

Centenario de Bauhaus:

de la enseñanza a la revolución creativa del diseño

Ramón Ramírez Ibarra

El primero de abril de 1919, el arquitecto Walter Gropius fundó la escuela en la ciudad de Weimar. Su nombre, unión de los términos alemanes Bau (construcción) y Haus (casa), refleja la intención renovadora de la actividad del diseño que, en sus primeras épocas, a pesar de ser la idea de un arquitecto, no tuvo un departamento ni un énfasis especial en la arquitectura. Como ha mostrado el interesante estudio de Frank Whitford (1995), Bauhaus se propuso un auténtico programa de reforma en la enseñanza de las artes y el diseño introduciendo una perspectiva racionalista del espacio, es decir, un pensamiento pedagógico y disciplinario inspirado en la ciencia y la tecnología como forma de creaciones eficientes, teniendo como ambiciones, la experimentación plástica y la belleza de las figuras geométricas.

A fin de comprender de manera sencilla la importancia del legado de Bauhaus en la actualidad, trataré de centrarme más en la interpretación de sus implicaciones en el mundo actual y menos en la crónica, ya que estudios como el mencionado de Whitford o La Bauhaus de Wingler (1980) han abordado con mucha pertinencia las etapas y períodos desde la perspectiva de sus maestros (Gropius, Itten, Meyer, Kandinsky, entre otros), opiniones de sus alumnos y el contexto social de la época.

En su lugar, trataré de hacer legible el sentido del valor estético, pedagógico y tecnológico de la Bauhaus, por lo cual comenzaré por contextualizar al lector en el cambio de perspectiva en el arte de mediados del siglo XIX.

ARTE ABSTRACTO VERSUS ARTE FIGURATIVO

A finales del siglo XIX comienzan a desarrollarse nuevas propuestas en torno al lenguaje artístico, tanto de enseñanza (producción) como de reproducción (espacios). Esta renovación quedará caracterizada por los críticos y especialistas del mundo del arte bajo el término “vanguardia”; del latín *abante* que significa adelante, o bien avance y del germánico *wardaz*, guardia o guardar.¹ Este término de uso militar sería característico para designar una transición cuyo principal objetivo fue la disolución del problema de la figuración, que comenzó a verse como algo viejo o anticuado en algunos profesores y alumnos de las academias de arte.

La figuración tiene antecedentes desde la prehistoria, tanto en el Neolítico como en la edad de los metales, cuando las representaciones hechas en cavernas, en figurillas de arcilla o bien en la cerámica decorada tenían como interés la demostración del cuerpo humano, paisajes u objetos reconocibles. Pero en las culturas cristiana e islámica, estas representaciones quedarían marcadas por una prohibición de tipo teológico. Fue hasta el Renacimiento (ss. XV-XVI) que el retorno de lo figurativo se adueña por completo de la representación artística en prácticamente todas las disciplinas y, a partir de ahí, se desenvuelve hasta el siglo XIX en la aspiración constante y reinterpretada de lo clásico. En este panorama surgen movimientos límite, como el simbolismo, que buscaban una tendencia renovadora y espiritualista, pero aún deudora de la figuración y el academicismo, mientras que sería la pintura impresionista la que se enfocaría en trabajar detalles técnicos de la pintura en el trazo o la iluminación.

Aunque algunos historiadores dejan fuera del concepto de vanguardia al impresionismo, fue el primer movimiento que se rebeló contra los gustos de la época y la forma de enseñanza del arte, bajo la idea de presentar la realidad de otra manera, signos de la crisis de lo que las academias francesas habían convertido en tradición pedagógica y conservadora: el arte por el arte.² El precursor sería Eduardo Manet y luego pintores como De gas, Monet, Cezanne, Van Gogh o Renoir abordarían la representación en trazos breves dirigidos a captar el instante en forma fugaz, como si el objeto desapareciera de improviso entre el tiempo y la luz.

La pintura impresionista se proponía una obra relativista, es decir, creada por la circunstancia del medio ambiente y las condiciones de iluminación, en algunos casos parecía inacabada o hasta grotesca para algunos de los gustos más conservadores de la época, ya que se apreciaba la imagen como diluida o sin solidez. Solo en algunas obras, *La catedral de Ruán* de Monet, por ejemplo, estos artistas fueron bien recibidos por la crítica, siendo este estilo la encarnación de la célebre frase con que el filósofo Karl Marx caracterizaría la modernidad industrial: “*All that is solid melts into air*” (todo lo sólido se desvanece en el aire).

Con la pintura impresionista veremos una sucesión de experimentos plásticos con dos objetivos cada vez más claros: por una parte, la ruptura con los cánones figurativos representando paisajes, personas u objetos definidos en función de su apego a las líneas de trazo y contornos sólidos como imitación (*μίμησις*) del referente, en función del apego al modelo original y, en consecuencia, el surgimiento de una nueva forma de representación ajena a esta norma imitativa.

La abstracción (del latín *abstractio*) viene a sustituir a fines del siglo XIX la función referencial del arte clásico, aunque la intención abstracta era ya un problema fundamental de la investigación filosófica en los griegos desde la metafísica. Sin embargo, la abstracción en los artistas a fines del siglo XIX se opone al realismo y la fotografía –técnica naciente– bajo la búsqueda de un estilo de

representación desde la obra en sí misma a través de su estructura, forma y colores.

En este proceso, el artista rechaza todo modelo exterior a su conciencia, es decir, a la intención de organizar los elementos formales en función de una realidad externa, presentada como visible. La abstracción reencuadra en varios niveles el problema de lo figurativo, así podemos encontrar un abstraccionismo puro como en Kandinsky, donde hay un predominio del sentido filosófico (metafísico) en la obra, y otro abstraccionismo “parcial” que aún guarda cierta referencia mínima respecto al sentido referencial y a modelos externos, como sucedería en movimientos como el cubismo o el fauvismo. Sería hasta la primera veintena del siglo XX que, al arte abstracto, coordinado en cierto sentido por la expresión de vanguardia, se le reconocería como una forma de innovación que abre las posibilidades de representación expresiva para las diferentes artes que recibieron un impulso derivado de esta forma de entender la realidad y, por qué no, prospectarla a futuro.

LA BAUHAUS DE GROPIUS

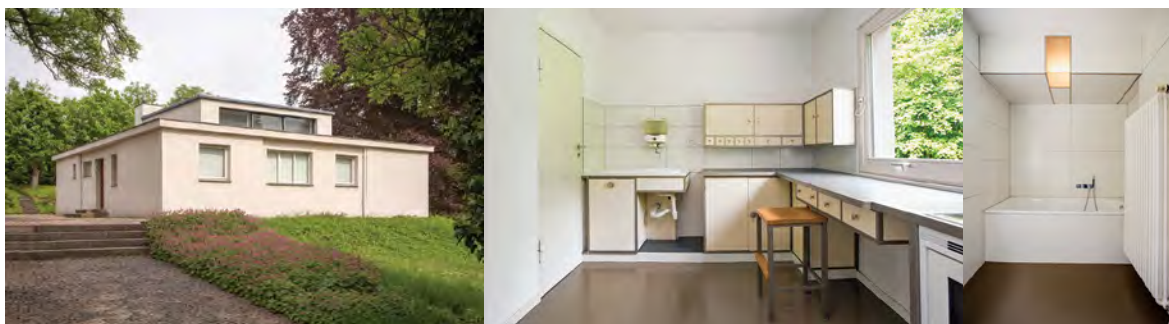
Nació como escuela en 1919, pero como idea expresa el agotamiento del arte clásico y su incapacidad por responder a un nuevo reto científico y tecnológico: la modernidad industrial, la ingeniería mecánica y eléctrica y, por ende, la producción de objetos que, en conjunto, auguraban un nuevo futuro en el cual era imprescindible una intervención plástica. El modelo de enseñanza clásico, centrado en el dibujo de modelos exteriores basados en la representación imitativa (desnudos, modelos en yeso), son sustituidos en la escuela por una perspectiva de los oficios que no oponía el arte a la artesanía, sino que buscaba integrar la creatividad con la producción y comercialización, apostando a la pluralidad no a la singularidad del objeto. Por ello, Gropius une dos proyectos, la Escuela de Bellas Artes con la Escuela de Artes Aplicadas, creando el concepto de Diseño que uniría tanto la percepción visual (lenguaje gráfico) como la economía (diseño industrial).



Bauhaus en Weimar (1919). Fuente: <https://whc.unesco.org/en/list/729>.

Las enseñanzas de Bauhaus tienen un origen interdisciplinario, debido a su oposición hacia el formalismo académico, aunque la artesanía, apelada por la sociedad prusiana en los primeros años por su valor moral, sobre todo ante los desastres de la racionalidad técnica de la Primera Guerra Mundial, no tardaría en desaparecer del programa cuando Gropius comienza a hablar de la asociación entre arte y técnica como una nueva unidad en 1922.³

El programa académico de la escuela, se basaba en tres elementos: cursos propedéuticos, clases de forma y color, múltiples talleres que iban desde la carpintería hasta metalurgia y cerámica. Los primeros fueron desarrollados a iniciativa de los profesores, por ejemplo, Johannes Itten (1888-1967), quien además de preocuparse por el desarrollo de las habilidades técnicas, algo que se hacía en las academias de especialización, se preocupó por enlazar pedagogía y estética en un curso que trataba de integrar tanto la percepción mental (psíquica) con lo corporal.⁴ En su curso preparatorio, *Vorkurs*, sentó las bases de la tendencia geométrica de la escuela, en la cual desarrolló de manera aplicada su imprescindible teoría del color para los diseñadores actuales, basada en el uso de siete contrastes: colores puros, claroscuros, temperatura, complementariedad, simultaneidad, saturación y proposición. Fue sustituido por el reconocido artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) quién



Casa Am Horn (1923). <https://www.archdaily.com/873082/ad-classics-haus-am-horn-germany-georg-muche/>.

no veía contradicción entre la creación individual y la producción mecánica, cuando Gropius decide cargarse más hacia la creación de prototipos y productos ante la presión del gobierno alemán, mientras Itten pugnaba aún por un proceso creativo y personal.

Las clases de dos reconocidos pintores abstractos, Vasily Kandinsky y Paul Klee, son lo que podría considerarse lo más tradicional de la pedagogía Bauhaus. Sin embargo, hoy en día muchos de los presupuestos didácticos que expresó Kandinsky en su *Gramática de las formas* de 1926 son empleados como programas de composición en las facultades de artes, dado que sintetizó muchos de los elementos que fundamentan el abstraccionismo, legado imprescindible de las escuelas de diseño en sus variantes gráficas, industriales o arquitectónicas.

Las ambiciones del programa pedagógico de Bauhaus se concentraban en el taller. Ahí tomaban sus clases con una orientación práctica y la tutoría de un artista, maestro de la forma. Hacia 1921 este proceso recibiría su primera prueba de sobrevivencia, Gropius, ante los problemas financieros, subrayó la necesidad de recibir encargos externos, por lo cual intentaba eliminar la marcada preferencia que los estudiantes estaban desarrollando hacia la representación artística frente al trabajo de los talleres, por lo cual, recurre a la fabricación de prototipos como objetivo educativo, como ha surgido de los archivos de Bauhaus en Berlín:

Debemos cerrar la brecha que separa el trabajo que realizamos en nuestros talleres y la situación actual de la industria y la artesanía que se da fuera de estas paredes. La solución todavía es una incógnita, aunque podría estar en potenciar la fabricación de piezas estándar por parte de los talleres de la Bauhaus.⁵

A partir de ese momento toma forma el programa racionalista que da origen al nuevo rostro de las disciplinas ligadas a la producción industrial, las artes gráficas, el diseño industrial y la arquitectura, bajo la reconocida premisa convertida en emblema de lo moderno: la forma sigue a la función. Así, no tardan en presentarse los primeros productos de esta ambición: la silla-taba de Breuer (1924), el juego de ajedrez de formas elementales de Hartwig, los juegos de cubeterías, teteras, lámparas, los cuales, por supuesto, preparan la proyección de la casa Am Horn por Adolf Meyer y Georg Muche, en su interior, considerada la primer muestra de un nuevo concepto de vivienda en Alemania. De la estancia en Bauhaus en esta época, también surgió una obra que le ha dado la vuelta al mundo en infinidad de escuelas de arquitectura e ingeniería civil, el ya célebre *Arte de proyectar en arquitectura* de Ernst Neuffer (1936) que contiene un manual para constructores, estudiantes y maestros con variables de medición y análisis, traducido a casi una veintena de idiomas. La característica de esta etapa se encuentra en la experimentación abierta y la combinación entre las clases artísticas y talleres; incluso el teatro, se convirtió también en un promotor

de las lecciones del abstraccionismo geométrico a través de obras preparadas por alumnos y profesores. Los talleres de textiles, metales, cerámica, carpintería, pintura, impresos de publicidad y escenografías apoyaron el sentido integral de su programa educativo. Aunque no siempre la equidad fue su sello característico, como sucedió en el taller de textiles, que fue usado por Gropius como medida de regulación de la matrícula femenina –reservando el diseño industrial o la arquitectura a los hombres– a pesar del éxito de la conversión del tejido a la producción industrial con el uso de los primeros sintéticos o celofán, lo mismo que tejidos con propiedades reflectantes y acústicas, con la tutela de grandes diseñadoras como Gunta Stözl o, más tarde, Lily Reich.

BAUHAUS, LEGADO DE FORMAS Y OBJETOS

Con el cierre de Bauhaus en Weimar y su traslado a Dessau, la escuela se enfrenta a un nuevo reto, la producción creciente de objetos para diversos usos y la adaptación de su quehacer académico y pedagógico en otra sede, especialmente diseñada para sus actividades. Este edificio, inaugurado en 1926, rápidamente se convirtió en el símbolo del movimiento moderno por sus características estéticas, técnicas y constructivas. El edificio en Dessau conjugaba el uso de nuevos materiales como el concreto, acero y cristal en una forma organizada por volúmenes puros, resultados de un cálculo, tanto estructural como funcional. Así, la obra muestra lo que será el programa del funcionalismo durante los próximos cincuenta años, una perspectiva estilística basada en la carencia de decorados y ornato, una relación entre interior y exterior mediada por el uso del cristal, ventanas horizontales, etc. Además del uso innovador de los propios materiales, como el muro cortina de vidrio en la fachada y el ordenado proceso de distribución de la iluminación en virtud de los talleres o los apartamentos.

Además del edificio Dessau, en su inauguración se presentó una sección de vivienda destinada para los profesores y Gropius. Un par de años después

este conjunto es reconocido como uno de los precursores del proyecto moderno en urbanización, debido a su ordenamiento regular y su proceso constructivo que refleja las pautas de estandarización que aún siguen impactando en la imagen y desarrollo de las zonas suburbanas. Este edificio, tanto en su planeación como en su diseño, es la síntesis del trabajo educativo y práctico de la escuela, sus aportaciones en mobiliario, iluminación y equipamientos son la expresión de una cultura urbana con un nuevo panorama tecnológico de fondo basado en el cálculo, la ingeniería de procesos y la ergonomía de los objetos.

El estudio de esta última y el programa de necesidades, son elementos que además de la arquitectura, ven su expresión en una serie de productos comercializados. Por ejemplo, del estudio de



Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1925-1926. Fotografía por Tadashi Okochi. © Pen Magazine, 2010, Stiftung Bauhaus Dessau.



Bauhaus en Dessau, Getty Images, 2018.



Vivienda en serie en Dessau .

la forma del polifacético Josef Albers, deriva tanto una nueva tipografía (arte gráfico) como un sillón innovador por su aspecto ligero, tomado también por Gray y sus sillones circulares con la meta de sustituir los ornamentados mobiliarios de las casas victorianas. El arquitecto Marcel Breuer (1902-1981) con sus alumnos en Dessau produjo una serie de muebles de tuboacero como armarios, estanterías modulares, mesas, lámparas, camas, pero lo que captó especialmente su intención de aplicación tecnológica fueron sus famosas sillas “sin patas traseras” o en ménsula⁶ que marcarían la posterior adopción de enfoques minimalistas en los mobiliarios de casas y oficinas.

Diversos exalumnos de Bauhaus han dado testimonio histórico de cómo en Dessau se desarrolla un ambiente que favoreció la creación de nuevos prototipos de productos, el emprendimiento y la continuidad del legado de Gropius, bajo la dirección del arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954) en 1928, quien a través de la creación de un departamento arquitectónico intenta vincular el trabajo de los talleres con el urbanismo, como un proyecto de lo que hoy se conoce como vivienda social, pero que fue trayendo fricciones cada vez más pronunciadas entre la escuela y las autoridades alemanas hasta provocar su remoción del



Silla Wassily, bautizada por Marcel Breuer en honor del artista abstracto Wassily Kandinsky. Knoll.

cargo en 1930. Este profesor y eminente arquitecto, aún carga con el estigma del socialismo, pues es frecuente encontrar reseñas o artículos de difusión que relegan o incluso eliminan su aportación, como en el caso del diario mexicano de derecha Milenio y su nota de enero de este año alusiva al aniversario de la escuela.⁷ Meyer fue profesor del Instituto Politécnico Nacional y funcionario del gobierno mexicano hasta 1949. Su legado es indiscutible en la imagen urbana de instituciones como la Secretaría del Trabajo, Infonavit y el Instituto Mexicano del Seguro Social.

Con el traslado de la escuela a Berlín y la dirección de Mies van der Rohe (1886-1969) en 1930, empieza el declive definitivo de este fenómeno cultural, artístico y pedagógico, pues el gran arquitecto alemán se encontraba bastante alejado tanto de las ideas creativas como políticas de estudiantes y alumnos. Ninguna de sus grandes obras coincidió con su estancia como director, y prácticamente convirtió a la escuela en una institución de enseñanza de la arquitectura mucho más convencional. Siendo poco justificada en lo económico y estigmatizada por el régimen nazi, no tardó en ser parte de uno de tantos cierres de instituciones y escuelas que caracterizaron a las autoridades alemanas de esa época.

CONCLUSIÓN

El diseño industrial de Bauhaus se propuso la proyección de formas inspiradas en las ciencias, resultado de una comprensión analítica, algo así

como una reflexión (abstracción) pero cuyo fin no es la contemplación, como en el ideal clásico de belleza, sino, a diferencia del idealismo, veía en la experimentación y los materiales un significado o, como ha dicho Umberto Eco,⁸ observando las vanguardias artísticas, pasamos de los artistas en los cuales la importancia del trabajo sobre la, con la y en la materia se transforma en un fin en sí mismo, es decir, un discurso sobre la materia misma del arte.

Este sentido experimental, proyectivo y provocativo, a diferencia de las posvanguardias actuales, buscaba aún en el orden geométrico la regularidad de pautas y patrones gráficos –matemáticas aplicadas– con cierto optimismo en el conocimiento de la ciencia y la tecnología, una utopía social contribuyente de un futuro mejor, muy lejos del territorio distópico y nihilista de muchas perspectivas artísticas actuales. La huída de muchos de sus alumnos y profesores a Norteamérica, otros a la extinta URSS y a diversos lugares con ambientes creativos más favorables en el momento, fortaleció su legado, el cual a cien años de su fundación está muy vivo en el quehacer arquitectónico de algunas ciudades japonesas o en el patrimonio mundial que es Tel Aviv surgida de la planeación urbana de Arie Sharon, Shmuel Mestechkin, Munio Gitai-Weinraub y Shlomo Bernstein, miembros del grupo de Gropius en 1929, con una ciudad que alberga hasta 4,000 edificios representativos y que se convirtió en el hito estilístico, constructivo y filosófico de esta escuela: la creación racional, estructural y futurista, basada en la proyección *ex nihilo* de una modernidad presentista, deseosa de un nuevo comienzo.

NOTAS

¹ Vicens, 1973

² De Micheli, 2001

³ Asendorf, 2006

⁴ Schmitz, 2006

⁵ Von Seckendorff, 2006:404

⁶ Gleiniger, 2006

⁷ Milenio Diario. Publicado 17/01/2019

⁸ Eco, 2005

REFERENCIAS

Asendorf C (2006). La Bauhaus y el mundo de la técnica: ¿actividad en la cultura industrial? En J. Fiedler, *Bauhaus* (pp. 80-87). Barcelona: Könemann.

De Micheli M (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Eco U (2005). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

Gleiniger A (2006). Piezas vaporosas que parecen haber brotado en la habitación, como dibujadas: los muebles de tubo de acero de Breuer. En J. Fiedler, *Bauhaus* (pp. 328-331). Barcelona: Könemann.

Schmitz NM (2006). El curso preliminar de Johannes Itten: la formación humana. En J. Fiedler, *Bauhaus* (pp. 360-367). Barcelona: Könemann.

Vicens F (1973). *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Biblioteca Salvat.

Von Seckendorff E (2006). El taller de carpintería e interiorismo. En J. Fiedler, *Bauhaus* (pp. 402-413). Barcelona: Könemann.

Whitford F (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Ediciones Destino.

Wingler HM (1980). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ramón Ramírez Ibarra
Facultad de Arquitectura
Universidad Autónoma de Nuevo León
rramib44@gmail.com



Hannes Meyer en México, Unidad Habitacional Lomas de Berra, 1943.

© Atenea Castillo. XVI, serie: Unus mundus, óleo/tela, 120 x 60 cm, 2014.

