*, su participación en la asociación de arquitectos ABC, su fascinación por el mundo industrial y los avances científicos, su concienzudo trabajo como educador y director de la Bauhaus, y, naturalmente, su rica labor como arquitecto y diseñador.

En efecto, la amalgama entre las ideas comunitarias y la obsesión por el mundo tecnológico e industrial, entre sus obras *Co-op* y el programa radical de ABC, quedó registrada en el primer manifiesto, *Die Neue Welt*. Con una prosa directa y fluida, con frases rápidas y encadenadas, y con potentes imágenes, Meyer deja todo al desnudo: los atributos del mundo moderno, el comportamiento de

1. MEYER, Hannes. *Die Neue Welt*. En: *Das Werk*. Zurich: 1926, vol. 13, n° 7, pp. 205–224. Traducido al castellano como *El Nuevo Mundo*, en: SORIANO, Federico, ed. *Hannes Meyer 1926–1930. Arquitectura*. Madrid: 1991, vol. 73, n° 288, pp. 54–57.

2. *Ibíd.* p. 55.

3. MEYER, Hannes. *Bauen*. En: *Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung*. Dessau: 1928, vol. 2, n° 4, pp. 12–13. Traducido al castellano como: *Construir*. En: MARCHÁN FIZ, Simón, ed. *Arquitectura del Siglo XX: Textos*. Madrid: Documentación / Debates, 1974, pp. 166–171.

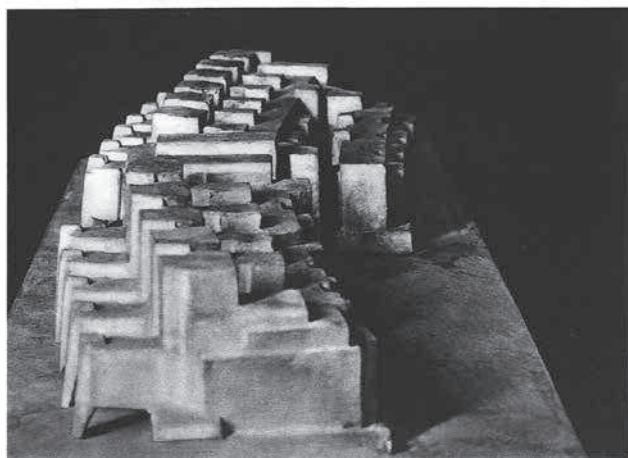
4. En el año 1928, Meyer publicó un artículo en la revista *Kritisk Revy* donde fusionaba en un mismo texto los dos manifiestos: *Die Neue Welt* y *Bauen*. Ello denota que el arquitecto suizo, cuando escribió *Bauen*, consideraba que su texto *Die Neue Welt* todavía tenía plena vigencia. MEYER, Hannes, *Die Neue Welt und Bauen*, *Kritisk Revy*. Sundvænget: n° 1, 1928, pp. 14–24. Cabe citar a Michael Hays como crítico que defiende una continuidad discursiva entre ambos textos; y a Georges Baird, en cambio, como historiador que defiende un cambio radical en la trayectoria de Meyer. Véase: HAYS, Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: MIT Press, 1995; y BAIRD, Georges. *The Space of Appearance*. Cambridge: The MIT Press, 1995, pp. 57–97.



DIESELMASCHINENFABRIK DER SCHIFFSWERFT
HARLAND & WOLFF LTD., GLASGOW
Eisenbaukonstruktion, Hohlblechkonstr., Glandächer
Phot. H. Wittwer

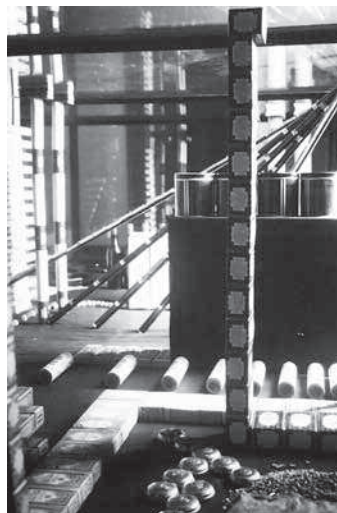


MUNITIONARBEITER-SIEDELUNG WELL HALL
ZU ELTHAM, KENT
Building Department Woodbrick Arconal - Grundriss siehe
Seite 25 - Holzkonstruktion, Eisenstühle, Teerpappdach



H. DE FRIES, BERLIN - MODELLENTWURF ZUR EXPORTMESSE IN HAMBURG 1925
Grundriss siehe Seite 25 - Gebäudehöhe 30 m - Breit aufgespaltene Baukörper sichern größtmögliche Lichtzufuhr - Keine
geschlossenen Höfe - Ausstellungen- und Büroräume im Doppelhochregalen - Große Längsrampe im Gebäudelinneren - Drei-
geschossige Auslegerverbaute über der Strassenbahnlinie - Treppenhäuser mit direktem Zugang von sockelhauser Bauhallen

1



2



3

1. Página de imágenes del "Nuevo Mundo", titulada "Die Standard".

2 y 3. Vitrina Co-op, 1925.

las masas, el nuevo paradigma científico y la nueva situación del arte. Es más, el autor trata de buscar y exponer los códigos y mecanismos –formales, artísticos, industriales, productivos– de aquella nueva cultura internacional; de fondo planea la intención de extraer a través de ellos una noción de arquitectura acorde con ese mundo que describe.

En el siguiente manifiesto, dos años después, todas aquellas experiencias, pensamientos y relaciones cristalizaron definitivamente. Habían sido elaboradas hasta entonces en un plano teórico e ideal, y, como es lógico, condensan aquí en una propuesta imbuida de una intensa necesidad práctica. Para Meyer, ahora, la arquitectura debía entenderse como un acto, como una acción real y sumamente comprometida. De ahí que utilizara un verbo para designarla: "construir", el título de este segundo texto.

Se trata de una concepción mucho más amplia de lo que a veces se ha considerado. Las visiones que han mostrado al maestro suizo como un funcionalista intransigente, como un técnico únicamente preocupado por analizar, acotar y graficar científicamente los medios constructivos y las variables objetivas del proyecto

de arquitectura, son reductivas. Por ende, no conviene entender el enfoque de Meyer, esta idea de "construir", como una mera oda a la técnica, como una celebración de los avances de la industria y de la tecnología moderna. No sin recalcar la fuerte implicación social que subyace detrás. Su voluntad era, en verdad, acercar la arquitectura a un plano puramente colectivo. Socializar la arquitectura mediante el énfasis en la construcción, construcción estandarizada. Él así lo explica:

*"Construir ya no es una obra individual para la realización de ambiciones arquitectónicas. Construir es el esfuerzo común de los trabajadores y los inventores. Solamente aquel que, al dirigir la comunidad de trabajo de otros, domina la vida misma es maestro constructor. Construir entonces pasa de ser un asunto individual a ser una cuestión colectiva"*⁵.

Así pues, Meyer utilizó el nuevo orden que había descubierto en la realidad moderna, aquel conjunto de estrategias y códigos, para desterrar los componentes simbólicos e individualistas que caracterizaban al arte y a la arquitectura del pasado. Recurriendo en la labor creativa a mecanismos propios del mundo científico e industrial como son los análisis, los diagramas, la seriación, o la

5. MEYER, Hannes. Construir. Op. cit., supra, nota 3, pp. 170–171.

estandarización, Meyer desterraba del proceso de proyecto todas las decisiones arbitrarias que normalmente nacen de la pura dimensión estética: los edificios ya no eran el resultado de la personalidad creativa de un artista, eran un acto colectivo. Mostrando en el exterior del edificio el funcionamiento, la construcción, los sistemas estructurales e incluso las instalaciones, Meyer eliminaba toda visión trascendente del objeto arquitectónico. Abolía toda referencia espiritual: los edificios no simbolizaban valores absolutos, eran comprensibles, eran lo que eran.

La idea radicaba en terminar con el arte y con la arquitectura entendidas como instituciones unitarias y autónomas, como disciplinas situadas al margen de la vida social. Eliminar el “high-art” burgués⁶. Esta intención, que fue compartida por los protagonistas de las vanguardias artísticas más productivistas –como el escultor Vladímir Tatlin, el diseñador Aleksandr Ródchenko o el filósofo Walter Benjamin–, se encontraba igualmente presente en el discurso de otros arquitectos racionalistas: Hans Wittwer, Mart Stam, Ludwig Hilberseimer o Ernst May.

Tal como planteaba Meyer, todos ellos incorporaron al proceso de proyecto aquellas estrategias extraídas de la reproducción mecanizada: la seriación y la estandarización, especialmente. Conformar el proyecto de arquitectura mediante la repetición seriada de sus elementos constructivos equivale a concebir el edificio como un proceso industrial, casi automático: éste puede crecer, reproducirse o adaptarse sin mediación aparente de un autor. Es un objeto abierto. Se hace colectivo.

“La señal más segura de que exista una verdadera comunidad es que se satisfagan las mismas necesidades con los mismos medios. El resultado de la demanda colectiva es el producto standard –explica un Meyer obsesionado con esa idea de la serie– Son nuestra cotidianeidad. Su forma corresponde a unas normas, es impersonal. Se

*producen en masa: artículos en serie, instalaciones en serie, elementos constructivos en serie, casas en serie... Para los hombres medio nómadas de la sociedad actual, la estandarización de sus viviendas, ropas, alimentos, actividades culturales y necesidades espirituales significa mayor libertad, tranquilidad y rentabilidad en su vida de trabajo”*⁷ (figura 1).

Resulta paradójico que el primer experimento real en donde Meyer apuntó todas estas ideas no sea una obra de arquitectura. Tampoco es –por coherencia– una obra de arte convencional. Se trata de la Vitrina Co-op, un montaje de 36 productos estándar de consumo dispuestos en una gran caja de vidrio y estructura metálica. Meyer preparó esta construcción en 1925 para la exposición internacional sobre movimientos cooperativos organizada en Basilea. Aunque el objetivo principal era exhibir la producción de una cooperativa suiza, el arquitecto utilizó la operación para investigar el potencial transformador de su “nuevo mundo”. Puso a prueba nuevas estrategias formales y trató de negar las diferencias cualitativas entre la práctica artística y la producción de objetos cotidianos⁸.

Todos los objetos se repiten numerosas veces siguiendo distintas series en la vitrina. A su vez, estas series se entrelazan y se superponen porque obedecen a directrices diferentes: curvas o rectas, verticales u horizontales. El resultado es un conjunto heterogéneo de productos industrializados que parecen moverse y mezclarse en el espacio siguiendo patrones lógicos de repetición, como si circularan por varias líneas de montaje (figuras. 2 y 3).

Merece la pena recalcar ciertos resultados que se desprenden de esta construcción. En primer lugar, Meyer demuestra una voluntad clara de poner en relación los procesos industriales con los códigos formales de las vanguardias, de igualarlos. Obviamente, los objetos, como productos industrializados, parecen estar

6. Peter Bürger expuso esta idea enunciando el concepto de “reconducir el arte hacia la vida”, con el fin de explicar la intención principal de las vanguardias artísticas. Según él, esta intención era, precisamente, socavar la institución misma del arte, su ideología y su autonomía, para “reintegrar el arte con la práctica social” en un todo. Véase BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997, pp. 102–106. Publicado originalmente como: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

7. MEYER, Hannes. El nuevo mundo. Op. cit., supra, nota 1, p. 57.

8. La actividad Coop del arquitecto suizo ha sido analizada con detalle por Bernardina Borra. La autora ha explicado en profundidad la impronta que la ideología comunista y cooperativa de Meyer tuvo en toda su labor profesional. Véase BORRA, Bernardina. *Co-operation Rules the World. The Community Rules the Individual: On Hannes Meyer*. En AURELI, Pier Vittorio, *The City as a Project*. Berlín: Ruby Press, 2014, pp. 262–288. Hays ha ahondado igualmente en estas cuestiones. El profesor norteamericano, en concreto, realiza una análisis concienzudo de la Vitrina Co-op en el capítulo “Co-op Vitrine and the Representation of Mass Production”, de: *Modernism and the Posthumanist Subject*. Op. cit., supra, nota 4, pp. 25–53.

4. Fotografía aérea de la Escuela Federal ADGB, 1930, por Junkers-Luftbildzentrale.

montados sobre cadenas de fabricación mecanizada. Así se disponen y así se repiten. Sin embargo, al mismo tiempo, las directrices que siguen las series o el modo en que se entrecruzan remiten directamente a temas recurrentes en la estética abstracta de las vanguardias: el uso de la diagonal, la descentralización, la composición de líneas cruzadas o la propia repetición continua de elementos.

En segundo lugar, el arquitecto re-configura el estatus de todos los agentes que intervienen en una obra: el autor aparentemente desaparece, ya que los elementos son objetos acabados y la forma viene dada por mecanismos que parecen automáticos. Desaparece igualmente el receptor habitual, pues no se trata de una obra de arte tradicional y tampoco de un escaparate comercial donde se exhiben productos de consumo. Desaparece el productor, porque los productos *Co-op* no ofrecen trazas que expliquen su origen o su fabricación. Por lo tanto, el objeto, despojado de toda carga –sin productor y sin receptor–, como algo “objetivo”, como el único signo plástico en la composición, pasa a formar parte de una nueva estética acorde con la sociedad moderna. Pasa, de hecho, a estar disponible para toda la sociedad.

Finalmente, la repetición de elementos siguiendo una secuencia determinada, y la disposición de las distintas hileras en la vitrina, son procedimientos que atienden a una lógica racional y clara. Resulta fácil comprender cómo se ha conformado el conjunto, por ello la construcción que supone la vitrina es comprensible para toda clase de público. Es más, de algún modo, en la configuración final de la vitrina ha quedado impreso y legible, como si fuera un índice, el proceso creativo según el cual se ha conformado⁹.

Ahora bien, todos estos mecanismos –y los planteamientos que detrás subyacen– alcanzan su mayor riqueza cuando Meyer los traslada a la arquitectura. Es lógico, dada la naturaleza tan densa de la disciplina. En consecuencia,

si retomamos la definición de “construir”, veremos que el maestro suizo estira al máximo el significado de este nuevo término para englobar en él todos los aspectos que considera propios de la actividad moderna del arquitecto: como si fueran capas superpuestas, construir implica la seriación de los elementos constructivos y estructurales, implica también todos los análisis científicos y los gráficos previos, la mejor respuesta al programa de funciones, la adecuada relación del edificio con el entorno, la configuración psicológica del espacio; incluso implica la incorporación de los aparatos formales de las vanguardias o de los códigos visuales de la nueva sociedad industrializada. Todo ello, una vez más, concebido al servicio de la sociedad.

“Podríamos llamar al proceso de construir [puntualiza Meyer] una conformación consciente de los elementos socio-económicos, tecnológico-constructivos y psico-fisiológicos en el proceso de la vida social”¹⁰.

La propuesta para el concurso de la *Société des Nations* en Ginebra era ya un primer ejemplo consistente. Se puede entender el proyecto, según Kenneth Frampton, como una retícula seriada y “no-jerárquica” de elementos constructivos y estructurales, dentro de la cual Meyer y Wittwer definen el resto de dispositivos y varios volúmenes diferenciados. Éstos, a su vez, responden claramente al programa funcional que albergan. Es como si los cuerpos surgieran a la luz de las posibilidades de forma que ofrece el campo de pórticos estructurales repetidos.

“Al parecer, Meyer trató de expresar su igualitarismo a través de la repetición de un módulo estructural estándar, parte de un campo infinito de coordenadas”¹¹, explica el profesor inglés.

Otra obra entraña mayor interés, no obstante. Por real y por ser más equilibrada. Por ser más madura e incluso más clara. En el contexto que configuran los manifiestos “El nuevo mundo” y “Construir”, y con el bagaje que

9. Esta idea concreta –el hecho de que en la configuración final de una obra de arte o de un edificio quede impreso y legible el proceso creativo y constitutivo según el cual se ha conformado– ha sido teorizada por diversos autores como la noción de “índice”. Laura Martínez de Guereñu, concretamente, ha explicado el índice como una estrategia de orden de la Arquitectura Moderna. El índice permite al arquitecto moderno organizar su obra de modo que ésta adquiera un significado “irrefutable”: la obra expresa directamente su proceso constitutivo. Véase MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura. *Construir la abstracción: actitud y estrategia del proyecto moderno*. Tesis Doctoral. Universidad de Navarra, 2006, pp. 232–299. Y MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura. *Hans Wittwer: Índices en el Aeropuerto de Halle-Schkenditz*. Tarragona: Publicacions URV, 2009.

10. MEYER Hannes. La educación del arquitecto. En: SCHNAIDT, Claude. *Hannes Meyer: Buildings, Projects and Writings*. Zurich: Niggli, 1965, p. 54. Se trata de una conferencia que Meyer pronunció el 30 de septiembre de 1938 en Ciudad de México.

11. FRAMPTON, Kenneth. The Humanist Versus the Utilitarian Ideal. En: *Architectural Design*. London: 1968, vol. 38, nº 3, p. 135.



4

suponen todas las experiencias mencionadas, el arquitecto suizo “construyó” entre 1928 y 1930 su edificio más paradigmático. La obra que da cuerpo definitivo a esta visión moderna de la arquitectura: La Escuela Federal ADGB en Bernau (figura 4).

UNA FORMA ABIERTA

“ADGB” son las siglas que designan a la Federación General de Sindicatos Alemanes: *Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund*. Un organismo fundado en 1919 de la mano del Partido Socialdemócrata Alemán. Nació de la agrupación de más de 50 sindicatos ya existentes en el país y su finalidad era, naturalmente, mejorar las condiciones de vida y trabajo de la clase obrera a través del contacto directo con las empresas e industrias. Tal fue la fuerza con que la ADGB irrumpió en el convulso ambiente social y económico de la nueva República de Weimar, que apenas tardó un año en alcanzar los ocho millones de afiliados.

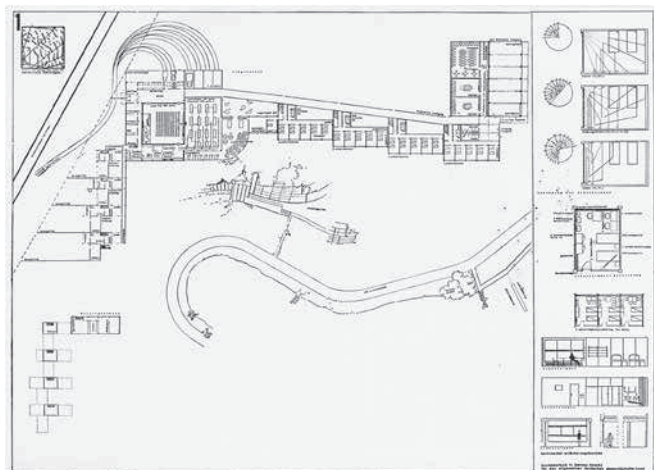
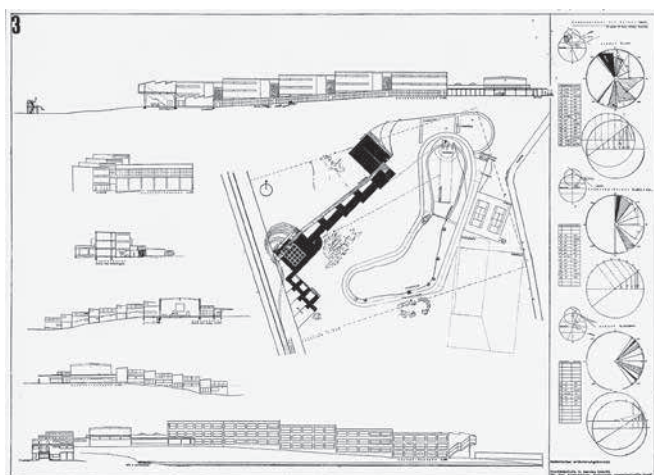
Pronto se hizo patente la necesidad de que los funcionarios del sindicato adquirieran una mejor formación para optimizar su labor en las empresas. Ello, unido a que la organización pretendía agradecer el trabajo que estos funcionarios habían desarrollado durante los primeros años de su existencia, llevó a los dirigentes a concebir un plan de formación hacia 1928: construirían una red de grandes escuelas donde formar y educar a sus miembros. Sin embargo, tan sólo una de estas escuelas pudo edificarse antes de que el partido Nazi desmontara la ADGB en 1933. Una escuela, eso sí, ejemplar.

Todo comenzó con la convocatoria de un concurso restringido para adjudicar el proyecto. Seis fueron las invitaciones: Erich Mendelsohn, Willy Ludewig, Aloys Klement, Max Berg, Max Taut y el equipo Hannes Meyer y Hans Wittwer¹². Todos ellos arquitectos afamados en el panorama alemán. Desde el aviso, estos participantes dispusieron de seis semanas para desarrollar sus propuestas, que entregaron el día 4 de abril de 1928. El jurado que las evaluó fue formado por otros dos arquitectos ilustres: Martin Wagner y Heinrich Tessenow. También por dos responsables de la ADGB: el presidente, Theodor Leipart, y el secretario de educación, Otto Haesler. Y, finalmente, por el influyente historiador Adolf Behne.

El sindicato había sido claro desde el principio en sus intenciones. No pretendía construir una escuela convencional, más bien buscaba renovar completamente este tipo arquitectónico. De hecho, el usuario no sería el habitual: grupos de 120 alumnos rotarían para residir y formarse en el complejo durante un periodo corto de 4 semanas. En ese tiempo, la ADGB se encargaría de la manutención de sus familias. Los funcionarios, que en muchos casos vivían en condiciones mínimas y en viviendas hacinadas, dispondrían así de un tiempo para experimentar intensamente los nuevos parámetros que ofrecía la cultura moderna¹³. En definitiva, más allá de impartir las clases necesarias sobre higiene en el trabajo, seguridad y salud, economía, o gestión empresarial, la organización buscaba garantizar durante las 4 semanas de estancia una experiencia tan intensa como formativa en todos los aspectos.

12. Meyer y Wittwer diseñaron el proyecto para el concurso en equipo, pero ello supuso el fin de su asociación. Wittwer abandonó el proyecto antes de comenzar su construcción, probablemente debido a sus diferencias con el tesón tan radical de Meyer. Ambos arquitectos brillaron en solitario en los años siguientes. Wittwer construyó en 1930 una obra extraordinaria que comparte características con el proyecto de Bernau: El restaurante del aeropuerto de Halle-Schkeuditz. Y Meyer, mientras, intensificó con la construcción real todos los puntos fuertes del proyecto de la Escuela ADGB.

13. El historiador Adolf Behne explica con detalle las intenciones de la ADGB en relación al concurso. Véase BEHNE, Adolf. Die ADGB Bundesschule in Bernau/ Belin. En: *Zentralblatt Der Bauverwaltung*. 1931: vol. 51, n° 14, pp. 211-222.



5 y 6.

Meyer y Wittwer ganaron el concurso holgadamente. Obtuvieron 62 puntos frente a los 34 que logró Klement y a los 29 de Taut, el segundo y el tercer clasificados. No resulta extraño. Por un lado, las aspiraciones de la ADGB, esa visión social con que concebían su nueva escuela, encajaban a la perfección con la arquitectura que Meyer propugnaba. Por otro lado, la propuesta concreta que entregó el equipo suizo revelaba unas claves insólitas. Frente a los otros proyectos, todavía a medio camino entre un lenguaje pre-moderno y un caduco simbolismo¹⁴, el diseño de los suizos “representaba unos principios totalmente diferentes”¹⁵ (figuras 5 y 6).

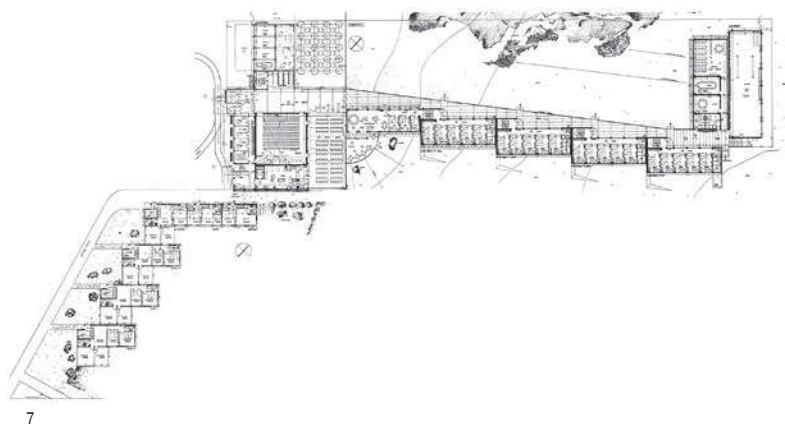
14. Klement propuso una planta en “H”, simétrica y organizada en torno a un eje central. Taut fue algo más original con una planta en hélice, aunque el esquema es totalmente centralizado y la ligazón con el entorno, inexistente. La “L” de Ludewig sufre de la misma centralidad en torno al vértice que une las dos alas. Berg, movido por lograr una adaptación clara a la topografía, investigó formas curvas sin lograr desterrar la simetría de una volumetría tripartita. Parecían arquitectos perdidos en la búsqueda de pautas modernas, encallados a medio camino. Quizá el más osado, y moderno, de los cinco no ganadores fuera Mendelsohn. Aun así, su propuesta se basaba en criterios de composición abstracta de volúmenes. El *Bauhaus-Archiv*, de Berlín, en la colección de Meyer, guarda fotocopias con dibujos y planos de estas propuestas. Carpeta: “Werkmanuskripte/ Die Bundesschule des ADGB in Bernau”, Mappe 5.

15. RASMUSSEN, Steen E. Escuela De Los Sindicatos Alemanes en Bernau, 1928-30. En: *2C Construcción de la ciudad*. Barcelona: 1985, nº. 22, p. 28. Publicado originalmente como: Hannes Meyer's *Gewerkschaftsschule in Bernau* bei Berlin. En: *Wasmuths Monatshefte*. Zurich: 1932, nº 1, pp. 15-24.

5 y 6. Láminas 3 y 1, propuesta de Meyer y Wittwer, concurso de la Escuela ADGB, 1928.

7. Planta original de la Escuela Federal ADGB, dibujada por Hannes Meyer, 1930.

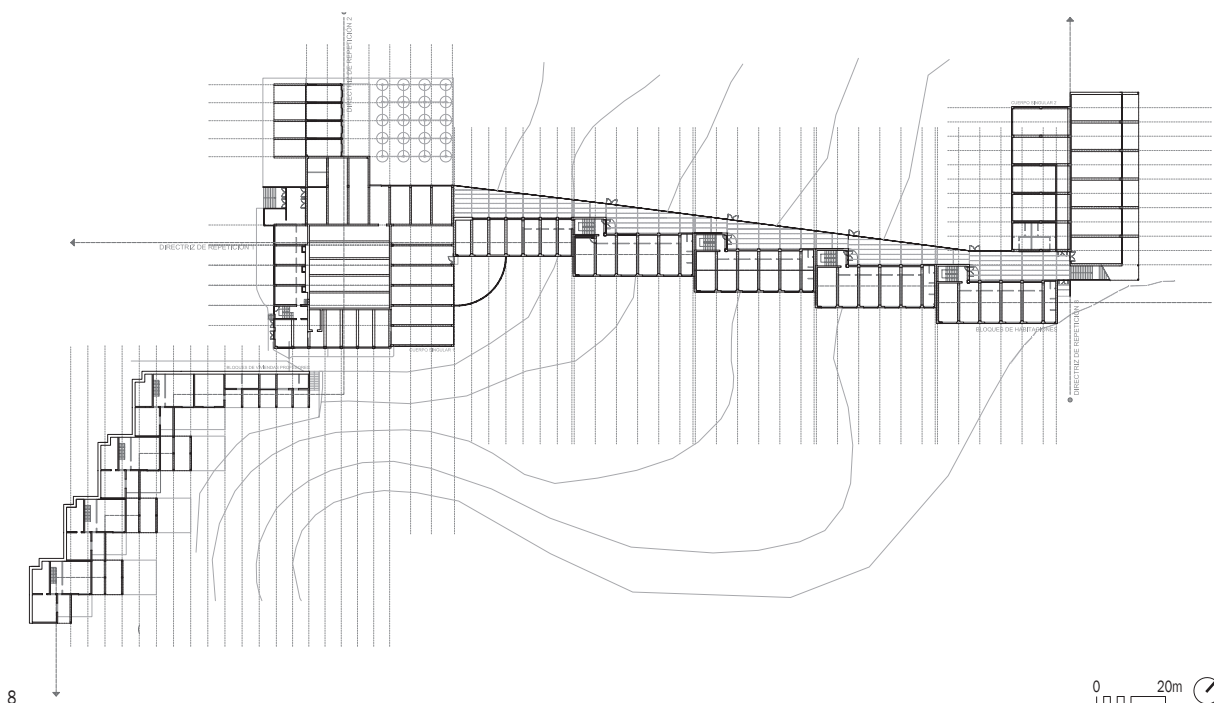
8. Análisis en planta de la repetición de pórticos y de volúmenes que genera la forma..



7

En efecto, Meyer y Wittwer no recurrieron a órdenes monumentales o a elementos simbólicos en su diseño; se alejaron tajantemente de cualquier esquema o disposición centralizada y jerárquica. Pretendían, por un lado, generar una obra cuya formalización sintetizara el nuevo orden social que residía detrás del planteamiento de la ADGB; una forma que transmitiera aquellos ideales que perseguía Meyer: horizontalidad, acracia, colectividad, cooperativismo. Y, por otro lado, aspiraban a propiciar, mediante el proyecto, nuevos modelos de enseñanza y de vida, coherentes con tales principios. Incluso el diseño constructivo de la obra, siempre visible y explícito, sería afín a dicha visión. Para aunar, de este modo, forma, función y construcción en una propuesta coherente y moderna, recurrieron a una estrategia proyectual muy concreta: la serie.

Los arquitectos repiten linealmente el pórtico estructural de hormigón armado, para conformar mediante su secuencia todos los volúmenes de la obra. Como si el acto fuera un proceso industrial, mientras el proyecto adquiere su forma gracias a la concatenación paulatina de pórticos, la compleja directriz que guía tal repetición cambia de dirección o dibuja escalonamientos y desfases. Así, cuando



un cuerpo concreto ha sido conformado por la seriación de varios pórticos, éste a su vez es susceptible de ser repetido para dar lugar al siguiente cuerpo, que quedará siempre desplazado respecto al anterior. Por lo tanto, se repiten los pórticos estructurales como elemento base y, a mayor escala, se repiten distintos cuerpos –conformados por los pórticos– para dar lugar al conjunto (figuras 7 y 8).

En términos formales, la parte central del edificio queda configurada por la seriación de cinco bloques. Éstos se escalonan tanto en planta como en alzado. A su vez, en los extremos de este conjunto aparecen dos cuerpos distintos y singulares que cambian la orientación: su lado largo es perpendicular al de los bloques. Por último, anejos a uno de estos cuerpos, otros cuatro bloques, que toman la orientación de los cinco primeros, reanudan la cadena de repeticiones escalonadas.

Los cinco bloques del centro contienen las habitaciones. Todos son independientes. Y todos presentan tres alturas y una caja de escaleras. El primer bloque, el que queda en el lado oeste, es algo diferente: está pensado para visitantes y por ello alberga habitaciones más pequeñas y una sala de estar en la planta baja. Los otros cuatro bloques son idénticos: cinco habitaciones dobles y un baño común por planta.

Los cuerpos singulares contienen el programa relacionado con el uso escolar. El cuerpo situado en el extremo noreste alberga la biblioteca, dos salas de estudio y gimnasio en planta baja; y tres grandes aulas en planta primera, colocadas exactamente encima de tal gimnasio. El otro cuerpo, el del lado suroeste, contiene en planta baja un parking cubierto semi-exterior, el acceso, la recepción, las

oficinas, la sala de conferencias, la cocina y el comedor; y en sótano, almacenes y salas de instalaciones.

Finalmente, los cuatro bloques escalonados de la zona sur son las viviendas de profesores. Están configurados en dos plantas y absorben un fuerte desnivel del terreno. Por eso el acceso desde la carretera exterior se produce por la planta primera; este nivel es la zona de vida, pues contiene las habitaciones, el salón, la cocina y una terraza amplia. En planta baja, en cambio, se sitúa la zona de trabajo y el jardín, que vuelcan hacia el resto del complejo escolar. El bloque más cercano a la escuela es más largo y alberga más habitaciones.

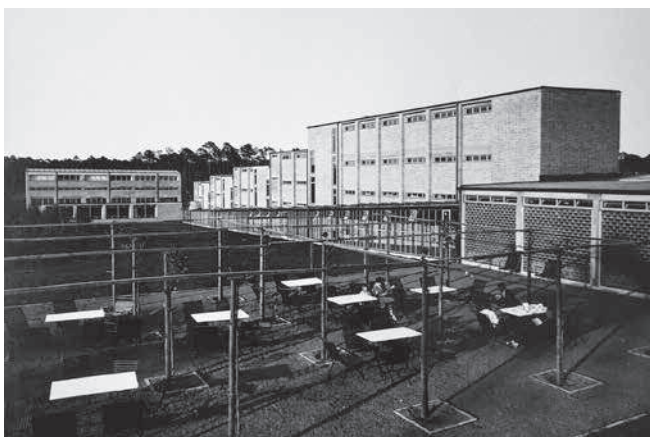
La secuencia asimétrica de volúmenes repetidos da lugar a dos espacios exteriores diferenciados en sendos lados de la directriz principal del conjunto, uno orientado hacia el sur y otro, hacia el norte. A través de ellos los arquitectos calibran la relación del edificio con el entorno. Así, el espacio exterior del sur es más abierto. En él se encuentran un lago y una piscina de trazado muy orgánico. Y a él vuelcan directamente las habitaciones, el comedor con su terraza semicircular, y las viviendas de profesores. El espacio exterior del norte es más controlado, puesto que queda recogido en cada extremo por los cuerpos de recepción y de aulas-gimnasio. Concebido como una zona más tranquila y privada, a este espacio vuelcan los pasillos y las cajas de escaleras de los bloques centrales, la biblioteca, las aulas y la galería.

De hecho, esta galería acristalada es el dispositivo concreto que permite confirmar la operación general. Sus generosas dimensiones hacen de ella un espacio de relación más que un mero pasillo, pero es el elemento lineal

9. Fotografía exterior de la Escuela Federal ADGB, 1930.

10. Galería de la Escuela Federal ADGB, 1930.

11. Alzado norte Escuela Federal ADGB: repetición escalonada de pórticos y volúmenes.



9



10

de conexión que une el vestíbulo, las cajas de escaleras de los bloques, la biblioteca, el gimnasio y las aulas. Es, en definitiva, el espacio que trenza y conecta el juego repetitivo de los distintos elementos. Podría entenderse como un mecanismo agregado *a posteriori*, tras la formación del conjunto. Como la nota final necesaria para que el sistema comience a funcionar. Por eso se ejecuta al margen, con su propia estructura metálica ligera, y es tan acristalado que parece un espacio exterior (figuras 9 y 10).

*“Lo que más destaca en las fotografías aéreas es la flexibilidad, casi plástica, de este edificio, el libre juego de todos sus elementos, que sin corazas acompaña cada movimiento del terreno y de los sentidos. La dictadura de la forma se ha desmontado, la vida sale victoriosa y busca su propia forma”*¹⁶, señala, precisamente, el crítico Adolf Behne.

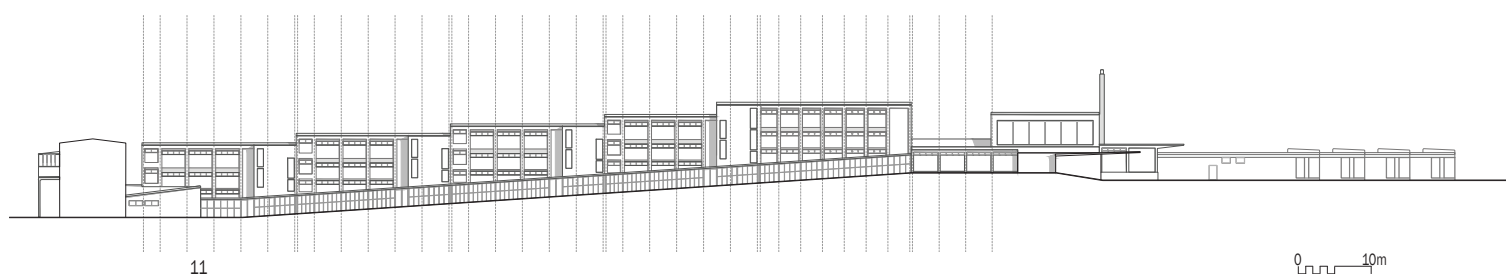
Así es. No hay más condicionantes en la forma que la propia construcción seriada y la visión social que Meyer y Wittwer imprimen al programa y al entorno. Ni rastro de la jerarquía que imponen los esquemas tradicionales. Tan sólo son elementos dispuestos en serie. Se trata de una forma abierta, esto es lo singular. El conjunto podría crecer en cualquier dirección y hasta cualquier punto. Parece que pudiéramos agregar un nuevo escalonamiento de bloques en el extremo del cuerpo de aulas-gimnasio; estos bloques terminarían con un nuevo cuerpo singular que, a su vez, haría cambiar la directriz para introducir un nuevo escalonamiento, y así sucesivamente. En todo

caso, los arquitectos han abolido tajantemente la noción de centro: no existe un centro definido en torno al cual todo se organiza. Los cinco bloques de habitaciones, de hecho, ostentan el mayor peso en el conjunto. Los cuerpos singulares son dos, de manera que ninguno adquiere una posición prominente.

El resultado, en definitiva, es un conjunto complejo de volúmenes que, bajo su forma, implica dos claves muy claras. En primer lugar, el uso de un sistema constructivo reproducible que permite conformar todos los volúmenes mediante su repetición: el pórtico de hormigón armado. En segundo lugar, una idea de funcionamiento muy neta que gobierna la operación de seriación a nivel de conjunto. La unión entre ellas es total: la secuencia de pórticos coincide con la repetición de habitaciones, bloques y viviendas idénticas, que es la base del concepto funcional que Meyer y Wittwer proponen. Incluso cuando otros usos deben agruparse en cuerpos singulares, son de nuevo los pórticos –modificados para el nuevo uso– los que generan aquellos cuerpos singulares.

Y estas dos claves traducen el relato que ofrece el edificio. Del empleo de mecanismos de naturaleza automática como son las series y las repeticiones; de la reproducción infinita de pórticos, de la repetición lineal de habitaciones idénticas, y de una forma abierta que no tiene centro ni atiende a jerarquías, se deduce una visión de la sociedad marcada firmemente por los ideales de igualdad y de horizontalidad. La obra se torna colectiva

16. BEHNE, Adolf. Escuela Federal en Bernau, Op. cit., supra, nota 13, pp. 211–222.



11

porque, como si fuera un producto industrial disponible, se ha construido y conformado en serie. Más todavía, no sólo se trata de un edificio producido en serie, se trata también –en el fondo– de una fábrica para la formación de individuos en serie. No hay excepciones en la visión ácrata de Meyer. Nada sobresale, nadie destaca; todo es idéntico, todo se repite.

PÓRTICOS REPRODUCIBLES

La serie, como mecanismo de forma, requiere siempre un elemento base bien definido, preciso. Es tal elemento base el que, mediante su repetición según una ley más o menos compleja, genera la forma o los distintos cuerpos que componen la forma. En la arquitectura, dada la naturaleza de la disciplina, el elemento embrionario de las series es normalmente un dispositivo constructivo o bien una unidad funcional, un pequeño fragmento del programa. En numerosas ocasiones, de hecho, ambas opciones se dan simultáneamente: el dispositivo constructivo coincide con una unidad funcional, y es la conjunción de ambas lo que constituye el elemento base que se reproduce.

Algo así ocurre en la Escuela Federal de Bernau, especialmente en los cuerpos centrales, donde la concatenación de pórticos y de habitaciones se produce simultáneamente. Ahora bien, para configurar el resto de volúmenes o los diversos fragmentos del complejo programa, Meyer se ve obligado a prolongar el juego repetitivo de pórticos. Es el pórtico de hormigón armado el elemento que, con su cadencia lineal y flexible, va configurando uno a uno todos los cuerpos que componen la escuela. Conviene, entonces, continuar el análisis centrando el discurso en el pórtico como verdadera unidad embrionaria del proyecto; más adelante podrá el texto retomar la estrecha relación que existe entre el mecanismo de seriación y la función del edificio como escuela (figura 11).

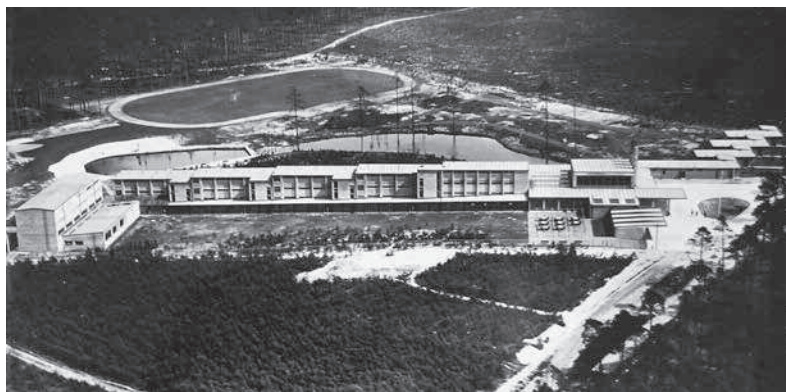
En efecto, tanto los bloques que son iguales –habitaciones y viviendas, respectivamente–, como los cuerpos singulares, son constituidos mediante reproducción lineal de pórticos. En los cinco cuerpos de habitaciones o en

los cuatro bloques de viviendas los pórticos son idénticos entre sí. Para conformar los cuerpos singulares, sin embargo, los pórticos cambian su definición. Se tornan paulatinamente más musculosos, más potentes o más esbeltos según la situación lo requiera: deben liberar el espacio para el gimnasio, generar dos alturas para albergar las aulas o bien salvar la luz que requiere el gran comedor. Cabe afirmar, a fin de cuentas, que es el mismo pórtico, entendido como elemento constructivo y como unidad embrionaria de la serie, el que configura todo el conjunto de la obra, transformándose o adecuándose en cada punto mientras se reproduce.

En los cuerpos de habitaciones y en los bloques de las viviendas la idea de repetición se complejiza todavía más si cabe. Meyer recurre a la repetición en distintas escalas. Se trata de una seriación en “scaling”¹⁷. Se repiten varios pórticos para generar un bloque, y se repiten varios bloques, escalonados entre sí en planta y en alzado, para generar el conjunto. Este artificio permite al arquitecto mayor flexibilidad para adaptar la forma resultante al desnivel del terreno y para configurar los espacios exteriores que rodean a la escuela. Y demuestra, una vez más, el punto obsesivo que alcanzan estos mecanismos de seriación. Todo es susceptible de ser repetido, desde el pórtico como el elemento primario, hasta los distintos bloques como segunda derivada. Cabría incluso, dentro de estas secuencias infinitas, repetir distintas Escuelas ADGB, unas entrelazadas a otras.

Estas reflexiones conducen a la citada explicación que Kenneth Frampton realiza del proyecto de Meyer y Wittwer para el concurso de la *Société des Nations*. Cuando el profesor inglés identifica la disposición seriada de los elementos estructurales como un “campo infinito de coordenadas” se refiere a una operación similar a la que aquí hemos descrito, es otra forma de designar la estrategia. La posibilidad de reproducir los pórticos linealmente genera, para Meyer, un campo de coordenadas que le permite, en su interior, definir, repetir y jugar con los distintos volúmenes hasta

17. Joaquim Español utiliza este término en una explicación sobre las posibilidades formales de las series y tramas. Español, a su vez, atribuye el término a Peter Eisenman. Véase ESPAÑOL, Joaquim. *Forma y consistencia: la construcción de la forma en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 63.



12



13

12. Fotografía aérea de la Escuela Federal ADGB, 1930.

13. Fotografía tomada desde el interior de la biblioteca de la Escuela Federal ADGB, 1930.

14. Planta segunda, Escuela ADGB. Análisis de niveles de relación generados por la repetición de unidades habitacionales.

configurar el conjunto. Es una estrategia que el arquitecto suizo desarrolló en aquel proyecto del año 1927 y que ahora, en Bernau, lleva a la realidad con mayor consistencia¹⁸.

Da la sensación de que Meyer es capaz de desarrollar una visión especial para estudiar el claro del bosque donde debe edificar la Escuela. Como si el arquitecto tuviera la aptitud de percibir –él mismo o a través de algún desconocido aparato científico– la superficie del solar convertida en una trama continua de puntos que designan al mismo tiempo la futura situación de los pórticos y las cotas del terreno. Y esa visión, tan matemática, es la que activa el proyecto de la Escuela. Esta metáfora, que puede parecer simple, no lo es tanto cuando descubrimos que Meyer asegura diseñar sus proyectos en cuartillas de tamaño estándar –DIN u OCT– y, además, milimetradas¹⁹. ¿No es la retícula milimetrada de las cuartillas en las que Meyer comienza el proyecto un campo seriado de coordenadas?

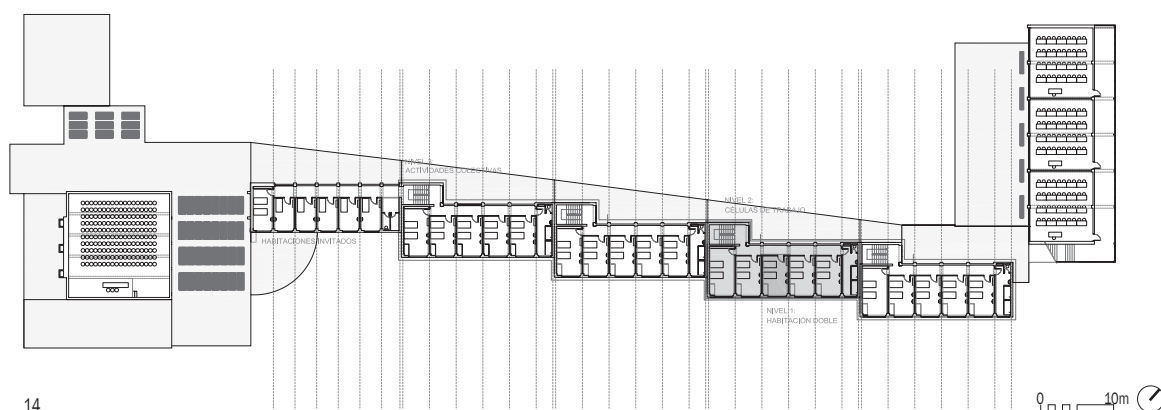
En todo caso, la definición de un pórtico estructural como la unidad base de la serie se da, en la arquitectura de Meyer, acompañada de una fuerte voluntad por que la construcción sea siempre objetiva y explícita. Visible y

directa. Comprensible, si se quiere. En este sentido, el arquitecto resalta la presencia de los pórticos en numerosos puntos del edificio. Por ejemplo, los pilares sobresalen respecto de la línea de fachada en toda la cara norte de los bloques de habitaciones. Así, aunque quedan envueltos por el mismo ladrillo amarillo que configura todo el cerramiento, los pórticos se identifican perfectamente. Lo mismo ocurre en la cara suroeste del cuerpo de aulas-gimnasio. Y también en la parte inferior de los bloques de viviendas. De hecho, en este punto el pórtico se libera del cerramiento de ladrillo y el hormigón armado queda a la vista (figura 12).

Recordemos el análisis de la Vitrina Co-op. En la misma línea discurren los resultados de esta operación meyeriana en Bernau, ya arquitectónica y mucho más densa. En la Escuela ADGB hay una re-definición del papel del autor, porque la forma arquitectónica deriva de la aplicación directa de un sistema constructivo seriado, casi automático, y no de decisiones individuales propias de una personalidad artística. Hay una negación de toda identidad ideal y simbólica de la obra, pues la propia construcción, directa y explícita, ha adquirido un papel protagonista. Y, además, se trata de una obra que persigue ser asequible para cualquier público, disponible para

18. FRAMPTON, Kenneth. *The Humanist Versus the Utilitarian Ideal*. Op. cit., nota 11, pp. 134–136; y FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.136. Publicado originalmente como: *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980. Dice el profesor inglés en este último texto, precisamente, una frase en referencia a la propuesta de Meyer y Wittwer para la *Société des Nations*, que resulta también aplicable al proyecto de la Escuela ADGB: “Habría sido posible ampliar o reducir modularmente cualquier sección del edificio si alterar su orden básico”.

19. Meyer señala al respecto lo siguiente: “Actualmente me esfuerzo, y pido lo mismo a mis compañeros, en que un proyecto se inicie sin prejuicios y sin ideas preconcebidas. Mis esbozos preliminares consisten en numerosísimos análisis, representados gráficamente y registrados en tamaños y escalas, lo más pequeños posibles, en mi cuaderno de apuntes de papel milimetrado OCT a/4”. MEYER, Hannes. *Mi manera de trabajar*. En: En Francesco DAL CO, ed. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 141–142. Publicado originalmente como: *Wie ich arbeite*. En *Architektur SSSR*. 1933, n.º. 6, p. 35.



toda la sociedad, ya que el proceso que genera la forma atiende a una lógica muy clara, visible y comprensible; aquella que determina la repetición infinita de elementos igualitarios.

Efectivamente, a partir de este mantra que suponía la idea de la repetición para arquitectos como Meyer, Stam, Hilberseimer u otros adeptos a la “Nueva Objetividad”, surgió un nuevo modo de generar la forma arquitectónica, válido y muy poco explorado hasta entonces. Un *modus operandi* donde el arquitecto, un ser anónimo, trabaja para la sociedad desde la sociedad, nunca desde un plano elevado como artista–arquitecto–creador. Allí donde todo sistema constructivo es susceptible de ser reproducido y expuesto; donde no hay excepciones, ni centros, ni jerarquías en la forma; donde la construcción es explícita y la forma se basa en la repetición; allí, en ese punto, es donde la arquitectura representa valores como la objetividad, la horizontalidad, la igualdad o, simplemente, la más militante vocación social.

FUNCIÓN “SOCIO-EDUCATIVA”

En la Escuela Federal ADGB, quizá más que en otros proyectos de aquellos arquitectos racionalistas o del propio Meyer, el empleo de series para configurar la obra resulta especialmente adecuado. Como si fueran distintas capas entrelazadas, los diversos niveles de complejidad y significado de la obra quedan perfectamente integrados gracias a este mecanismo: la serie opera en el nivel de la construcción, por medio de la concatenación de pórticos estructurales; opera en el nivel de forma, generando la explicada volumetría abierta; y opera, simultáneamente, en el nivel funcional. No es posible explicar esta obra, por ende, sin subrayar que el concepto funcional que los autores proponen es consecuencia, también, del mecanismo de seriación.

Un programa como el de una escuela –máxime si ésta era la escuela de un sindicato de trabajadores– constituía una oportunidad excelente para que dos arquitectos como eran Meyer y Wittwer, tan implicados en la cuestión social y colectiva, trasladaran sus doctrinas al modo en que el edificio, y la vida que éste genera, se configuraban. El arquitecto “no sólo diseñó un sorprendente sistema de edificios, sino que también propuso una nueva forma de organización socio–educativa para este centro formativo”, señala –en tercera persona– el propio Meyer²⁰ (figura 13).

Las series implican equivalencia e igualdad entre todos los elementos que las componen. Implican ausencia de jerarquía y de verticalidad. Suponen masa, suponen número, suponen la disipación de la individualidad. Así, la repetición *ad infinitum* de habitaciones, agrupadas a su vez en distintas alturas y volúmenes seriados, es la base para generar un nuevo modelo de comportamiento social y formativo. Un modelo donde todos los individuos son considerados iguales –idénticos, mejor– y forman parte de una gran masa, si cabe, anónima. El edificio es, en definitiva, un centro para la formación de individuos en serie.

Meyer, en sintonía con los modelos cooperativistas de vida y educación, pretendía que la vida diaria de los alumnos en el complejo escolar quedara gobernada por tres grados o escalas de interacción social muy claros: la relación de compañerismo en parejas, la agrupación en células y, por último, las relaciones colectivas entre todo el personal que residía y trabajaba en la Escuela. Tales grados quedaron perfectamente definidos gracias a la disposición lineal y repetitiva del edificio (figura 14).

El arquitecto propuso que la mayoría de actividades se realizaran a través las citadas células. Agrupó, entonces, a los 120 estudiantes en doce células de diez miembros, precisamente los diez individuos que compartían

20. Esta frase la escribe Hannes Meyer utilizando la tercera persona del singular, una práctica habitual en sus escritos. En Meyer, Meyer. Die Bundesschule des ADGB. In Bernau Bei Berlin. Wekmanuskripte. 1928–1930. Mappe 4, Bauhaus–Archiv, Berlín, p.2. El texto se encuentra traducido al inglés en SCHNAIDT, Claude. Hannes Meyer: Buildings, Projects and Writings. Op. cit., supra, nota 10, p. 10.

15. Comparativa de la zona de acceso en 1930 y en 1933.



15

piso en cada uno de los bloques de habitaciones. Los compañeros de un mismo grupo, además, estudiaban juntos en las salas de lectura, comían y cenaban juntos en el comedor, y constituían una unidad de entrenamiento para las actividades deportivas en el gimnasio o una unidad de trabajo para realizar las tareas escolares.

Por debajo de las células, las habitaciones, al ser dobles, generaban la relación más básica: aquella que cada alumno mantenía con su compañero –o camarada, mejor– de habitación. Por encima, quedaban las relaciones generales que surgían en los momentos en que los integrantes de distintas células se reunían. A saber, las clases en las aulas, las conferencias en el aula magna, las actividades deportivas que requerían numerosos participantes o, simplemente, encuentros y charlas casuales en la gran galería de las habitaciones o en la agradable terraza exterior. El mismo Meyer explicó tajantemente la intención que reside tras este esquema organizativo:

“El propósito de esta rígida agrupación era dar al trabajador individual, durante su relativamente corta estancia, la oportunidad de identificarse con la vida comunitaria de la escuela de la forma más cercana y rápida posible a través de la camaradería con su compañero de cuarto y a través de la vida en las células”²¹.

Inevitablemente, el hito que entonces marcó la Escuela Federal de Bernau como una obra ejemplar para la cultura moderna se diluyó pronto debido al terrible cambio político que sufrió Alemania. Había sido inaugurada el

1 de mayo de 1930, dos años después del concurso, y en el año 1933 fue ocupada por los grupos armados del partido nacionalsocialista. Ahora bien, los mandatarios nazis, curiosamente, no modificaron la estructura de la escuela para formar a sus brigadas militares y a sus altos cargos políticos.

Se ha dicho siempre que, en aquellos años treinta, los idearios extremos, fueran de izquierda o de derecha, fueran comunistas o fascistas, presentaban numerosos puntos comunes. Puede que algunas ideas que Meyer desarrolló a través de la Escuela ADGB, como la concepción “seriada” del individuo, la preponderancia de la masa, o las estructuras de trabajo mediante células organizadas, eran precisamente aquello que estos nuevos regímenes tenían de moderno y novedoso. Probablemente por esta razón, aunque su programa social era aparentemente muy diverso, los grupos nacionalsocialistas que invadieron Bernau encontraron apropiada aquella sorprendente escuela.

En consecuencia, solamente se vio modificada una zona de la fachada del edificio, en el cuerpo de acceso, donde Meyer había planteado unas enormes chimeneas. En la única parte de la obra donde el arquitecto suizo había admitido cierto simbolismo, en el único punto donde –a la manera constructivista– había exagerado la faceta industrial por encima de lo estrictamente necesario; allí, los nazis, desgraciadamente, colocaron su descomunal y lúgubre banderola (figura 15). ■

21. *Ibid.*, pp. 3-4.

Bibliografía citada:

- BADOVICI, Jean. École et habitations "A.D.G.B.", à Berne, 1928, par H. Meyer. En: *L'Architecture Vivante*. Paris: 1929, Automne et Hiver.
- BAIRD, Georges. Early Struggles in the Phenomenology of Modernism. En: *The space of Appearance*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- BEHNE, Adolf. Die ADGB Bundesschule in Bernau/ Belin. En: *Zentralblatt Der Bauverwaltung*. 1931: vol. 51, nº 14. Traducido al castellano como: Escuela Federal en Bernau. Arquitecto: Hannes Meyer. En: *Arquitectura*. Madrid: 1991, vol. 73, nº 288.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. 3ª ed., Madrid: Casimiro, 2012. Publicado originalmente como: L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. En *Zeitschrift für Sozialforschung*. Leipzig: 1936, vol. 5, nº 1.
- BORRA, Bernardina. Co-operation Rules the World. The Community Rules the Individual: On Hannes Meyer. En AURELI, Pier Vittorio, *The City as a Project*. Berlín: Ruby Press, 2014.
- BURGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. Traducido al castellano como: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- ESPAÑOL, Joaquim. *Forma y consistencia: la construcción de la forma en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980. Traducido al castellano como: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. The Humanist Versus the Utilitarian Ideal. En: *Architectural Design*. London: 1968, vol. 38, nº 3.
- GEIST, Jonas. *Hannes Meyer und Hans Wittwer: Die Bundesschule des ADGB in Bernau Bei Berlin: 1930-1983*. Potsdam: Potsdamer Verlags Buchhandlung, 1993.
- HAYS, Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- KIEREN, Martin. *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit Architektur – und Gestaltungsversuche 1919 – 1927*. Heiden: Niggli, 1990.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura *Construir la abstracción: actitud y estrategia del proyecto moderno*. Director: Miguel Ángel Alonso del Val. Tesis Doctoral. Universidad de Navarra, 2006.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura. *Hans Wittwer: Índices en el Aeropuerto de Halle-Schkeuditz*. Tarragona: Publicacions URV, 2009.
- MEYER, Hannes. Bauen. En: *Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung*. Dessau: 1928, vol. 2, nº 4. Traducido al castellano como: Construir. En: MARCHÁN FIZ, Simón, ed. *Arquitectura del Siglo XX: Textos*. Madrid: Documentación / Debates, 1974.
- MEYER, Hannes. Die Neue Welt. En: *Das Werk*. Zurich: 1926, vol. 13, nº 7. Traducido al castellano como El Nuevo Mundo, en: SORIANO, Federico, ed. Hannes Meyer 1926-1930. *Arquitectura*. Madrid: 1991, vol. 73, nº 288. MEYER, Hannes, Die Neue Welt und Bauen, *Kritisk Revy*. Sundvaenget: nº 1, 1928.
- MEYER Hannes. La educación del arquitecto. En: SCHNAIDT, Claude. *Hannes Meyer: Buildings, Projects and Writings*. Zurich: Niggli, 1965. Conferencia que Meyer pronunció en la Academia de San Carlos, el 30 de septiembre de 1938, Ciudad de México.
- MEYER, Hannes. Ueber Marxistische Architektur. 1931. Manuscrito archivado en *Bauhaus-Archiv*, Berlín. Editado y publicado en castellano como: La arquitectura marxista. En Francesco DAL CO, ed. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- RASMUSSEN, Steen E. Hannes Meyer's *Gewerkschaftsschule in Bernau bei Berlin*. En: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*. Zurich: 1932, nº 1 (1932). Traducido al castellano como: Escuela De Los Sindicatos Alemanes en Bernau, 1928-30. En: *2C Construcción de la ciudad*. Barcelona: 1985, nº 22.

Víctor Larripa Artieda (Pamplona, 1986). Arquitecto (2010), Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura (2011) y Doctor Arquitecto (2015) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Su tesis doctoral versa sobre el concepto de Forma en la Arquitectura Moderna y sobre las distintas estrategias formales que los primeros arquitectos modernos desarrollaron en sus obras, una línea de trabajo sobre la que continúa investigando en la actualidad y que ha dado lugar a diversos artículos, ponencias y publicaciones. Entre los años 2012 y 2013 realizó sendas estancias como investigador visitante en la Columbia University GSAPP de Nueva York y en el Getty Research Institute de Los Ángeles. Ha sido profesor ayudante de Proyectos Arquitectónicos y profesor asociado de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, y en la actualidad es profesor responsable de las asignaturas Design Studio I y Design Studio II del Grado en Diseño de la misma universidad. Es también socio-fundador de la empresa MLMR Architecture Consultancy.