

De la Hochschule für Gestaltung de Ulm al Institut de l'Environnement de París: revoluciones en la enseñanza de la arquitectura y el diseño durante los años 1960

Tony Côme¹

Traductores: Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz

1 Publicado originalmente como: Côme, T. (2017). *Importer Ulm. En L'Institut de l'environnement: une école décloisonnée*. Paris: Editions B42.

2 En la École des Beaux-Arts, la *Masse* estaba constituida por el grupo de estudiantes a cargo de la gestión de un *atelier* específico. Así, la *Grande Masse* agrupaba a todos los *Mas-siers* de la École des Beaux-Arts y organizaba diversas actividades, generalmente de carácter festivo (bailes, ceremonias de iniciación [primiparadas], fanfarrias, compras de materiales, etc.). El más alto cargo de la organización lo ocupaba el *Grand Massier*. En la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Ensad) existía igualmente una *Masse* regida por un *Grand Massier*.

En marzo de 1965 los jóvenes estudiantes de arquitectura de la École des Beaux-Arts de París Jacques Barda, Pierre Clément, Jean-Paul Gautron y Pierre Lefèvre –también miembros de la Grande Masse des Beaux-Arts²– tomaron juntos la decisión de irse temporalmente de Francia con el propósito de efectuar en los países vecinos –concretamente en la República Federal de Alemania (RFA), en Suiza y en Italia– un balance sobre la actualidad de las experiencias y orientaciones aplicadas en las principales instituciones de formación en arquitectura, empujados a ello ante “la ausencia de una enseñanza real de la arquitectura, el evidente desinterés de los alumnos hacia la École des Beaux-Arts y la inminencia de una reforma” (Melpomène, “L’Enseignement...”, 1965, p. 1). Barda, Clément, Gautron y Lefèvre realizaron entonces una escala en la *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG Ulm), una institución que, a pesar de no ser reconocida abiertamente como escuela de arquitectura, impartía efectivamente esta disciplina junto a otras. El arquitecto suizo de origen francófono Claude Schnaidt, quien era en aquel momento el vicerrector de la HfG Ulm, se encargó personalmente de guiar aquella reducida y extraoficial delegación francesa a través de los diferentes *ateliers* de la prestigiosa institución alemana a su cargo; tal experiencia significó para aquellos jóvenes visitantes, notablemente frustrados por el evidente anquilosamiento que padecía la enseñanza de la arquitectura en Francia, el descubrimiento de un modelo de enseñanza novedoso. La HfG Ulm se presentaba ante sus ojos como una escuela “de geometría variable”, abierta a la experimentación y apoyada en una pedagogía que se reinventaba de forma permanente, definida entonces así por el propio Schnaidt:

La HfG Ulm cumple ya doce años. Inicialmente presentada como la heredera de la Bauhaus, muy pronto se despojó de buena parte de tal herencia, avanzando hacia terrenos desconocidos. La HfG Ulm ha sido y es el escenario de innumerables experiencias positivas y negativas a partir



*Edificio sede del Institut de
l'Environnement, en la rue
d'Ulm, París, c. 1971
Fotografía: Akiko Tahekara.*

De la Hochschule für Gestaltung de Ulm al Institut de l'Environnement de París: revoluciones en la enseñanza de la arquitectura y el diseño durante los años 1960*

Tony Côme
École des Beaux-Arts de Rennes
ORCID: 0000-0003-4196-2364
tony.come@wanadoo.fr

Doctor en Historia del Arte de la Université Grenoble Alpes. Profesor en la École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne y en la École des Beaux-Arts de Rennes. Cofundador de la revista de arte Strabic.

http://www.eesab.fr/node/6293#.Wko_q_DibIU.

Traductores:

Andrés Ávila Gómez
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia
ORCID: 0000-0003-3883-2737
andresavigom@gmail.com

Arquitecto de la Universidad de Los Andes (Bogotá), magíster en Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), y magíster en Ville, architecture, patrimoine de la Université Paris 7 Diderot. Actualmente es doctorando en la ED441-Histoire de l'Art en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Profesor invitado en universidades colombianas, ha publicado artículos de investigación y otros textos en revistas de arquitectura de México, Colombia, Argentina, España, y Francia, y traducciones (francés-español) de textos escritos por reconocidos investigadores franceses como Jean-Louis Cohen, Jean-Philippe Garric, Hélène Jannièrre, Nathalie Heinich, y Maria Gravarí-Barbas, entre otros. Desde 2013 ha participado en coloquios académicos sobre arquitectura, urbanismo y patrimonio, celebrados en París, Nantes, Chartres, Berna, Barcelona, Quebec y Bogotá.

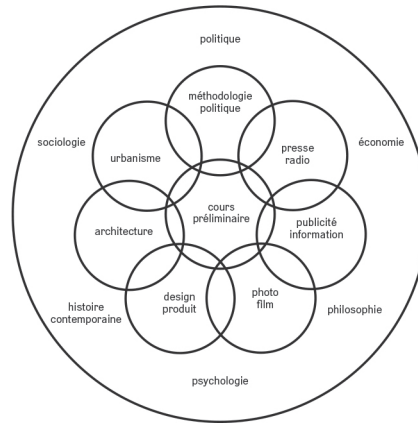
Diana Carolina Ruiz
Université Paris 4 Paris-Sorbonne, Francia
ORCID: 0000-0001-5524-0456
karorr2002@gmail.com

Profesional en Langues Etrangères Appliquées, Universidad de París IV Paris-Sorbonne. Master en Études Hispaniques et Hispano-Américaines (en curso), Universidad de París IV Paris-Sorbonne. Traductora de textos especializados para revistas latinoamericanas de arquitectura y urbanismo.

de las cuales se revisan permanentemente las ideas directrices, la estructura y el programa de la institución, lo cual la convierte en una escuela en constante movimiento y transformación. Los cambios ocurridos en sus escasos doce años de existencia contribuyen a que la HfG Ulm no pueda ser definida de forma precisa, a que no pueda ser encasillada; como tampoco puede establecerse claramente hacia dónde va (Schnaidt, citado en *Melpomène*, "L'Enseignement de...", 1965, p. 3).

Inge Scholl (1917-1998) y su esposo el diseñador gráfico Otl Aicher (1922-1991) habían tomado la iniciativa de fundar la HfG Ulm durante los años posteriores a la Segunda Guerra, en honor a Sophie y Hans Scholl, hermanos de Inge, ejecutados en 1943 por los nazis siendo aún muy jóvenes, debido a su militancia en la *Weißerose* [Rosa Blanca]³. Desde la gestación misma del proyecto para crear esta institución, hacia 1950, el objetivo principal apuntaba a la creación en la República Federal de Alemania de un órgano de reeducación política que se apoyara fundamentalmente en el estudio de las artes y de los medios. Justamente con el propósito de evitar cualquier deriva nacionalista, los dos fundadores, Scholl y Aicher, decidieron nombrar como director de la nueva institución a una personalidad extranjera que gozara de reconocimiento en el plano internacional: de allí, el nombramiento del arquitecto y artista suizo Max Bill (1908-1994).

Para la inauguración en 1953 de la HfG Ulm se estableció una estructura pentapartita: Urbanismo, Arquitectura, Diseño Industrial, Comunicación Visual [diseño gráfico, fotografía y cine] e Información [medios]. En dicho contexto, Max Bill no concebía la política como una disciplina autónoma sino como el objeto mismo de cada una de las cinco secciones establecidas; y contrariamente a lo ocurrido en la Bauhaus de Gropius o en la de Moholy-Nagy en Chicago, en la HfG Ulm la arquitectura no debía ser la disciplina hacia la cual deberían converger todas las otras. Poseedoras de un estatus similar al de la arquitectura, las diferentes especialidades debían complementarse entre sí y contribuir a la construcción democrática de la República Federal Alemana. Junto a los profesores de perfil técnico la HfG Ulm convocó un significativo grupo de expertos en ciencias humanas y sociales (políticos, filósofos, sociólogos, geógrafos, eco-



Esquema de funcionamiento elaborado por Otl Aicher para la futura *Geschwister-Scholl-Hochschule de Ulm*, presentado en la reunión del 12 de julio de 1950

Figura 1. Curso fundamental [Vorkurs]

Fuente: Côme, 2017.

nomistas, historiadores, escritores) entre quienes se encontraban personalidades como Theodor Heuss, Max Horkheimer, Gabriel Marcel, Golo Mann, Ralph Ellison y Erich F. Podach.

Aunque atravesó no pocas vicisitudes de naturaleza política y económica, esta institución alcanzó rápidamente una extraordinaria notoriedad internacional; y sin embargo fueron contados los casos de jóvenes franceses que llegaron a Ulm para realizar sus estudios. De hecho, los pioneros del *design* francés abrazaron mayoritariamente los mismos principios difundidos en el seno de la HfG Ulm y suscribieron su rigor funcionalista, sin que ello hubiese implicado el más mínimo conocimiento sobre la historia que había rodeado la creación de la joven institución alemana, como tampoco conocían nada acerca de los intensos debates teóricos que habían tenido lugar en la HfG Ulm hasta su cierre en 1968, ni acerca de sus orígenes políticos, su estructura económica y administrativa, o la lógica con la cual se articulaban las diversas disciplinas en su plan de estudios.

Más que por una cierta actitud "antialemana" (Michaud, 2002, p. 3), que ciertamente se percibía en el ambiente, los estudiantes franceses desconocían aquel panorama del vecino país por cuanto sus principales preocupaciones se centraban en la búsqueda de una práctica autónoma del *design* en su propio país. Lo ocurrido con *ulm*, la revista de la HfG Ulm publicada inicialmente en alemán, inglés y francés, constituye una prueba fehaciente de aquella desconexión: solamente dos años después de su lanzamiento, a partir del sexto número –fueron publicados veintiuno– la redacción de *ulm* decidió cancelar la versión en francés de sus contenidos, poniendo fin a la intención original de mantener el carácter trilingüe de *ulm*.

³ La *Weißerose* fue una red de estudiantes alemanes antinazis, fundada en junio de 1942. La organización se dedicaba a distribuir volantes de propaganda antinazi en la Universidad de Múnich y fue entonces cuando sus principales miembros fueron denunciados, arrestados y luego ejecutados por la Gestapo.

El profundo contraste entre la actualidad de la HfG Ulm frente a un contexto pedagógico francés orientado hacia el pasado, cerrado a la investigación, desconectado de la realidad y aislado de los avances de la técnica y de los cambios en las costumbres, impactó poderosamente a aquella joven misión de investigadores franceses provenientes de la École des Beaux-Arts que desembarcaron en Ulm: lo que sus ojos veían en la HfG Ulm sustentaba los argumentos ya expuestos entonces por ellos a favor de una reforma sustancial de la enseñanza de la arquitectura en Francia. En el marco de aquella nueva institución, sus *alter ego* en Ulm eran conducidos a “resolver individualmente o en equipo, ejercicios idénticos a aquellos que les serían encomendados más tarde en la práctica real”, apoyándose en la asesoría experta de “ingenieros, empresarios, sociólogos, economistas, etc., escogidos en función del tema tratado en cada ejercicio académico e invitados a intervenir regularmente en la HfG [...]” (Schnaidt, citado en

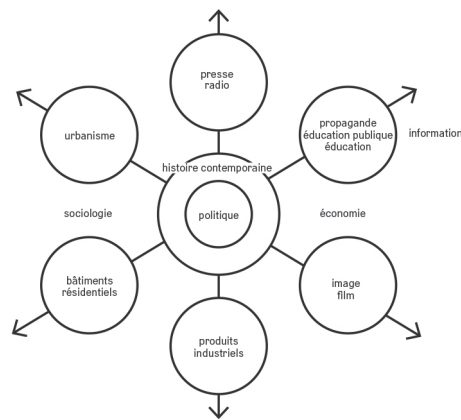
Melpomène, “Étude d’un...”, 1965, p. 17). Para ello se aplicaban estrictos métodos de trabajo “tanto si se trataba de un proyecto para un objeto simple, como si se trataba de un sistema de construcción o de todo un edificio” (Schnaidt, citado en *Melpomène*, “Étude d’un...”, 1965, p. 15), y se contaba con un acceso privilegiado a documentación especializada, variada y de entera actualidad. El proyecto final presentado para obtener el diploma era soportado con un documento escrito y evaluado según criterios precisos y predeterminados, y no, como aún sucedía en la École des Beaux-Arts y en las Écoles Régionales d’Architecture en Francia, según las intuiciones arbitrarias y el argot de algún patrón de *atelier*. Entusiasmados ante el descubrimiento de esta singular institución, Barda, Clément, Gautron y Lefèvre viajaron a Zúrich para entrevistarse con Max Bill, buscando información de primera mano para comprender mejor la historia de la HfG Ulm, los desafíos surgidos tras su creación, las razones de sus crisis y, por supuesto, la naturaleza de su filiación con la Bauhaus.

A su regreso a casa, los cuatro estudiantes dejaron consignadas sus impresiones y algunas conclusiones sobre aquella experiencia en el número 18 de *Melpomène*, publicado en septiembre de 1965: esta era la revista oficial de la Grande Masse, en cuyas páginas se divulgaban regularmente las reivindicaciones de los estudiantes de la École des Beaux-Arts. Y aunque no fuese una de sus intenciones iniciales, este testimonio de Barda, Clément, Gautron y Lefèvre contribuyó al progresivo descubrimiento de los entresijos inherentes a la historia de la Bauhaus, que era hasta entonces una historia prácticamente desconocida en Francia. En este número de *Melpomène* se muestra el programa pedagógico de la HfG Ulm, lo que sumado a los textos de los autores constituyó un documento clave para entender el funcionamiento de la institución.

El material reproducido en el número 18 de *Melpomène* fue ampliamente difundido en Francia entre los estudiantes de arquitectura y también entre profesionales de alto nivel que se ocupaban en aquel momento de analizar posibles reformas a las pedagogías imperantes. Fue así como Max Querrien (1921-), abogado de formación y director de temas de arquitectura en el gabinete del Ministro de Estado encargado de Asuntos Culturales –el célebre André Malraux–, siguió con especial atención este asunto a través de su hija

Esquema de funcionamiento elaborado por Otl Aicher para la futura Geschwister-Scholl-Hochschule de Ulm, presentado en la reunión del 12 de julio de 1950

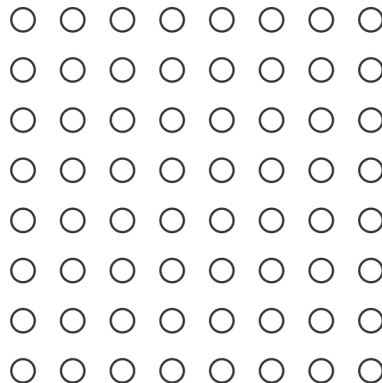
Figura 2. Políticas y estructura política Fuente: Côme, 2017.



Descripción de dos esquemas de principios pedagógicos fundamentales

Figura 3. (Izquierda) Organización: conferencia; autoridad del profesor y del material; supervisión; certificado de presencia en clase; programa y calendario rígidos; de la teoría a la práctica; conocimiento

Fuente: Côme, 2017.



Gwenaël Querrien, quien estudiaba entonces en la *École des Beaux-Arts*. La joven Gwenaël tenía además contacto directo con Pierre Clément, uno de los cuatro “descubridores” de la HfG Ulm, y quien acababa de ser elegido *Grand Massier* en 1966. Max Querrien se había implicado fuertemente desde 1957 en la creación de “verdaderos puntos de encuentro interprofesionales que contribuyeran a romper el aislacionismo impuesto por la *École des Beaux-Arts*” (Querrien, 2008, p. 36), y fue en 1966 el instigador de las célebres *Commissions Querrien*: cuatro comisiones de trabajo que desde el *Ministère des Affaires Culturelles* y en concertación con un grupo de estudiantes beauxartianos se consagraron a analizar el modelo de enseñanza de la arquitectura vigente en Francia, cuestionándolo radicalmente.

Ningún *designer* [o “*esthéticien industriel*”, como se conocían entonces en Francia] fue invitado a participar en estos debates⁴, puesto que a diferencia de lo que ocurría en la HfG Ulm, en Francia la cuestión de las interrelaciones entre arquitectos y diseñadores no tenía realmente tanta importancia ni visibilidad. Sin embargo, los estudiantes de arquitectura de la *École des Beaux-Arts* estaban mayoritariamente en contra de aquella definición del arquitecto como un “hombre de síntesis”, como un demiurgo capaz de trabajar en cualquier escala, “desde la cuchara hasta la ciudad”, como lo sugería el adagio modernista:

Tal definición estaba marcada por la arrogancia y la pretensión de querer poseer una suma de competencias imposibles de reunir en una sola mente; así como por los peligrosos excesos originados en la concepción de proyectos en una era en la cual es cada vez más imperativo un conocimiento tanto de técnicas provenientes de otras profesiones, como de indicadores sociales ante los cuales una disciplina arquitectónica encerrada en sí misma, no puede ser sensible (Querrien, 2008, p. 34).

En este sentido, los estudiantes beauxartianos coincidían con sus colegas de otra institución parisina en evidente crisis, que buscaba afanosamente aperturas disciplinares y nuevas experiencias que contribuyeran a reformar sus contenidos: se trataba de la *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* (Ensad) conocida coloquialmente como la “escuelita”, un sobrenombre que distorsionaba de forma eficaz la férrea jerarquía impuesta por las prácticas profesionales históricamente establecidas en Francia.

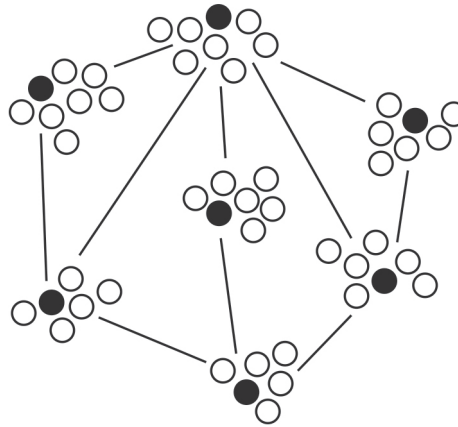


Figura 4. (Derecha) Comunidad libre: forma libre de enseñanza; discusión; profesores únicamente en el rol de auxiliares; de la práctica a la teoría; trabajo autónomo; interés personal; motivación; gusto por el trabajo; profundización; desarrollo de talentos personales; aprendizaje experimental (en lugar de presentaciones factuales); marco pedagógico (en lugar de un syllabus); juicio crítico independiente Fuente: Côme, 2017.

La “súper” Ensad: el origen del Institut de l’Environnement

Desde principios de los años sesenta se había planteado en la Ensad una formación inédita de diseño industrial en el marco de un proyecto pedagógico impulsado por el arquitecto y decorador Jacques Adnet (1900-1984), quien fungía como director de dicha escuela desde 1959. En 1961 fue esbozado un primer programa especializado, inspirado en el que era ya para algunos conocedores, y entre ellos el propio Adnet, el principal modelo de aquella época: “La Hochschule für Gestaltung de Ulm constituye el ejemplo de una escuela consagrada a la formación de un nuevo tipo de “*designer*”, y es sin duda la institución portadora del modelo fundador de una nueva filosofía educativa” (Adnet, citado por Lesné y Fau, 2011, p. 190).

Hasta los acontecimientos de Mayo del 68 y la serie de reformas derivadas de este episodio, los primeros cursos impartidos en la Ensad por Roger Tallon (1929-2011), asistido por el ingeniero René Ach (1940-2006), conservaron un carácter bastante experimental. Tallon, quien era en aquel momento el *designer* principal de la agencia *Technès*, expresó siempre con mucha sinceridad ante los estudiantes de la Ensad su manera de asumir aquella tarea docente, desarrollada con un auditorio que reunía también jóvenes diplomados provenientes de formaciones en ingenierías o artes aplicadas:

Yo enfatizaba a los estudiantes que mi situación allí no difería diametralmente a la de ellos, puesto que en últimas yo no sabía mucho más que ellos: simplemente me dedicaba a una práctica incansable del oficio [...] En medio de aquella práctica

⁴ Jean Prouvé estuvo presente, así como André Hermant, pero el arquitecto se alejó posteriormente de la *Association Formes Utiles*.

intensiva, no había tiempo suficiente como para ponerse a teorizar (Tallon, citado por De Bure y Braunstein, 1999, p. 96).

Cuando en 1965 aquellos pocos estudiantes beauxartianos habían tomado la iniciativa de ir a Ulm, el Ministère des Affaires Culturelles intentaba acelerar la modernización de las artes decorativas [“Arts déco”]. El 11 de marzo de aquel año se convocó una reunión para discutir acerca de la posible transferencia de la Ensad a una nueva sede, por cuanto la sede histórica encontraba ya serias limitaciones espaciales para albergar los casi 680 estudiantes inscritos: se preveía trasladar la escuela hacia el sector del Rond-Point de la Défense, para lo cual era necesario establecer rápidamente los planos de la nueva arquitectura que allí se erigiría. A dicha reunión fueron convocados, además del director en funciones de la Ensad, algunos directores de *ateliers* –entre ellos, Roger Tallon– y dos reconocidos arquitectos que enseñaban en la École des Beaux-Arts: Jean-Louis Fayeton, el director de estudios; y Guillaume Gillet. Los convocantes eran personalidades jóvenes que ocupaban altos cargos: Jean de Saint-Jorre, jefe del servicio de enseñanza artística en el seno de la Direction General des Arts et Lettres; René Salanon, inspector general del mismo servicio y conservador jefe del museo y de la biblioteca de Arts Décoratifs; Florence Contenay, jefe de la división de enseñanza de Architecture et des Beaux-Arts; y Claude Cobbi, jefe del departamento de Affaires Financières. Allí se concluyó que resultaba imposible “rehacer el ‘contenedor’ en función de un ‘contenido’ que debía en sí mismo ser reformado de forma imperativa” (“Rond-Point...”, 1965), y Salanon señaló la inminente necesidad de efectuar un balance del estado de los establecimientos de enseñanza de artes decorativas en Francia, anticipando sus probables evoluciones, y estimando el mercado de empleo y las oportunidades reales asociadas a tales formaciones. La enorme dificultad que implicaba cualquier reforma sustancial de la Ensad no era culpa de los profesores ni del director de la época sino, de manera general, de “aquella ‘autosatisfacción’ [...] propia de la opinión pública francesa” (“Rond-Point...”, 1965) que había dejado que esta institución se hundiera. Además, la ambigüedad que rodeaba nociones fundamentales como “decoración” o “estética

industrial”, resultaba reveladora del estado de crisis tal y como lo señalaba Salanon y no sin una cierta dosis de clarividencia: “El primer término [decoración] se ve afectado hoy en día por una apatía total; mientras que el segundo término [estética industrial] es abrazado con entusiasmo, pero [...] ¿durante cuánto tiempo lo será?”. Jacques Adnet, quien había visitado la HfG Ulm en 1963, resaltaba también el hecho de que “una noción de ‘decorador’, bastante vaga y contradictoria, está presente a menudo en el origen mismo de los desacuerdos y las polémicas sobre la posición ocupada por el decorador en nuestra sociedad”, y llamaba en consecuencia a “ampliar los conceptos y a moderar las nociones” (“Rond-Point...”, 1965) para que así la nueva escuela que surgiera pudiera permitirse una necesaria flexibilidad.

Sobre el problema de las instalaciones de la escuela, una primera alternativa arquitectónica parecía obtener el consenso, partiendo de la idea de no abandonar totalmente las instalaciones históricas de la Ensad sino creando, más bien, dos modernas sedes: por un lado, la sede histórica sería ampliada sacando provecho del terreno disponible a lo largo de la rue Érasme para albergar allí una “escuela preparatoria» o “intermedia”; y por otro lado, una “escuela superior de artes plásticas” funcionaría en la sede proyectada en el sector de la Défense, para albergar a futuro una verdadera “súper” Ensad (“Rond-Point...”, 1965) que ofrecería cursos totalmente innovadores. ¿Cuáles otras nuevas asignaturas contribuirían a redinamizar la Ensad? ¿Con cuáles instituciones se deberían crear vínculos durante este proceso de reinención? En esta línea propositiva, René Salanon evocaba “las relaciones de ósmosis con la École d’architecture, con la École du cinéma et de la télévision, y con el Conservatoire” (“Rond-Point...”, 1965). En la reunión de aquel 11 de marzo se proyectó en el horizonte un modelo similar al de la HfG Ulm, puesto que era innegable que todos los presentes allí soñaban con la posibilidad de una eventual “transposición de la Bauhaus a Francia” (“Rond-Point...”, 1965); comenzando por el propio Roger Tallon:

Francia ha ignorado deliberadamente a la Bauhaus; y sin embargo resulta imposible ignorar aquella realidad histórica. Resulta imposible no haberse percatado de esta, pero es cierto también que resulta inútil

pensar hoy en día en rehacer aquella experiencia y bajo unas mismas formas [...] No podemos aislarnos de las investigaciones, y en general, de las instituciones extranjeras: se debe evitar totalmente caer en la idea de crear una escuela “francesa”. Para que nuestra escuela permanezca abierta a lo que sucede en el mundo, es necesario estar al tanto de lo que sucede en el extranjero (“Rond-Point...”, 1965).

La idea de trasplantar la Bauhaus al medio francés implicaba reintegrar a la Ensad la enseñanza de la arquitectura, tras varios años de interrupción; dicha cuestión justificó la organización de una importante reunión que tuvo lugar el 8 de junio de 1965 y en cuyo orden del día aparecía “la integración de las artes: la arquitectura y las artes plásticas”. Los arquitectos convocados inicialmente a la reunión con el propósito de conocer sus conceptos con respecto a los planos de la futura sede que se construiría en la Défense, fueron invitados en el transcurso de dicha reunión a participar activamente en la elaboración de aquel programa pedagógico inédito que apenas nacía. El principal desafío evocado en la discusión estaba ligado a la “interpenetración recíproca” (“Groupe de travail...”, 1965) de las formaciones artísticas hasta entonces independientes y, más precisamente, a la definición de las “modalidades prácticas de ‘ósomosis’” que se producen entre el decorador y el arquitecto.

El grupo de trabajo reunido aquel 8 de junio de 1965 apostaba en líneas generales por una estructura más horizontal que rompiera la tradicional jerarquía impuesta en las escuelas de arquitectura; y aunque las personalidades allí reunidas reconocieron “el carácter indispensable” del aprendizaje de la arquitectura para los estudiantes de la Ensad, estaban convencidos también del beneficio recíproco que operaba desde la enseñanza del diseño y la decoración: “La creación contemporánea adolece de una carencia de homogeneidad, originada en la incapacidad que muestran los arquitectos para elaborar el detalle, y en el déficit creciente de su saber tecnológico” (“Groupe de travail...”, 1965). El relator de la reunión subrayó algunas otras precisiones aún más agudas: “El pluralismo propuesto es deseable en las actuales circunstancias si se pretende evitar que la arquitectura francesa se anquilose”. Más que la construcción de una institución monolítica,

lo que se vislumbraba entonces para la nueva Ensad era la puesta a punto de una escuela “bicéfala” conformada por un centro de formación arquitectónica y por un centro de formación en artes plásticas: dicha unión permitiría identificar “los puntos de convergencia más factibles, evitando el resurgimiento de la cuestión una separación de los dos establecimientos” (“Groupe de travail...”, 1965). En últimas, se contemplaba simplemente un “aprendizaje colaborativo a través de concursos comunes [...], de proyectos por equipos, etc.” (“Groupe de travail...”, 1965). Roger Tallon, consagrado especialmente a este proyecto de reforma, y en su calidad de miembro del Study Group de la International Council of Societies of Industrial Design (Icsid), había esbozado individualmente un proyecto pedagógico extremadamente detallado que debería, según él, concretarse totalmente o al menos instalarse parcialmente en el seno de una estructura que sería bautizada: École Nationale Supérieure de Créateurs Contemporains (Tallon, s.f., “Programme d'une...”).

Un documento conservado en los archivos de la Ensad resume las ideas de Tallon y revela claramente con cuanto interés se mantenía informado y comprendía la profunda crisis que atravesaban la mayor parte de las estructuras pedagógicas francesas:

Francia se enfrenta actualmente a grandes decisiones, a reformas profundas y a revisiones fundamentales: durante mucho tiempo, todas estas han sido reconducidas, puesto que la gravedad de la situación política de los últimos años ha dejado muy poco espacio para la realización de balances o para la búsqueda de nuevas perspectivas. Si bien, la reforma de la educación en general, y aquella de la educación superior en particular, han sensibilizado poderosamente a la opinión pública, esto no se debió al fracaso de un modelo de enseñanza –que sigue siendo sin embargo uno de los mejores cualitativamente hablando– sino seguramente, a la percepción de una crisis de adaptación cuantitativa frente a la novedosa situación provocada tanto por una pasajera excrecencia demográfica, como por la imperativa necesidad de encontrar directivos capacitados para afrontar los nuevos retos –condición fundamental para

la eficacia dentro de nuestra civilización industrial– (“Groupe de travail...”, 1965).

Este documento, que data de la primavera de 1965, constituye también un valioso testimonio acerca de las decisiones tomadas en las reuniones que ya hemos citado (11 de marzo y 8 de junio del mismo año) por parte de los representantes del Estado francés, y nos permite constatar la manera como Tallon celebraba el anuncio del ambicioso proyecto:

La futura universidad de las artes, que deberá ser diseñada por Le Corbusier para ser construida en un inmenso parque al noroccidente de París, agrupará además de una escuela de arquitectura, una escuela de creadores y de diseñadores gráficos (lo que antiguamente se conocía como artes decorativas); una escuela de cine y televisión; un conservatorio de música; un museo del siglo XX [sic]; un hall para exposiciones temporales; un centro de documentación; y una instalación escénica para espectáculos experimentales (“Groupe de travail...”, 1965).

De esta forma, el programa para una nueva “súper” Ensad se sumaba a aquel no menos complejo de un museo del siglo XX: dicho proyecto para un museo parisino de arte contemporáneo, de “crecimiento ilimitado”, era firmemente apoyado por André Malraux y por el entonces director del Musée National d’Art Moderne (MNAM), Jean Cassou. Y fue en el marco de este proyecto para el cual contactaron en 1959 a Le Corbusier, quien en los años siguientes respondió a las consultas oficiales que apuntaban a concretar aquel proyecto arquitectónico.

En ese nuevo contexto, y como ya lo había hecho años antes Jacques Vienot (1893-1959) (Leboeuf, 2006) para promover la creación de una École Supérieure d’Esthétique Industrielle, Roger Tallon presentó su visión detallada sobre lo que debería ser una enseñanza reformada de las artes decorativas, desarrollada a lo largo de cinco años, y cuyas principales características eran las siguientes:

- Un primer año de carácter total y abiertamente exploratorio.
- El plan de estudios incluía una gama de cursos teóricos fundamentales, entre los cuales sobresalían: Ideas contemporáneas; Iniciación

a la antropología cultural y social; Historia del arte industrial; Deontología y práctica comercial; y Psicología.

- A partir del tercer año, los estudiantes tendrían ante ellos dos opciones de especialización: “Forma (Productos)” o “Diseño Gráfico (Símbolos)”.
- El cuarto año debía ser consagrado a una “tesis-diploma” sobre la cual no se daba ninguna precisión.
- El quinto año de especialización pedagógica sería dedicado a la formación de profesores asistentes, con lo cual, *in fine*, se completaría una progresiva renovación del profesorado de arte en Francia.

Tallon se alejaba definitivamente de la idea de un arte decorativo libremente inspirado o paramétrico, y tomaba también distancia frente al estilismo norteamericano; la declaración de fe de uno de los primeros *designers* franceses quedaba así formulada:

No nos interesa en absoluto alimentar la querrela de los antiguos y los modernos, o tener que escoger entre un neo-formalismo superficial y perezoso al cual condenamos tajantemente, y un cierto formalismo matemático, excesivo y confuso, esencialmente intelectual –y por ello, demasiado seductor–. Lo que nos interesa realmente es reconstituir una élite de creadores honestos y plenamente responsables ante el destino de las formas industriales, para repeler implacablemente la demagogia formal de los estilistas –demagogia destinada a mantener el fetichismo materialista con una mera intención mercantil– (Tallon, s.f.).

Roger Tallon conocía bien la forma como el diseño era practicado y enseñado en Alemania, y una prueba de ello fue su propuesta de una formación denominada “Construcción industrializada”, en clara referencia a la definición usada en Ulm. Tal y como intentó explicarlo retrospectivamente Herbert Ohl, el último rector de la HfG Ulm: “Aquello que denominábamos entonces ‘Construcción industrializada’, significaba para nosotros hacer *design* desde la arquitectura” (Ohl, 1988a, p. 18), tratándose en últimas de una voluntad por determinar el verdadero rol que podía tener el diseño industrial en el campo arquitect-

tónico. Tras su periplo por la institución ulmiana, Ohl afirmaría que el arquitecto –convertido en un eslabón más dentro de una vasta cadena de profesionales–, debía reevaluar la naturaleza de su práctica y por lo tanto, su estatus:

Muy poco empleamos la palabra “arquitectura”: preferimos decir “construcción”. Esto significa que la arquitectura no es más que el conjunto de actividades que llevan a la producción de un edificio; la asociación de todas las ideas, decisiones, destrezas y prácticas necesarias para llegar al resultado final, al hecho construido. Y no decimos solamente “construcción”, sino “construcción industrializada”: considero esta expresión como una descripción necesaria de la arquitectura (Ohl, 1988b, p. 60).

Por diversas razones la École Nationale Supérieure de Créateurs Contemporains no pudo concretarse nunca, y entre aquellas razones pesaron significativamente la falta real de recursos y la muerte de Le Corbusier en agosto de 1965. Sin embargo, el proyecto para la Ensad se mantendría vivo en el Quartier Latin, en el centro de París, en donde el Estado francés se contentaría más tarde con la construcción de un edificio provisional para descongestionar la escuela; en el segundo piso de dicho edificio intervino el diseñador gráfico suizo Jean Widmer, mientras que en el primer piso [*rez-de-chaussée*] lo hizo el propio Tallon. ¡Este austero premio de consolación se convertía así en la tímida transposición de la Bauhaus en Francia! No obstante, Tallon no abandonó jamás su propuesta pedagógica y fue así como tuvo la oportunidad de someterla a la crítica de numerosos colegas internacionales con motivo del segundo seminario del Icsid realizado en septiembre de 1965 precisamente en las instalaciones de la HfG Ulm, y consagrado a la reflexión en torno a la formación de los diseñadores industriales⁵ –de quienes Tallon era legítimamente el único representante francés–.

Y fue allí, en la HfG Ulm, pocos meses después de la visita realizada por los cuatro estudiantes (Barda, Clément, Gautron y Lefèvre) de la École des Beaux-Arts de Paris, en donde Roger Tallon convirtió el proyecto para una “súper” Ensad en el prototipo de un Institut de l’Environnement. Poco después, los acontecimientos que marcaron 1968 tanto en Francia como en la República

Federal de Alemania, contribuyeron a acelerar la materialización del proyecto.

Reformar las escuelas de diseño o “la limpieza de los establos de Augías”

Entre 1953 y 1968, la HfG Ulm fue objeto constante de maniobras, de presiones, de chantajes. Y mientras su prestigio crecía en el extranjero, entre la clase dirigente de la República Federal de Alemania la singular institución ulmiana no suscitaba más que animadversión, incompreensión, desconfianza y resquemor (Schnaidt, 1969, p. 62).

La HfG Ulm recibía cada año por intermedio de la Scholl Foundation [Geschwister-Scholl-Stiftung] subvenciones federales de funcionamiento provenientes de los tres principales niveles de administración de la Alemania Federal: 200 000 DM⁶ del Estado federal; 900 000 DM del *Land* de Baden-Württemberg; y 200 000 DM de la municipalidad de Ulm. En 1967, mientras la HfG Ulm se veía seriamente debilitada tras la partida de Otl Aicher y Tomás Maldonado⁷, dos de sus figuras claves, el Estado Federal publicaba un informe sobre las nuevas modalidades de financiamiento de la educación superior: en dicho informe se mencionaba la supresión de la subvención que hasta entonces era otorgada a la institución. Todo apuntaba a un complot dirigido contra esta institución abiertamente anticonformista, como lo expresó entonces su último vicerrector, Claude Schnaidt:

El afán mostrado por el parlamento y por el gobierno de Bonn para ajustarse a los términos impuestos por el informe en cuestión, resultó mucho más sospechoso por cuanto tales disposiciones no fueron aplicadas en ningún otro caso que implicara instituciones similares a la HfG Ulm (Schnaidt, 1969, p. 63).

Pero se trataba también de una consecuencia fatal del ensamblaje financiero particularmente complejo de la HfG Ulm, como lo ha demostrado muchos años después el estudio detallado realizado por el historiador René Spitz: de forma directa o indirecta, toda aquella situación terminó por hundir a una institución ya fuertemente endeudada (Spitz, 2002).

Ahora bien, contrariamente a lo que durante mucho tiempo se hizo público –con el propósito

⁵ El primer seminario había sido organizado en Brujas (Bélgica) en 1964, bajo la presidencia de Misha Black.

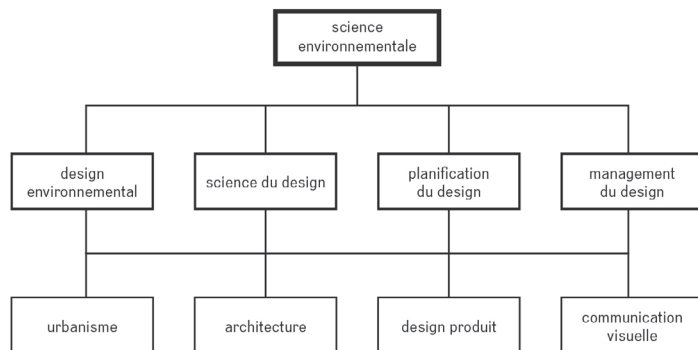
⁶ DM = Deutsche Mark = Marcos alemanes.

⁷ Otl Aicher acababa de obtener el encargo para el proyecto de identidad visual de los Juegos Olímpicos a realizarse en Múnich en 1972, y debía consagrarse plenamente a ello. Tomás Maldonado había decidido instalarse en Italia (en donde colaboraba como diseñador de Olivetti, y de La Rinascente) y en Princeton (en donde había sido invitado a enseñar).

Diagrama de una futura organización de diseño (no se incluyen las ciencias de control ambiental, como la climatología). División del diseño según 4 profesiones: diseño (en el sentido amplio del término), investigación, planificación, gestión. Elaborado por Gui Bonsiepe.

Figura 5.
Esquema publicado en el último número (n.º 21) de la revista *ulm*, abril de 1968 [traducido del alemán al francés por T. Côme]

Fuente:
Côme, 2017.



de relacionar aún más la historia de la HfG Ulm con la Bauhaus-, las diferentes instancias de poder de las cuales dependía la HfG Ulm no se fueron todas lanzadas en ristre contra ella: prueba de ello es que la administración del *Land* de Baden-Württemberg no redujo nunca ni suprimió la subvención anual destinada a la institución. Claude Schnaidt creía en cambio que la administración del *Land* no fue menos responsable del naufragio de la institución: “La comisión parlamentaria de finanzas de Baden-Württemberg rechazó un aumento de la contribución del *Land* que habría podido sin duda equilibrar el presupuesto” (Schnaidt, 1969, p. 63). Aunque según el mismo Schnaidt, la Scholl Foundation no se esforzó por liderar alguna iniciativa viable para superar la crisis, apostando secretamente por una eventual nacionalización de la escuela, es cierto también que los representantes del *Land* desestimaron varias propuestas en repetidas ocasiones, dejando tan sólo dos posibles salidas de emergencia a la situación.

La primera de ellas apuntaba a la integración de la HfG Ulm con la escuela de ingeniería de la misma ciudad, lo cual significaba desconocer categóricamente los ideales de la HfG, el denominado “modelo ulmiano”. Gui Bonsiepe (1934-), estudiante y más tarde docente en la institución –y editor de la revista *ulm*–, afirmaba:

El modelo ulmiano descartaba la idea según la cual, el simple hecho de tomar un curso intensivo de estética aplicada podía bastarle a un ingeniero mecánico para poder resolver sin dificultades todo tipo de problemas ligados al *design*. [...] Todas las tentativas para hacer del *design* un simple apéndice de la formación del ingeniero han fracasado: la concepción clásica de la construcción mecánica es incapaz de resolver el problema sobre el rol que debe jugar la estética,

puesto que dicha concepción no considera la estética como un elemento constitutivo del proyecto (Bonsiepe, 1988, p. 20).

Por otra parte, el *Land* preveía la reducción del número total de secciones de la HfG Ulm, ignorando una vez más la especificidad de su programa pedagógico, vital para garantizar la eficacia del proyecto de sociedad al cual le apostaba la institución: se imponía la necesidad de una pluridisciplinariedad como único medio de intervención concluyente a la escala del entorno social. Por tal motivo, suprimir una o dos de aquellas secciones significaba menoscabar el valor de algunas disciplinas, aniquilando con ello la razón de ser de la propia institución.

La HfG Ulm había asumido desde sus inicios el riesgo –y el reto– de establecerse como punto de encuentro de un número de disciplinas preestablecido estratégicamente, por lo cual se trabajaba en la preservación de un justo equilibrio que vinculara las diferentes secciones, sopesando sus diferentes componentes, ajustando la combinación que todo ello generaba y anticipando los efectos de eventuales aditamentos, tal y como lo señalaba Schnaidt en 1974:

Los fundadores de la escuela optaron por la creación de cinco departamentos: información, *graphic design*, *industrial design*, arquitectura y urbanismo. El primero de ellos [información] no duró mucho tiempo puesto que no logró extraer de los otros departamentos la substancia que le era necesaria para su desarrollo. El quinto de ellos [urbanismo] nunca fue puesto en funcionamiento a falta de una solución satisfactoria para los problemas de organización y de financiamiento que suponían su creación. Sin embargo, esta reducción deliberada de departamentos con respecto a las ambiciones iniciales tuvo finalmente un efecto favorable en el desarrollo global de la HfG Ulm (Schnaidt, 1974).

Impuesta abruptamente, justificada con base en puras consideraciones económicas y lejos de ser el fruto de una verdadera reflexión pedagógica, la reducción programada por el *Land* de Baden-Württemberg apuntaba directo al corazón del proyecto fundador de la HfG Ulm, en el preciso momento en el cual el equipo pedagógico de la institución

trabajaba a fondo para reforzar dicho proyecto. En el último número que puso en circulación la revista *ulm*, Bonsiepe afirmó que “aunque la HfG Ulm sea consciente del lazo existente entre el *design* y la sociedad, esto no se refleja en la realidad de su programa pedagógico. Los elementos socio-políticos propios de la institución se han disuelto en vagos discursos sobre la responsabilidad cultural del designer” (Bonsiepe, 1968, p. 8). En este artículo, titulado “*Commentary on the Situation of the HfG Ulm*”, Bonsiepe demuestra hasta qué punto la institución, incluso en sus últimos estertores, no cesó jamás de reinventarse. Evitando adoptar posiciones conservadoras frente a los ataques recibidos, la HfG Ulm le apostó a la construcción de un nuevo esquema pedagógico en el cual diferentes esferas científicas convergían hacia una enseñanza del *design*.

Al tiempo que Gui Bonsiepe afirmaba que ya no era sostenible “una concepción monolítica del *design*”, las escuelas de *design* vislumbraban su futuro en el marco de un compromiso con la formación de estudiantes capaces no solo de “diseñar objetos, sino también de crear la organización y el saber propios del *design*” (Bonsiepe, 1968, p. 12). El esquema pedagógico formulado por la HfG Ulm y presentado a las autoridades alemanas tenía como principal objetivo la transformación de la institución en una escuela de diseño del entorno, en la misma línea del College of Environmental Design fundado en el seno de la University of California en Berkeley a finales de los años cincuenta –tal y como lo había contemplado entonces el artista, *designer* y teórico argentino Tomás Maldonado, invitado frecuente desde 1954 a la HfG Ulm– (Maldonado, 1965).

El carismático profesor Maldonado, apoyándose en investigaciones recientes [en aquella época] en psicología social –como aquellas realizadas por Kurt Lewin, Fritz Heider, Charles Wright Mills o incluso Omar Khayyam Moore– había invitado a los *designers*, durante una conferencia dictada en 1966 en Princeton, a centrar su atención en los vínculos y las dinámicas complejas que se presentaban entre los humanos y su entorno:

El entorno humano está compuesto a la vez por objetos y por personas, como también por acontecimientos. El entorno no es simplemente una colección estática de objetos y de personas: existen conflictos entre las personas, y de igual forma existen conflictos entre los objetos (Maldonado, 1966, p. 15).

Y aunque la teoría de Maldonado sobre el diseño del entorno tomaba en cuenta la concepción de los objetos de uso cotidiano –lo cual parecía extraño entonces, incluso en las escuelas norteamericanas– no los ubicaba, sin embargo, en el centro de dicha teoría:

No es cierto que los objetos mal concebidos sean en sí mismos responsables de la degradación de nuestro entorno: los modelos recurrentes [*patterns*] de comportamientos individuales y colectivos que prevalecen en la sociedad actual, son tanto o aún más responsables de ello. El diseño del entorno puede convertirse rápidamente en una farsa o en un simple pasatiempo utópico, en un mundo gobernado por la violencia, el sadismo, la agresión, la vulgaridad, el prejuicio, el despilfarro, el cinismo y la ostentación (Maldonado, 1966, p. 16).

Sobre tales premisas, Maldonado reclamaba la reforma total de las escuelas de diseño, para así “afrontar de una vez por todas, la ‘limpieza de los establos de Augías’” (Maldonado, 1966, p. 14). Al afirmar esto, Maldonado retomaba la consigna de los fundadores de las *Vkhoutemas*⁸; y de forma más concreta proclamaba la necesidad de poner fin al pensamiento que estimula la enseñanza segmentada en departamentos:

El programa pedagógico de la escuela que concebimos, no obedece a una adición de disciplinas organizadas por departamentos o secciones, sino a una articulación de temas en torno a los cuales se van incorporando diferentes disciplinas [...]. Ahora es posible concebir estructuras pedagógicas extremadamente ligeras, adaptables y transparentes; pero para ponerlas en acción será necesario tener el valor de erradicar no solamente la idea del departamento o sección como realidad cerrada y fija, sino también la idea de los departamentos tradicionales tal y como existen hoy en día en la mayor parte de escuelas de diseño. Como es sabido, dichos departamentos –arquitectura, arquitectura de interiores, diseño de productos, textiles, mobiliario, urbanismo, diseño gráfico, moda, publicidad, vidrio, cerámica, orfebrería, fotografía, etc.– son el resultado de una superposición irracional

⁸ Los “talleres superiores de técnicas artísticas” (*vkhoutemas*) fueron fundados en Moscú en 1920 y funcionaron hasta 1930. Usualmente son presentados como una propuesta soviética inspirada en la Bauhaus; algunos artistas como Vassily Kandinsky, enseñaron en ambas instituciones.

de la filosofía de Beaux-Arts, de la de Arts and Crafts y de aquella de la Bauhaus. Tales departamentos constituyen una de las incoherencias más ridículas en la historia de la educación (Maldonado, 1966, p. 18).

Aunque Maldonado tenía claro frente a cuales de dichos departamentos debía tomarse distancia, siempre se mantuvo reticente y evasivo cuando se le interrogaba acerca de las nuevas disciplinas que se debían seguir: “En mi opinión, una escuela de diseño del entorno debe integrar todos aquellos campos de actividades capaces de dar sentido y de constituir una estructura para el entorno humano” (Maldonado, 1966, p. 18).

Maldonado consideraba que una institución de este tipo estaba “a medio camino entre una escuela de ciencias físicas y una escuela de ciencias del comportamiento”, y requería de una pedagogía organizada a partir de dos sectores: de un lado, el diseño del entorno físico, y del otro, el diseño del entorno conductual. Así, el diseño del entorno físico abarcaría las “tres escalas del entorno físico: la escala de la ciudad o entorno urbano; la escala del edificio o entorno construido; y la escala del equipamiento o entorno del producto”; mientras que el diseño del entorno conductual trataría de una manera mucho más global el “entorno de la comunicación” (Maldonado, 1966, p. 19). Desde 1965, Claude Schnaidt incitó a los estudiantes a trabajar bajo las premisas de dicho programa, en el marco de un ejercicio en el cual debían diseñar el plano general de una futura escuela de diseño del entorno, que incluyera institutos de urbanismo, de arquitectura y de diseño (*ulm*, 1965, p. 69).

Del éxodo de la Bauhaus al éxodo de la HfG Ulm: Exodus 1 y Exodus 2

Deseando inscribirse en un esquema como el descrito anteriormente, en 1968 la HfG Ulm manifestaba su firme voluntad de acercamiento con la Universität Stuttgart, con el propósito de integrarse en un programa de tercer ciclo dedicado a la investigación. Gui Bonsiepe insistía en aquel momento en señalar la “necesidad de crear una ciencia del *design*, como rama de una futura ciencia del entorno” (Bonsiepe, 1968, p. 12).

Desde un punto de vista administrativo, los profesores de la HfG Ulm consideraban únicamente una alternativa: que la institución fuera nacionalizada, pero eso sí, preservando su total

autonomía pedagógica [...] Como era de esperarse, este oxímoron no fue del agrado de las autoridades implicadas, con las cuales Claude Schnaidt y el grafista Herbert Kapitzki se citaron en enero de 1968: desde ese momento los miembros de la HfG Ulm se opusieron férreamente a una negociación en cualquier otra dirección. El rector, Herbert Ohl, no volvió a responder a ninguna de las citaciones enviadas por el ministerio de la Educación y de las Artes de la República Federal de Alemania, ya que el equipo pedagógico de la institución estaba absolutamente obstinado en mantener su posición. El 23 de febrero siguiente una importante asamblea general fue organizada y, en ella, el grupo de representantes de la HfG Ulm –de los cuales solamente cuatro estudiantes se abstuvieron de votar– anunciaron la “auto-disolución” de la institución, la cual se haría efectiva a partir de septiembre del mismo año.

La siniestra noticia retumbó velozmente más allá de las fronteras de la República Federal de Alemania: de hecho, el ultimátum se dio a conocer de inmediato en los países vecinos, puesto que los miembros de la HfG Ulm contemplaban seriamente un éxodo como alternativa. Las conclusiones de las diferentes asambleas plenarias realizadas estipulaban que “por ningún motivo se mantendría la HfG en Ulm” (Schnaidt, 1969, p. 63), mientras no fueran aceptadas las exigencias en el siguiente consejo de ministros programado, lo cual resultaba ser en el fondo un llamado a la solidaridad y a la hospitalidad lanzado a otros gobiernos municipales de la RFA, un procedimiento ya probado por Walter Gropius en 1925. Las similitudes con el caso de la Bauhaus se sugerían en documentos que los propios alumnos de la HfG Ulm imprimieron en forma de afiches para ser reproducidos posteriormente en la prensa alemana y para ser fijados en los muros de la propia institución o izados como estandartes durante los movimientos huelguistas que apenas comenzaban. Una consigna se hizo especialmente popular, al aparecer escrita masivamente en grandes letras:

Bauhaus Weimar Exodus 1 Hochschule für Gestaltung Ulm Exodus 2

En las fotografías que testimonian aquellas reuniones que encendieron la crisis, se puede leer un segundo eslogan que sugería un vínculo más profundo, pero que algunos, como el propio René Spitz, consideraron un paralelo infame y una

obscena provocación (Spitz, 2002, p. 379): “1943 / 1968 Hinrichtung HfG”. Al señalar el año 1943, se hacía referencia al año de ejecución [*Hinrichtung*] de Hans y Sophie Scholl por parte de los nazis, puesto que además, como una ironía de la historia, el anuncio de la disolución de la HfG Ulm tuvo lugar al día siguiente de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la trágica desaparición de aquellas dos figuras tutelares. En todo caso, todos los medios parecían válidos para suscitar la indignación en el ámbito cultural internacional [...]

En Francia estos acontecimientos llamaron aún más la atención del departamento de enseñanza artística adscrito al Ministère des Affaires Culturelles⁹, el cual se encontraba sumido en una crisis sin precedentes. Si la HfG Ulm cerraba sus puertas, el Estado francés tendría entonces la oportunidad de contratar aquellos brillantes profesores e investigadores para iniciar así una profunda regeneración pedagógica en Francia. En aquella época un pesado remordimiento agobiaba a las altas esferas institucionales francesas: era el hecho de haber dejado escapar hacia tantos otros países a la gran mayoría de los maestros de la Bauhaus, tras su cierre en 1933, sin haber prestado atención a aquella situación excepcional. Ahora bien, desde 1965 Jean de Saint-Jorre, René Salanon, Claude Cobbi y Florence Contenay coordinaban en el Ministère des Affaires Culturelles un grupo de trabajo “autoproclamado y extraoficial” (Lengereau, 1996, p. 41) que planeaba trasplantar la Bauhaus para impulsar en Francia una ambiciosa y fulgurante reforma que abarcara la totalidad de formaciones artísticas. Sobre ello el arquitecto urbanista e historiador de la arquitectura, Eric Lengereau, afirmaría posteriormente:

Las iniciativas y la reflexión de aquel grupo de trabajo se inscribían en una dinámica compleja, que al encontrarse en el seno de la administración tutelar de la École des Beaux-Arts, de la Ensad, de las escuelas de arte de provincia, y de tantas otras instituciones de enseñanza artística, pudo movilizar los espíritus hacia ciertas consideraciones probablemente demasiado difíciles de circunscribir en el marco de aquel afán reformador del momento—consideraciones que abarcaban desde el entorno hasta la síntesis de las artes—(Lengereau, 1996, p. 41).

Así pues, de Saint-Jorre, Salanon, Cobbi y Contenay demostraron muy pronto que era necesario rodearse de actores internacionales capaces de ofrecer una mirada crítica de las instituciones francesas, para así asesorarlas de forma más objetiva en la delicada misión en marcha: para ello, los cuatro coordinadores efectuaron diversos viajes de observación, particularmente a los Estados Unidos en donde las recientes y novedosas iniciativas pedagógicas parecían las más estimulantes.

Tal y como Florence Contenay lo señaló en una entrevista concedida en 2013¹⁰, en los años 1960 resultaba sumamente difícil convencer a un profesor de Harvard de partir hacia Francia para instalarse allí, y aún más en medio del ambiente de crisis de la época. Por el contrario, resultaba mucho más sencillo llevar a Francia parte del equipo pedagógico de una prestigiosa institución alemana amenazada con su cierre inminente y con un cuerpo profesoral dispuesto a emigrar hacia algún lugar en donde fueran bien recibidos y valorados. Por ello, el llamado francés a los miembros de la HfG Ulm se producía gracias a un inesperado golpe de suerte que permitió la disponibilidad de aquellos expertos en una experiencia interdisciplinaria y en una pedagogía alternativa que ya habían dado muestras de su alcance. Eran los “consejeros” idóneos para aquel momento; los preciados hombres “Carrefour”¹¹ (Note du 21 novembre 1968) que demandaba el proyecto francés: semejante cadena de acontecimientos se presentó de forma perfecta y se decidió realizar una urgente visita oficial a la HfG Ulm.

Con el fin de llevar a buen término aquella delicada operación de seducción, André Malraux envió una delegación ministerial a la RFA: Salanon¹², Cobbi y Contenay estuvieron acompañados por Pierre Kayser, inspector principal de enseñanza artística; y por Henri Charnay, un antiguo profesor de artes plásticas e investigador en pedagogía, quienes fueron recibidos en Ulm en medio del alboroto por el propio Claude Schnaidt, los días 2 y 3 de mayo de 1968.

Algunos de los ulmianos se interesaron por la propuesta del gobierno francés; y entre ellos, Schnaidt y el profesor de semiología Martin Krampen, junto con algunos estudiantes de la HfG Ulm, viajaron a París el 20 y 21 de mayo siguientes invitados por el Ministère des Affaires Culturelles, justo en el momento en el que “la Sorbonne estaba ocupada, y la bandera roja izada por los huelguistas flotaba sobre la fábrica de Renault en

9 Este ministerio francés fue informado y alertado de la situación por el teórico Abraham Moles, quien enseñaba simultáneamente en la *Université de Strasbourg* y en la HfG Ulm.

10 Testimonio recogido por T. Côme en julio de 2013.

11 “Note du 21 novembre 1968”, Archivos del Institut de l’environnement.

12 Salanon, quien era *conservateur* del Musée des Arts Décoratifs, ya había hecho contacto con la HfG Ulm, precisamente a través de Claude Schnaidt, con el propósito de traer a París una exposición itinerante que presentaba los trabajos realizados en el seno de la escuela. Schnaidt le había respondido al respecto a Salanon que “aquella exposición estaba ya un poco deteriorada y debía ser arreglada y sobre todo actualizada si se pretendía mostrarla en París; y sin embargo, debido a la situación [de la HfG], resultaba complicado hacer una promesa de ese tipo” (“Notes”, Fonds Claude Schnaidt, GTA Archiv, ETH Zurich).

Billancourt” (“Notes”, Fonds Claude Schnaidt). En aquel momento se pensaba ya muy seriamente en el traslado de la HfG de Ulm a París, o si no, en la creación de una nueva institución educativa que sería dirigida por un grupo de antiguos miembros de la institución ulmiana. Los acontecimientos de aquel mayo francés retrasaron el proyecto, sin ponerlo nunca en duda.

De la ciudad de Ulm, a la rue de Ulm

Las opiniones del militante Rudi Dutschke y el atentado del que fue víctima en abril de 1968, sumado a la inauguración algunas semanas más tarde en Stuttgart de la exposición itinerante que celebró en presencia de Walter Gropius el cincuentenario de la creación de la Bauhaus, bastaron para hacer estallar el polvorín en la HfG Ulm. Schnaidt guardó un recuerdo amargo de aquel episodio, impregnado en parte por sus ideales comunistas:

Aquel fue el momento elegido por los izquierdistas para intervenir por la fuerza, creyendo que todas las condiciones estaban dadas para hacer de la escuela un verdadero bastión de la revolución: los indignados de Ulm se dedicaron entonces a acabar con los raros vestigios del pasado que habían escapado a la tormenta. De un día para otro, descubrieron que la institución tenía diez años de retraso mientras se había puesto a las órdenes del gran capital, y que su orden antidemocrático abrigaba un profesorado totalmente corrupto. Y aunque la HfG Ulm nunca había dejado de revisar sus programas y sus métodos –lo cual inspiró numerosas reformas educativas progresistas en todo el mundo– era cierto que allí los profesores trabajaban más tiempo, aunque por menos dinero que en otras instituciones. Como era cierto también que aquella era la única institución de este tipo en donde los estudiantes ejercían un poder real que aunque no era reconocido formalmente, sí era evidente y amplio. Única institución en el mundo occidental con una doctrina abiertamente anticapitalista, su caída era deseada abiertamente por el gobierno de la RFA. Pero todo eso carecía de importancia ante los ojos de los indignados: era mayo de 1968 y simplemente había que

esperar a que mayo pasase. Parafraseando la célebre expresión atribuida a Louis XV: después de mayo, el diluvio (Schnaidt, 1969, p. 64).

A decir verdad, las relaciones entre estudiantes y docentes se habían deteriorado demasiado mucho antes de Mayo de 1968: desde marzo y en coherencia con las aspiraciones de la mayoría de estudiantes de países vecinos, los jóvenes ulmianos habían exigido una gestión más horizontal para la institución, en la cual fuera posible, por ejemplo, que los profesores asistentes no padecieran la dominación imperante por parte de los titulares. Se pronunciaban así en favor de un cuerpo colegiado igualitario y con poder de decisión en el cual las voces de los representantes estudiantiles, de los asistentes y de los docentes titulares tuvieran el mismo peso. Dicha proposición había sido rechazada por Herbert Ohl, con lo cual se quebró irreversiblemente el espíritu comunitario de la HfG Ulm.

Durante el periodo álgido de la controversia, entre mayo y junio de 1968, los estudiantes cuestionaron la escuela de manera aún más radical, al punto de llegar a catalogar la HfG Ulm como un establecimiento de carácter tecnocrático con objetivos absolutamente capitalistas. El principal aviso de la institución, hecho en letras minúsculas metálicas siguiendo la tradición de la Bauhaus, fue desmontado por los estudiantes, quienes la rebautizaron entonces con una agresiva inscripción pintada en letras mayúsculas que rezaba: KARL MARX SCHULE. Al tiempo, se denunciaba que algunos institutos de la institución permitían la participación en encargos reales hechos por grandes compañías, como ocurrió por ejemplo con la compañía Braun, con Lufthansa, o con el metro de Hamburgo, con lo cual se aseguraba la entrada de importantes sumas de dinero. En este sentido resulta esclarecedora la cita que René Spitz acerca de las opiniones expresadas por la Unión de Estudiantes de la HfG Ulm en junio de 1968:

El idealismo naif presente en los fundamentos del modelo ulmiano –entre los cuales sobresalía la voluntad de modificar la sociedad a partir de la modificación de los objetos que constituían el entorno humano– se vio inmediatamente cooptado por la industria, que lo explotó económicamente para servir sus intereses. Tras haber ensayado

con el diseño progresivo propio de la HfG Ulm, los aparatos de la marca Braun se encuentran ahora disponibles en los catálogos de Neckermann y de Quelle [...]. Modificar de manera cosmética los bienes producidos masivamente tal y como lo está haciendo la institución, es ignorar la totalidad de la estructura producción-consumo-demanda [...]. La función nº 1 de los institutos parece ser la de hacer ganar dinero a los profesores a través de encargos reales en cuyos membretes de correspondencia aparezca el nombre de la HfG Ulm (Spitz, 2002, p. 388).

De esta forma se deduce fácilmente que el cuerpo profesoral no podía controlar la situación y que la agitación estudiantil empujaba vehementemente a las autoridades a acelerar el cierre de la institución, muy a pesar del apoyo internacional que esta recibía. Al momento de reiniciar las clases en octubre de 1968 ningún curso fue finalmente impartido y la disolución de la escuela fue votada oficialmente en noviembre: la República Federal de Alemania veía apagarse aquella prestigiosa institución pluridisciplinaria especializada en la construcción del entorno. Casi simultáneamente en Francia, como por un efecto de vasos comunicantes, una institución del mismo tipo –algo hasta entonces inédito en Francia– se gestaba bajo el nombre de Institut de l’Environnement [Instituto del entorno].

Quienes conocen bien la historia de la École des Beaux-Arts y en general del medio arquitectónico francés del siglo XX, han sugerido que fue justamente en la rue Bonaparte en donde nació la idea de crear el Institut de l’Environnement. Pero tampoco nos debe sorprender que quienes conocen a fondo la historia de la Ensad sitúen el lugar de nacimiento de la novedosa institución en la rue d’Ulm:¹³ quizás finalmente, tal y como sucede a menudo con los grandes inventos, el Institut de l’Environnement se gestó en varios lugares casi simultáneamente.

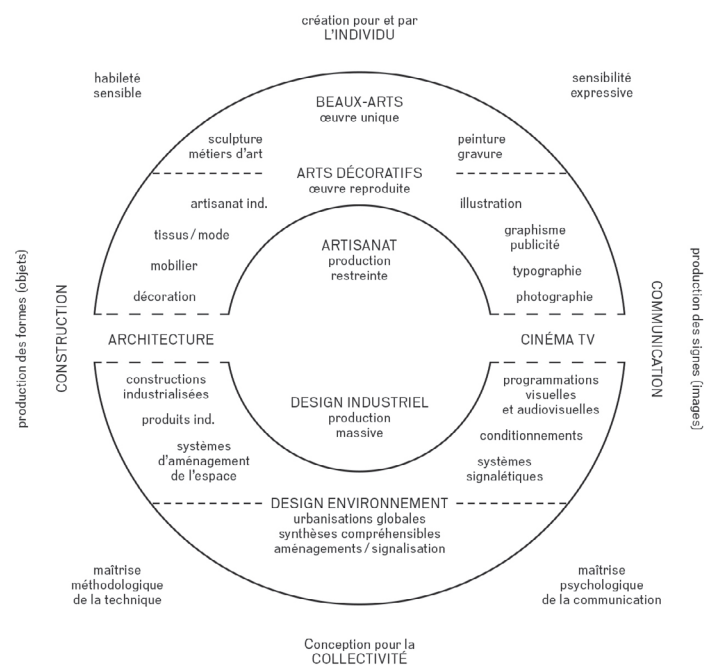
El sociólogo Jean-Louis Violeau ha subrayado el despertar en aquel momento de una voluntad de apertura disciplinaria, de una voluntad de “cambiar por el simple hecho de intercambiar” (Violeau, 2005, p. 206) que se había manifestado desde antes de Mayo del 68 por parte de numerosos estudiantes de arquitectura de la École des Beaux-Arts y que había encontrado eco en un importante grupo de profesores. Violeau ha

analizado a fondo las motivaciones de aquellos voceros de la “usurpación” que tomaron el riesgo de denunciar la “degeneración” del oficio de arquitecto desde su formación, para proponer “salir de los viejos muros de la École des Beaux-Arts e ir al encuentro los estudiantes de la Sorbonne, de Nanterre, o de la École Normale Supérieure”. Fueron muy pocos aquellos que teniendo un origen beauxartiano se interesaron realmente en la aparición del diseño industrial en Francia: Jean Aubert (1935-2015), Jean-Paul Jungmann (1935-) y Antoine Stinco (1934-), los arquitectos del grupo Aérolande y quienes estudiaban apasionadamente los sistemas de vivienda inflables fueron excepciones que confirman esta regla. Muy pronto se les reprocharía justamente ser una “sucua versión de *designers*; el ‘cache-toi objet’” (Violeau, 2005, p. 176).

Además de los aspectos concernientes al diseño (industrial y gráfico) que habían sido centrales en Ulm, y que lo serían también en el Institut de l’Environnement, Violeau ha señalado que la línea directriz de este último aparece de manera idéntica (Jean Aubert, citado por Violeau, 2005, p. 229 y Violeau, 1999) en una moción votada en octubre de 1968 por los docentes arquitectos de la sección SNESup de Beaux-Arts en la cual se abogaba por la implementación de un “ciclo de investigación abierto a los diplomados interesados, con un financiamiento efectivo del Estado”

13 La dirección oficial de la Ensad es el 31 de la rue d’Ulm, mientras que la dirección oficial de la École Normale Supérieure - ENS es el 45 de la rue d’Ulm. Aquí se hace referencia a la Ensad.

Análisis de localización de las actividades responsables de la producción de las formas HOY en la sociedad de consumo, por Roger Tallon y René Ach
Figura 6. Diagrama incluido en “*Considérations socio-culturelles sur le problème des activités dites ‘artistiques’ et esquisse d’une proposition pour une formation conforme à l’évolution de notre société*”, en *Design Industrie*, n.º 96-97, 1969.
Fuente: Côme, 2017.



y de una estructura que permitiera “formar a los nuevos docentes” (Voileau, 2005, p. 98).

René Lesné, coautor de *Histoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* publicado en 2011, relata en su texto algunos hechos similares que ocurrieron casi simultáneamente en la Ensad. Un grupo de docentes pertenecientes al joven departamento de Esthétique industrielle, entre quienes se encontraban Roger Tallon y René Ach (adscritos también al SNEsup) crearon, tras los acontecimientos de Mayo del 68, el denominado Collectif enseignants-chercheurs pour l'environnement 01 (CECE 01 ou Collectif 01) [Colectivo de docentes investigadores sobre el entorno] con el propósito de establecer “un proyecto para un instituto de *design*: un establecimiento educativo de tercer ciclo enfocado a formar profesionales post graduados, que debería conectarse estrechamente con otros institutos”¹⁴, moción votada por unanimidad en la Assemblée des Arts décoratifs el 13 de junio de 1968 (Lesné y Fau, 2011, p. 237).

Catherine Millet (1948-), quien frecuentaba a Roger Tallon (a quien había encargado el primer boceto para *Art press*) recuerda como él se consagró plenamente al proyecto de un *institut de design*, “redactando los textos y los programas” y subrayando la “posibilidad de una dirección pedagógica que debía ser renovada regularmente siguiendo las premisas mismas de la disciplina; considerando al *design* como un perpetuo cuestionamiento de los objetos y de los sistemas de objetos” (Lesné y Fau, 2011, p. 250). En junio de 1968 los estudiantes y docentes de la Ensad votaron unánimemente en su asamblea general una moción anunciando “la disolución de la Ensad y la creación de una formación de ‘concepteur d'environnement’ en el seno de una nueva universidad” (Millet, 1994, p. 31). Dicha moción fue entregada el mes siguiente por Jacques Adnet y el diseñador François Miehe al Ministère des Affaires Culturelles: Adnet y Miehe fueron recibidos por de Saint-Jorre, Salanon y Pierre Moinot –el entonces director general de *Arts et Lettres* en el gabinete de André Malraux– a quienes les habrían propuesto la idea de rebautizar la Ensad con el nombre de Institut des Arts de l'Environnement [Instituto de Artes del Entorno].

Lo cierto es que entre tantos testimonios citados hoy en día en torno a lo acontecido en Mayo del 68 resulta sumamente difícil su verificación: por ejemplo, son escasas las actas de

trabajo del *Collectif 01* que fueron conservadas y solamente un breve extracto fechado el 1 de junio de 1969 de un *Préambule au manifeste du collectif enseignants-chercheurs pour l'environnement 01 (CECE 01)* [Preámbulo al manifiesto del colectivo de docentes-investigadores para el entorno 01], aparece en los archivos de Roger Tallon:

Allí radica la gran aventura del *design*: la concepción global de un entorno contemporáneo; una empresa pluridisciplinar y colectiva que integra creadores y productores industriales en un mismo proyecto de ordenamiento del entorno social. El *design* resulta a la vez, *dessein* y *dessin* [propósito y arte]¹⁵.

La cita anterior la encontramos de nuevo en la introducción a un extenso artículo publicado en la sección titulada *Enseignement* [Enseñanza] de la revista francesa *Design industrie*: firmado por el *Collectif 01*, “representado provisionalmente por los señores Ach y Tallon”; dicho artículo apareció, sin embargo, bajo el título “Considérations socioculturelles sur le problème des activités dites ‘artistiques’ et esquisse d'une proposition pour une formation conforme à l'évolution de notre société [Consideraciones socioculturales sobre el problema de las actividades denominadas ‘artísticas’ y esbozo de una propuesta para una formación acorde a la evolución de nuestra sociedad]. Valiéndose de múltiples diagramas, se enumeran en el artículo de Tallon y Ach, las numerosas

[...] misiones que tendría que afrontar un “centro operacional del entorno” (Tallon y Ach, 1969, p. 45) vinculado especialmente con el CNAM y con las recién creadas Unités Pédagogiques d'Architecture (UP) [Unidades Pedagógicas de Arquitectura], cuyo objetivo global sería “preparar la inserción integral de los estudiantes en todas aquellas actividades inherentes al crecimiento y a la calidad del entorno artificial” (Tallon y Ach, 1969, p. 43).

Tallon, quien no había querido inmiscuirse en los enfrentamientos de grupúsculos políticos, se mostraba en todo caso entusiasta con lo sucedido en Mayo del 68: “La ‘revolución’ de Mayo no concernía a mi generación, pero sí nos tocaba la ruptura posterior” (Tallon, 2008, p. 35). Según

¹⁴ Moción votada el 3 de octubre de 1968 por los docentes de la sección SNE-Sup de Beaux-Arts, citada en Voileau, 2005, p. 98).

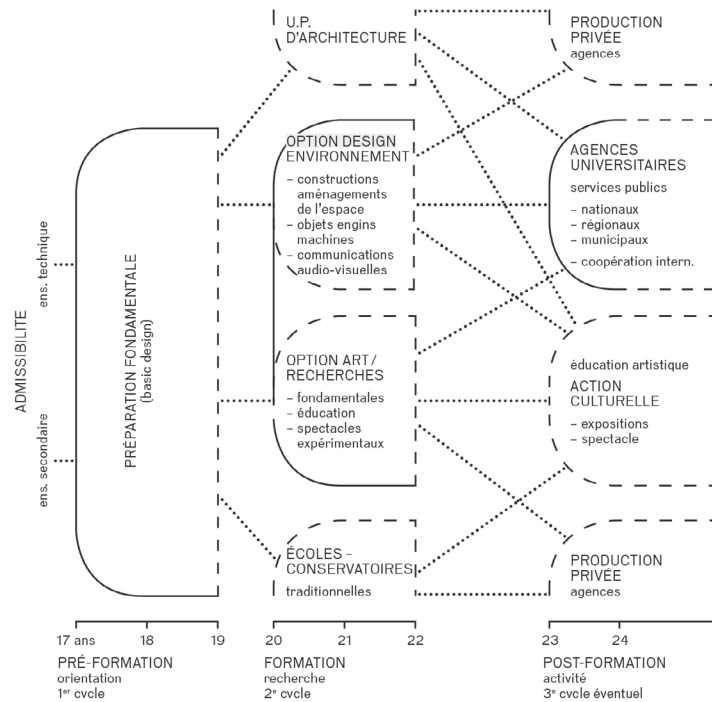
¹⁵ Citado en un epígrafe por Roger Tallon, “Proposition pour une étude faisabilité d'un Institut International de Formatique”, s.d., Archivos de Roger Tallon, Paris, Musée des Arts Décoratifs.

Tallon, dicha ruptura aceleró el avance del *design* en Francia, lo cual exigía una reforma radical y urgente de la Ensad, tal y como él lo deseaba y lo había propuesto desde hacía años. Pareciera como si la “revolución” que se concretaba con Mayo del 68 le estuviera dando la razón a lo que él planteaba desde 1965 en su proyecto pedagógico, al proponer, entre tantas otras cosas, atenuar la estricta jerarquía que tradicionalmente se imponía entre los docentes –llamados aun “patrones”– y los estudiantes:

Los contactos grupo-patrón son intermitentes pero regulares; [...] esto evita el sometimiento a una autoridad, situación común en los tipos de cultura mediterráneos (patriarcales). El rol teórico del patrón consiste antes que nada en objetivar el proceso de formación, modificarlo y corregirlo en función de los resultados. Dicha distinción garantiza la continuidad y el éxito de la política educativa, más allá de todo avatar pasajero. La “intención práctica del patrón” constituye aquello que en mi opinión, y en mi práctica, difiere radicalmente del esquema tradicional vigente: a la imagen de “modelo” yo opongo la de “iniciador”, esforzándome por no transmitir mi vocabulario formal, sino más bien por mantener y controlar el dinamismo que surge del grupo, inculcando eso sí, el sentido indispensable del método en la acción creadora (Tallon, s.f.).

En la Ensad, en la École des Beaux-Arts o incluso en las universidades, los estudiantes se mostraban indignados a causa de la aplastante autoridad que ejercía sobre ellos el profesorado. Tras Mayo del 68, los estudiantes de arquitectura quisieron formar una “alianza objetiva” (Violeau, 2005, p. 187) con sus profesores: se trataba de buscar una cierta complicidad, independientemente de las diferencias en edades que se evidenciaban. En la Ensad, aquellos “peces gordos” fueron siempre el blanco privilegiado para los ataques de los estudiantes.

La apertura de las fronteras disciplinares se convirtió en la otra reivindicación mayor de los estudiantes de arte: querían acabar con la multiplicación de ramificaciones impermeables y a menudo contradictorias, impuestas en las instituciones francesas en las cuales se enseñaba arte pues, ante todo, se sentía una necesidad



urgente de abrir los *savoir-faire* del arte hacia el conocimiento universitario. Fue entonces cuando el *Programme d'une Ecole Nationale Supérieure de Créateurs Contemporains*, esbozado por Roger Tallon en 1965, reveló su carácter anticipatorio: en efecto, Tallon formulaba un sorprendente sistema capaz de entrar en sintonía con las universidades y que de alguna manera anticipaba los *Massive Open Online Courses* (MOOC)¹⁶ –que tanto debate generan hoy en día–: “En el campo de la enseñanza teórica, el agrupamiento de los mejores docentes se antoja factible a través de la creación de diversas cadenas de televisión universitarias que pueden ser difundidas especialmente en instalaciones consagradas al trabajo práctico” (Tallon, s.f.). El Institut Pédagogique National (IPN), vecino entonces de la Ensad, trabajaba ya desde principios de los años cincuenta en algunos programas de “radio-télévision escolar [RTS]”; sin embargo, las primeras emisiones no llegarían a la pantalla chica sino hasta 1964 (Glikman, 1995). Existió una “télé-CNAM [Conservatoire National des Arts et Métiers]” destinada a los técnicos especializados y a los ingenieros, así como otras emisiones dedicadas a la formación económica de agricultores, etc. ¿Por qué entonces no concebir una emisión dedicada a la formación teórica de los jóvenes *designers*?

Estas iniciativas sin duda habían inspirado a Roger Tallon, y aunque él no se implicó direc-

Propuesta para un nuevo organigrama de la formación (en 3 fases), por R. Tallon y R. Ach
Figura 7.
Diagrama incluido en: “Considérations socioculturelles sur le problème des activités dites ‘artistiques’ et esquisse d’une proposition pour une formation conforme à l’évolution de notre société”, en Design industrie, n.º 96-97, 1969.

Fuente:
 Côme, 2017.

¹⁶ *Massive Open Online Courses*: formaciones en línea abiertas a todo público.

tamente en las luchas estudiantiles, sabemos que conocía perfectamente las expectativas de cambio que aquellos guardaban. El proyecto pedagógico que Tallon formuló en 1969 reclamaba la necesidad de una “postformación”, un “eventual 3° ciclo” que podría realizarse en las “sedes satélites universitarias”.

En cambio Georges Patrix (1920-1992), otra figura del *design* francés de la época, había dirigido junto a Jean Duvignaud (1921-2007) y algunos pintores, un Comité d’agitation culturelle [Comité de protesta cultural], que se convirtió pronto en el Groupe d’action d’arts plastiques [Grupo de acción de artes plásticas]. Patrix fue el organizador de acalorados debates en la sede del Institut d’Art et d’Archéologie situado en la rue Michelet, y había llamado al boicot de algunas exposiciones (Brillant, 2003); y aunque se había implicado plenamente en los acontecimientos de Mayo del 68, Patrix no parecía comprender muy bien la esencia de las reivindicaciones de los estudiantes, y no pudo por ello obtener su apoyo. El arquitecto Aurelien Lemonier ha subrayado la manera como Patrix “se obstinó en una visión utópica de la producción” (Lemonier, 2006, p. 114), lo cual puede constatarse fácilmente en sus últimas contribuciones para el Groupe International d’Architecture Prospective (GIAP), como también en su último libro *Design et environnement* publicado en 1973 (Patrix, 1973).

La deriva elitista del design francés

A excepción de algunos casos particulares, entre ellos los de Tallon y Patrix quienes cada uno a su manera orientaron el *design* en una dirección que privilegiaba la colectividad, comprometiéndose a trabajar para “*il grande numero*” –tema de la cuestionadísima XIV Triennale di Milano organizada en 1968– (Nicolin, 2011), el campo del *design* sufría globalmente los efectos causados por su filiación con una cierta élite: aquella compuesta por los usuarios, clientes, pedagogos y promotores que se veían asociados permanentemente a su desarrollo. En la Ensad, por ejemplo, las ambiguas relaciones que entablaban algunos pedagogos con los políticos de turno que ostentaban el poder, no tenían relación directa con la fractura que los separaba al mismo tiempo de los estudiantes militantes. El propio director de la Ensad, Jacques Adnet, había sido el decorador del despacho de trabajo de Vincent Auriol [presi-

dente francés entre 1947 y 1953] en el castillo de Rambouillet; Adnet había además acondicionado el apartamento privado de Auriol en el Palais de L’Elysée, así como el interior de lujosos trasatlánticos, en la misma época en la cual la revista *Esthétique industrielle* denunciaba la penuria del espacio público (*Esthétique industrielle*, 1964).

Jean-Louis ha mostrado igualmente cómo, desde 1965, se manifestaron virulentas críticas en el seno del Grand Palais –que albergaba entonces un anexo de la École des Beaux-Arts– como resultado de la imposición en uno de los *ateliers*, de un ejercicio en el cual los estudiantes tenían que desarrollar un proyecto académico en un “exclusivo barrio de la capital”, lo cual no resultaba en el fondo muy diferente a los ejercicios académicos planteados años atrás para diseñar una “*villa d’un riche propriétaire* [vivienda de lujo para un propietario adinerado]” (Violeau, 2005, pp. 58-59).

Otro caso sobresaliente puede ser el de Pierre Paulin, figura clave del *design* francés contemporáneo, quien se había dado a conocer gracias a una fotografía tomada a René Coty sentado sobre *Anneau*, uno de los primeros sillones diseñados por Paulin y presentado en el Salon des Arts Ménagers de 1955. Paulin, quien ofrecía sus servicios al Mobilier National, iba muy pronto a adquirir un sólido prestigio gracias a sus trabajos en famosos palacios (entre ellos, el Louvre y el Elysée), y al diseño de numerosas sillas de lujo y prestigio (como la *Mandarin*). Con el tiempo Paulin decidió presentarse a sí mismo como “el servidor del poder, de todos los poderes” (Pierre Paulin, citado por Zuber-Cupissol, 2008, p. 73). Ante la difusión en la prensa y el impacto producido por la célebre fotografía que mostraba a René Coty sentado en el sillón *Anneau* de Paulin, pareció como si el encuentro entre un trasero presidencial y un sofisticado sillón de diseño moderno traicionara irrevocablemente la idea de un nuevo rol del *designer* en la sociedad.

O al menos eso sugería en sus análisis cada vez más influyentes, un profesor asistente en sociología de la Université de Nanterre, llamado Jean Baudrillard (1929-2007):

Con el único fin de no tener en cuenta el proceso ideológico, los *designers* se dedican a popularizar formas “funcionales”, “racionales”, y audaces, para luego sorprenderse porque estas no seducen de manera espontánea al público. Ahora bien, detrás de su

piadosa letanía (educar el gusto del público), los creadores “populares” conducen su estrategia de manera inconsciente: los hermosos objetos modernos, estilizados, etc., son sutilmente creados *para no ser comprendidos por la mayoría*, o al menos, no de inmediato: su función social consiste en que funcionen como signos distintivos (Baudrillard, 1969, p. 39).

Por consiguiente, el mismo año de publicación de *Système des objets* y dentro del contexto del “*cache-toi objet*”, fundar una escuela de diseño aparecía como un tema extremadamente urgente y delicado para el Estado francés, en su afán por contribuir de alguna manera a la comprensión del oficio de *designer*. Tallon, incluso más que Patricx o que Paulin, se impuso como un cómplice perfecto para la causa: aunque considerado como uno de los padres fundadores del *design* francés, y principal representante de la disciplina vilipendiada por Jean Baudrillard y tantos otros, Tallon era entonces una figura excepcional precisamente debido a sus habilidades como pedagogo pero, sobre todo, por sus afinidades con la filosofía surgida en la HfG Ulm. Tallon no escondió nunca su deseo por una concepción pluridisciplinar y colectivista del *design* y en el ocaso de su carrera se enorgullecía incluso de haber tenido la oportunidad de trabajar “para el servicio colectivo, y no en el producto para el gran consumo” (Tallon, 1993, p. 16) –afirmación que debe ser adecuadamente matizada, aunque se deduzca fácilmente el mensaje de Tallon–. La HfG Ulm fue en aquellos años la escuela que salía de toda norma impuesta, lo cual la llevó a posicionarse en una situación delicada frente a las leyes del mercado, sin que ello impidiera que se planteara en su seno la cuestión acerca del campo de acción del *designer* dentro de la sociedad de consumo:

Una enseñanza de vanguardia trae consigo un problema fundamental en lo que respecta al tipo de ser humano que debe formarse: los especialistas que salían de la HfG Ulm estaban preparados para consagrarse laboralmente asumiendo una preocupación social ligada al conocimiento y a la satisfacción de las necesidades propias de nuestra civilización técnica. Siendo otra muy diferente la realidad: ¿Dónde podían encontrar su lugar estos nuevos *designers*, en medio de

un sistema de producción gobernado por los estudios de mercado y la especulación? ¿Era necesario crear verdaderos rebeldes, o bastaba tan solo con adaptarlos gradualmente? (Claude Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108).

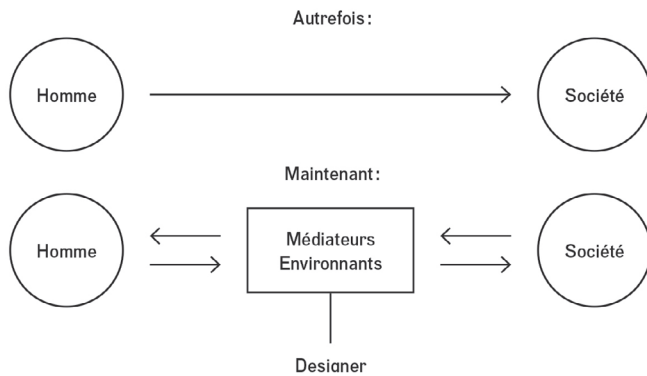
Lo ocurrido en Mayo del 68 empujó a los representantes del Estado francés interesados en el tema a jugar sus cartas para transferir la HfG Ulm a París: los contactos entre el gabinete del ministro André Malraux y los profesores ulmianos se aceleraron desde julio de aquel año.

Las condiciones para importar la HfG a París

Claude Schnaidt pretendía aprovechar la propuesta hecha por el Estado francés para desarrollar aquel programa pedagógico esbozado en las páginas del último número de la revista *ulm* y propuesto en vano a las autoridades alemanas. Schnaidt aseguraba que al implementar dicho programa se tendrían en cuenta además las reivindicaciones de los estudiantes franceses y las particularidades de la mayoría de escuelas de arte francesas, inmersas en una crisis evidente. La futura institución tendría, pues, raíces alemanas y francesas:

El nuevo instituto se dedicará a la investigación y a la formación pedagógica en todo lo relacionado con el entorno, apoyándose para ello en el espíritu, los métodos y la experiencia puestos en marcha en la HfG Ulm, aunque adaptándose a los factores culturales y materiales específicos del caso francés. La razón de ser del nuevo instituto radica en una doble necesidad: hacer avanzar el estado de nuestros conocimientos, y formar a los docentes. Actualmente urge desplegar un esfuerzo considerable sobre todos aquellos fenómenos que condicionan el estudio de los problemas del entorno, así como urge también la preparación de nuevos funcionarios y directivos con miras a la reforma que se avecina en Francia en el campo de la enseñanza (Schnaidt, 1968, Carta).

En el correo que el 8 de julio de 1968 Claude Schnaidt dirigió al Ministère des Affaires Culture-



Esquema de Abraham Moles ilustrando la "Teoría de los sistemas funcionales como marco para el diseño del entorno"

Figura 8. "Théorie des systèmes fonctionnels comme cadre du design de l'environnement", en *Environnement*, n.º 1, febrero de 1971, p. 31

Fuente: Côme, 2017.

lles, las tres principales misiones de la futura institución parecían ya totalmente claras: servir como enlace entre las principales disciplinas relativas a la planeación y al entorno; crear un inédito tercer ciclo de formación e investigación en este campo; y formar nuevos profesores. Correspondía entonces al Ministère des Affaires Culturelles encontrar un medio propicio para integrar esta propuesta en un conjunto coherente de "tres establecimientos educativos destinados a la renovación de la enseñanza de las disciplinas ligadas a la planeación y al entorno" (Schnaidt, 1968, Résolution), que serían implantados progresivamente en la región parisina. El grupo de trabajo liderado por Jean de Saint-Jorre proyectaba la creación de otras dos escuelas en la periferia de la capital (en Saint-Cloud y en Brimborion) para así completar y reforzar el planteamiento de Schnaidt; sin embargo, a falta de recursos, estas dos escuelas tampoco llegaron a concretarse, haciendo imposible la materialización de este proyecto aislado dentro del paisaje pedagógico francés, ya de por sí abiertamente incomprendido.

En cuanto a las modalidades adoptadas para la importación de métodos de la HfG Ulm, Schnaidt no era ningún incauto: una transferencia [*transfert*] en el estricto significado de la palabra, no tendría ningún sentido. Al haber asistido en la RFA a numerosos debates acerca de la reproducibilidad de la Bauhaus (Maldonado, 1963), Schnaidt aseguraba que "la experiencia de la HfG Ulm fue un hecho excepcional, y no por ello debe erigirse como una institución modelo"¹⁷ (Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108), y consideraba vano el "querer imitarla de manera idéntica en cualquier otra parte del mundo". Schnaidt señalaba igualmente que: "la HfG Ulm deja una rica herencia de ideas, conocimientos, y personas formadas bajo un espíritu de investigación y de vanguardia. Aunque haya desaparecido, su experiencia

debe ser estudiada y aprovechada al máximo" (Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108). En pleno 1968, Schnaidt debía asegurarse de que el terreno en Francia era fértil para esta alternativa.

Se vislumbraba un punto positivo en tal sentido: dado que Francia había permanecido casi ajena a la historia de la Bauhaus y había ignorado por décadas el *design* producido en los países anglosajones, así como las pedagogías asociadas a este, dicho panorama la convertía en un territorio en donde todo estaba por hacer en este campo. Y lo que era aún mejor en aquella tierra virgen: "la creación de un instituto de investigación y de formación pedagógica en temas relativos al entorno era absolutamente posible, ya que existía gente preparada y motivada para emprender esta tarea" (Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108). Schnaidt conocía a quienes estaban más capacitados para ello y, entre ellos, algunos antiguos visitantes de la HfG Ulm: estudiantes y profesores franceses que habían regresado entusiasmados y convencidos de las ventajas de aquella experiencia, aunque muy pocos habían realmente seguido los estudios y recibido un diploma allí¹⁸.

Un reconocido profesor de la Université de Strasbourg, cercano a Henri Lefebvre (1901-1991), había intervenido regularmente en Ulm: se trataba de Abraham Moles (1920-1992), cuya rica trayectoria transdisciplinar hacía de él, al mismo tiempo, un ingeniero acústico, un doctor en física y un filósofo experto en la teoría de sistemas, es decir, un *cybernéticien* y psicólogo del espacio, interesado igualmente por la noción de kitsch como por la construcción de lenguajes silbados (Moles y Rohmer, 1996). Sus recientes análisis y tentativas de modelización de un "marco del diseño del entorno" atraían particularmente la atención de Schnaidt, por cuanto se imponían como una línea de conducta ideal para el futuro instituto:

El arquitecto, el urbanista, el *designer*, no serán ya aquellos que determinan el presente y condicionan el futuro como si se tratase de un campo libre en el cual fijan algunas características [...]. La relación hombre entorno se presenta desde ahora —en una sociedad en donde la cotidianidad toma cada vez mayor importancia— en la interfaz dominante del ser, en el elemento microscópico sobre el cual se construyen las estructuras a gran escala: es en últimas, el átomo del *design*. [...] El entorno actúa

¹⁷ Claude Schnaidt citado por: Karlen, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸ Como por ejemplo Michel Millot, quien desde 1969, gracias a su trayectoria, se convirtió en profesor de la Ensad y miembro del recientemente creado Centre de Création Industrielle (CCI).

sobre el hombre, que reacciona a este como en una onda de *feedback* (*Rückkopplung*) haciendo que el ser tome consciencia de sí mismo gracias a la imagen que de sus actos le envía el mundo exterior, como si fuera un espejo (Moles, 1971, p. 30).

Y se vislumbraba también un punto negativo en el ambiente: en Francia persistían tradiciones arraigadas, como sucedía con la admiración desmesurada por los oficios ligados a las artes y a las artes decorativas. Aunque aún en un estado incipiente, el *design* parecía limitarse al espacio doméstico; es decir, que todo aquello contra lo cual habían luchado los miembros de la HfG Ulm parecía vigente en Francia:

En el campo del *design*, hemos logrado limitar la investigación a aquello que concierne la creación de *biens d'équipement*: ya no se trata pues de mobiliario, ni de textiles u otras artes decorativas. Hay que atenerse a los estudios realizados sobre objetos técnicos o a programas enteros sobre *biens d'équipement*: aparatos, máquinas y *aménagements* diversos (la vía pública, el servicio postal, los transportes). Precisamente en este campo, la situación actual en Francia resulta menos favorable (Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108).

Según Schnaidt, Francia tenía otra tara, y no era menos importante:

Es necesario ante todo, hacer un esfuerzo considerable en el campo teórico. Francia ha quedado rezagada con respecto a los movimientos que han originado una evolución patente en países de Europa Central así como en los países escandinavos y anglosajones. En aquello que concierne al entorno material, los franceses viven en un estado de atraso cultural, y aunque es legítima la idea de abandonar las viejas instituciones para dar paso a la creación de otras nuevas, hay que saber que lo realmente importante es poseer ideas y conocimientos. El primer paso a seguir debiera ser precisamente el estímulo a la investigación teórica. Además, en un instituto de investigación, las personas que se encuentran actualmente aisladas y que

son imperceptibles por culpa de tal estado de incultura, encontrarían una oportunidad para desarrollarse plenamente (Schnaidt, citado por Karlen, 1969, p. 108).

A pesar del “retraso de los autóctonos” (Schnaidt no se caracterizaba por medir sus palabras), las esperanzas se conservaban intactas en todo lo concerniente al aporte teórico y de investigación: era necesario aglutinar las fuerzas existentes aunque dispersas, para así poner en funcionamiento el nuevo instituto lo más pronto posible.

Aunque las raíces alemanas de este proyecto se extendieron “desde arriba” pasando necesariamente por la aceptación del poder de turno, las raíces francesas se extendieron en cambio “desde abajo” pasando, por ejemplo, por las numerosas AG [Asambleas Generales] y por tantas otras comisiones de reflexión pedagógica desarrolladas al comenzar el verano de 1968 en concertación con el Ministère des Affaires Culturelles. En el gabinete de André Malraux los estudiantes de la Ensad habían encontrado en Pierre Moinot su hombre de confianza, siempre a la escucha y cuya sensibilidad política era claramente de izquierda. Moinot les había apoyado activamente en sus luchas incluso hasta el punto de tomar el riesgo de juntarse con ellos “sobre el terreno”. Guardadas las proporciones, Moinot fue para la Ensad lo que Max Querrien fue para la École des Beaux-Arts: aquellos dos hombres de Estado renunciaron casi al tiempo a sus cargos para apoyar las reivindicaciones reformistas; Querrien lo hizo en octubre de 1968 justamente por causa de “sus ‘relaciones culposas’ con los sindicatos, los docentes y los estudiantes” (Violeau, 2005, p. 181); y Moinot poco después, en 1969¹⁹.

El Estado francés procedió entonces a reunir a los diferentes actores, atribuyendo un presupuesto para dar forma definitiva a la nueva y original institución que finalizaba su aventura en Ulm, y aterrizaba en París.

Referencias

- Archivos de Roger Tallon, París: Musée des Arts Décoratifs, Centre de documentation, IDE 1.
- Baudrillard, J. (1969). *La morale des objets. Communications*, 13.
- Bonsiepe, G. (1968, abril). *Commentary on the Situation of the HfG. ulm*, 21.

¹⁹ A pesar de lo que se dijo en su momento, Moinot renunció por razones ajenas a los acontecimientos de Mayo del 68 y sus réplicas. Debido a una reforma programada del Ministère des Affaires Culturelles, se contemplaba la supresión de su cargo, y fue esta una reforma que el mismo Moinot había impulsado.

- Bonsiepe, G. (1988). Ulm, le modèle et sa périphérie. En *L'École d'Ulm: textes et manifestes*. Paris: Éd. du Centre Pompidou.
- Brillant, B. (2003). *Les Clercs de 68*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.
- De Bure, G. y Braunstein, C. (1999). *Roger Tallon*. Paris: Dis Voir.
- Esthétique industrielle* (1964, marzo). *Esthétique industrie*, 65 [número especial: La Ville].
- Glikman, V. (1995). Les avatars de la télévision éducative pour adultes en France: histoire d'une "non-politique" (1964-1985). *Revue française de pédagogie*, 110.
- "Groupe de travail sur l'intégration des arts: architecture et arts plastiques", 8 de junio de 1965, Archivos de la Ensad, AN [Archives Nationales], 19950147/6.
- Karlen, A.-M. (1969). L'enseignement de l'architecture et de l'industrial design: l'expérience d'Ulm. *Opus International*, 10-11.
- Leboeuf, J. (2006). *Jacques Viénot 1893-1959, pionnier de l'esthétique industrielle en France*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Lemonier, A. (2006). La couleur et les mythologies du progrès - Georges Patrix, designer et coloriste industriel. *Les Cahiers du MNAM*, 96, 114.
- Lengereau, E. (1996). *La Recherche architecturale, une biographie*. Paris: Ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et du Tourisme.
- Lesné, R. y Fau, A. (2011). *Histoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 1941-2010*. Paris: Archibooks / Ensad.
- Maldonado, T. (1963, septiembre). Ist das Bauhaus aktuell?. *ulm*, 8-9.
- Maldonado, T. (1965, marzo). The Emergent World: A Challenge to Architectural and Industrial Design Training - Lethaby Lecture 1965. *ulm*, 12-13.
- Maldonado, T. (1966, junio). How to Fight Complacency in Design Education. *ulm*, 17-18.
- Melpomène* (1965, septiembre). L'Enseignement de l'architecture / enquête. *Melpomène*, 18.
- Melpomène* (1965, septiembre). Enquête: les écoles, les professeurs. *Melpomène*, 18.
- Melpomène* (1965, septiembre). Étude d'un projet d'architecture. *Melpomène*, 18.
- Michaud, E. (2002). La France et le Bauhaus: le mépris des vainqueurs. En Éwig, I. et al. (dir.), *Das Bauhaus und Frankreich: 1919-1940*. Berlin: Akademie Verlag.
- Millet, C. (1994). Roger Tallon, designer. En *Roger Tallon, itinéraires d'un designer industriel*. Paris: Éd. du Centre Pompidou.
- Moles, A. (1971, febrero). La théorie des systèmes fonctionnels comme cadre du design de l'environnement. *Environnement*, 1, 30.
- Moles, A. y Rohmer, E. (1996). Le cursus scientifique d'Abraham Moles. *Bulletin de micropsychologie*, 28-29.
- Nicolin, P. (2011). *Castelli di Carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*. Macerata: Quodlibet.
- "Note du 21 novembre 1968", Archivos del Institut de l'environnement, AN [Archives Nationales], 19930251/1.
- "Notes", Fonds Claude Schnaidt, GTA Archiv, ETH Zurich, 187-4-2-1.
- Ohl, H. (1988a). Construction industrielle. En *L'École d'Ulm: textes et manifestes*. Paris: Éd. du Centre Pompidou.
- Ohl, H. (1988b). Extrait d'une conférence à New York, 1961. En *L'École d'Ulm, textes et manifestes*. Paris: Éd. du Centre Pompidou.
- Patricx, G. (1973). *Design et environnement*. Paris: Casterman.
- Querrien, M. (2008). *Pour une politique de l'architecture, Témoignage d'un acteur (1960-1990)*. Paris: Le Moniteur.
- "Rond-Point de la Défense (1965). Élaboration du programme architectural de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs", 11 de marzo de 1965, Archivos de la Ensad, AN [Archives Nationales], 19950147/6.
- Schnaidt, C. (1968). Résolution du 27 octobre 1968. Fonds Claude Schnaidt, GTA Archiv, ETH Zurich, 187-4-2-1.
- Schnaidt, C. (1974, enero). Petite excursion dans les vestiges d'une école légendaire. *A+*, 14.
- Schnaidt, C. (1969). Ulm (dernier épisode d'une affaire de récidive). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 143, 62.
- Spitz, R. (2002). *HfG Ulm, the view behind the foreground: the political history of the Ulm School of Design 1953-1968*. Stuttgart: Axel Menges.
- Tallon, R. y Ach, R. (1969). Considérations socio-culturelles sur le problème des activités dites «artistiques» et esquisse d'une proposition pour une formation conforme à l'évolution de notre société. *Design industrie*, 96-97, 45.

- Tallon, R. (1993, julio). Entre confort et chaos, échange Dieter Rams et Roger Tallon. *Intramuros*, 49.
- Tallon, R. (2008, octubre). Je reste un moderniste radical” – Interview de Roger Tallon par Frédéric Couderc. *Technologie*, 157.
- Tallon, R. (s.f.). “Programme d’une École Nationale Supérieure de Créateurs Contemporains”. Archivos de la Ensad, sin fecha. (Probablemente redactado durante la primavera de 1965 –Le Corbusier es mencionado como posible colaborador–). AN [Archives Nationales], 19950147/6.
- ulm* (1965, diciembre). A School of Architecture. *ulm*, 14-15-16, 69.
- ulm* (1968, abril). *Revista ulm*, [traducido del alemán al francés por T. Côme]
- Violeau, J.-L. (1999). Utopie: in acts. In Marc Desauce (dir.) *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. New York, Princeton Architectural Press, p. 36-60.
- Violeau, J.-L. (2005). *Les Architectes et Mai 68*. Paris: Éditions Recherches.
- Zuber-Cupissol, M. (dir.) (2008). *Pierre Paulin: Le Design au pouvoir*. Paris: Réunion des Musées Nationaux – RMN.