

La Bauhaus: Hacia la consolidación de un empirismo lógico

Ana Cravino ⁽¹⁾

Resumen: El propósito de este texto es reflexionar sobre el devenir del Bauhaus caracterizando las cinco fases que atravesó la institución, para de este modo precisar sus ideas, definir sus métodos, reconocer sus profesores, directivos y estudiantes. Como objeto histórico el Bauhaus sufrió las consecuencias de una época de gran conflictividad y cambio, situaciones todas que fueron tomadas como oportunidades para que la escuela pudiera reinventar las relaciones entre arte, artesanía, arquitectura y diseño.

Palabras clave: Bauhaus - expresionismo - funcionalismo - formalismo - nueva objetividad - minimalismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 36]

⁽¹⁾ Doctora (FADU-UBA). Arquitecta (Universidad de Morón). Profesora Superior Universitaria (UM). Magister en Gestión de Proyectos educativos (CAECE). Docente de la UBA, UP y ITBA Autora de Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica; Reflexiones sobre la teoría y la Crítica; Arquitectura y Técnica; Cambios curriculares de la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en el período 1897-1977, entre otros títulos.

1. Introducción

La pregunta que se hacen muchos es la siguiente ¿Qué tuvo de única la Bauhaus? La palabra “única” es ambigua pues significa tanto “solo y sin otro de su especie” como también “extraordinario”. La Bauhaus fue única pero sin ser única, es decir fue “excepcional” aunque hubo otras escuelas similares. Entonces, ¿qué fue aquello que la hizo singular dentro de un conjunto de instituciones parecidas que trataban de responder a un contexto vertiginoso y cambiante?

Eric Hobsbawm (1999) define como “Era de las catástrofes” a aquel período iniciado a partir del comienzo de la primera guerra mundial. Un período que además de la conflictividad bélica, las revoluciones políticas, el abismo económico y la caída de los valores de la Ilustración implicó el advenimiento de una serie de vanguardias artísticas. Pero esta

“revolución cultural” no impactó sólo en las elites, sino también afectó parte de la vida cotidiana de amplios grupos sociales puesto que esta forma de pensar que se imaginó a sí misma como fundacional y moderna se manifestó a través de una revalorización profunda del cambio y un repudio a la tradición, una fuerte creencia en el papel de la ciencia y la tecnología, y una confianza casi desmedida en el progreso. Por otro lado, el compromiso político creciente que juzgaba indispensable el rol de las clases menos favorecidas, iba a significar la apreciación del trabajo del artesano y el obrero; y en este sentido una mirada positiva respecto al desarrollo de las tareas manuales y a la experiencia empírica directa con la materia, y de manera concomitante el rechazo a la actitud metafísica que incluía lo teológico, la tradición hermenéutica, la vana palabrería, lo superfluo. El éxito de esta revolución además presuponia consolidar un ideal de unidad que necesitaba del trabajo colectivo en pos de alcanzar la meta común. Muchos de estos puntos serían comunes al Círculo de Viena...

Recordemos que Manfredo Tafuri (1997, p. 187) caracteriza a las vanguardias como:

...afirmativas, absolutistas, totalitarias. Pretenden construir perentoriamente un contexto nuevo e inédito, dando por descontado que su revolución lingüística no comporta, sino que “realiza” un cambio social y moral. Para ellas nada hay que dar por descontado o nada hay a priori.

Las vanguardias, a diferencia de los períodos clásicos o de apogeo que producen equilibrados tratados, se caracterizan por darse a conocer por medio de manifiestos donde se autodefinen, al mismo tiempo que convocan (Cravino, 2005). Según Juan Molina y Vedia (1984, p. 72) el manifiesto es

... una forma de expresión de ideas como ruptura abrupta, insolente con el mundo preexistente. El valor sintético que lo caracteriza lo suele poner al borde del eslogan, lo hace fácilmente presa de interpretaciones superficiales. Todo manifiesto es promesa de acción, de cambios desencadenados por un gesto de proclama, donde interesa más la fuerza explosiva que la coherencia o la prolijidad conceptual. Es la idea como germen de acción transformadora.

Este es el sentido de ruptura que pretende expresar el Manifiesto del Bauhaus escrito por Walter Gropius en abril de 1919:

Arquitectos, pintores y escultores deben conocer y comprender de nuevo la naturaleza compleja de un edificio, en cuanto totalidad, y también en sus partes. () Las viejas escuelas de arte eran incapaces de generar esta unidad. Y desde luego, ¿cómo lo iban a conseguir, si el arte no puede ser enseñado? Se debe regresar al taller. () No existe una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. Por gracia divina y en raros momentos de inspiración que superan a su voluntad, el arte florece inconscientemente del trabajo de sus manos, pero una base en artesanía es fundamental para cada artista. Allí reside la fuente original del diseño creativo. ¡Construyamos pues

un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta un muro de arrogancia entre artesanos y artistas! Permitámonos todos juntos desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, que combinará todo en una única forma: arquitectura, escultura y pintura, y que un día se alzará hacia el cielo de la mano de un millón de artesanos como símbolo cristalino de una nueva fe (Gropius, 1919) (Bayer, 1938, p. 18) (Herzogenrath *et al*, 1976, p. 13).

No obstante, la Bauhaus no fue fruto de una voluntad individual sino de una tendencia que había comenzado a fines del siglo XIX cuyo objetivo fue socializar las artes aplicadas. Una primera etapa de esta corriente corresponde a la crítica a la producción industrial desde la mirada de la reforma de las artes decorativas o menores, cuya intención fue mejorar la calidad de los objetos utilitarios de uso común, fundamentalmente poniendo en cuestión los productos industrializados, y revalorizando la tarea del artesano (Benévolo, 1977, pp. 195-226) (Pevsner, 2003). En este sendero encontramos entonces la tarea emprendida por el movimiento *Arts and Crafts*, integrado por Henry Cole, John Ruskin, William Morris, A. H. Mackmurdo, entre otros.

Ruskin consideraba que el tipo de producción mecánica y la división del trabajo que se había iniciado con la revolución industrial habían determinado el surgimiento de un “trabajo servil”, rutinario y autómatas. Para Ruskin esto provocaba tanto la pérdida de calidad del producto como de la dignidad del trabajador, considerando entonces que la separación del acto intelectual de diseño del acto manual de la creación física¹ era perjudicial tanto moral como estéticamente para una sociedad, de modo que debía recuperarse el rol del artesano. William Morris insistió aún más en esta idea al señalar que no se debería realizar ningún trabajo en el taller antes de haber experimentado en profundidad con las técnicas y materiales apropiados. En este sentido Morris creía que un artista debía ser un diseñador que trabajara a mano como había ocurrido con los artesanos en la Edad Media, período donde se revalorizó la experiencia manual y empírica.

De acuerdo con Anna Calvera (1997, p. 61) William Morris era consciente

...que la apreciación estética de los objetos de uso cotidiano no funciona de la misma forma que en las artes plásticas, y pensar así lo alejaba irremisiblemente de Ruskin y su noción de arte. Para Morris, la finalidad estética de un papel pintado, de un estampado, de un pavimento o de un cielo raso, o de cualquier objeto decorativo, incluso del interiorismo de una cámara, es la búsqueda de un placer estético reposado y tranquilo, tal como es la atmósfera que la gente desea encontrar cuando llega a su casa.

El impacto de este movimiento en Gran Bretaña dio como fruto la aparición de numerosas escuelas y talleres donde maestros y aprendices coincidían en torno a la revalorización del trabajo manual del artesano (Droste, 1991). No es casual que la filosofía empirista tuviera su cuna en Inglaterra.

Un segundo proceso sucedió en Alemania que se encontraba en el camino de la reunificación política bajo la hegemonía del reino de Prusia. El éxito alemán en la guerra Franco-Prusiana demostró el poderío militar que había alcanzado en pocas décadas esta nueva

nación. Poderío que era una consecuencia del impulso que se había dado al desarrollo económico ligado a un potente proceso de industrialización, que a diferencia de lo sucedido en la revolución industrial en Gran Bretaña, implicó la cooperación con el saber científico-tecnológico ofrecido por las universidades.

Para alcanzar el grado de desarrollo británico diversos agentes alemanes habían ido a ese país para tomar contacto con las experiencias que allí se estaban desarrollando. Muy conocido es el caso de un joven Alfred Krupp “visitando” las acerías británicas, pero también encontramos a Hermann Muthesius como enviado oficial del gobierno alemán, para estudiar los movimientos artísticos ingleses. Como consecuencia de sus investigaciones y las críticas que hizo a los productos industriales de Alemania, impulsó la creación en 1907 del *Deutscher Werkbund*. Hermann Muthesius se había inspirado en el movimiento *Arts&Crafts*, pero se distanciaba de éste al admitir la utilización de la máquina, no repudiando la fabricación masiva. Esto implicaba dos cuestiones: Por un lado, concebir un diseño pensado para la producción en serie y por otro, la preservación de la expresión artística en el producto industrial. Es por ello que los objetos fabricados en Alemania se van a caracterizar por la falta de adorno y la simplicidad de las formas producidas. Es en este sentido que adquiere importancia las discusiones en torno a la forma ya que es ella, y no la decoración² añadida como en el modelo inglés, la que le otorga valor estético al objeto³. El *Werkbund* no fue un movimiento artístico surgido espontáneamente, sino por el contrario una acción financiada por el Estado alemán para integrar los tradicionales oficios del artesanado con las técnicas industriales de la producción en serie a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con otras potencias. En las numerosas publicaciones y exhibiciones del *Werkbund*, la nueva estética que se propone se va a ver favorecida por la conformación ejemplar de bienes de consumo al mismo tiempo que adquiere popularidad por la intencionada difusión que se realiza. El arquitecto alemán Peter Behrens que había sido desde 1903 director de la Escuela de Artes y Oficios de Düsseldorf en 1907 se suma a la *Deutscher Werkbund* proclamando también la unión del arte y la industria, en sintonía con los ideales de Hermann Muthesius, y avanza un poco más al trabajar como consejero artístico de la fábrica AEG donde crea el concepto de “identidad corporativa” al diseñar no sólo todos los productos de la empresa y su imagen publicitaria, sino además el mismo edificio industrial. En su estudio profesional trabajarían Walter Gropius, Adolf Meyer, Ludwig Mies Van der Rohe y Le Corbusier. De modo que el *Deutsche Werkbund*, considera oportuno, más que volver simplemente al romántico trabajo manual, agregarle “diseño” al producto industrial. Dice entonces Kenneth Frampton (1983, p. 113) sobre Peter Behrens “tuvo que aceptar la industrialización como el destino manifiesto de la nación alemana, o tal como él lo concebía, como el resultado conjunto de *Zeitgeist*⁴ y *Volksgeist*⁵, al que su deber como artista le imponía darle forma”.

Casi simultáneamente en 1903, el denominado *Wiener Werkstätte* (Taller vienés) se estableció en Austria con Josef Hoffmann y Koloman Moser como sus representantes más conocidos, también bajo la influencia del movimiento *Arts and Crafts* impulsando igualmente una nueva concepción del arte a través de la revalorización de las artes decorativas y la artesanía. Asimismo, desde allí se defendía la noción de “obra de arte total”, en la que todo debía ser diseñado hasta el último detalle en una unidad integrada. El objetivo era

tanto diseñar objetos simples y exquisitos, como también lograr un vínculo directo con el público para modificar así el gusto popular.

Esta serie de hechos permite dar cuenta de cómo se va instalando en la sociedad europea de comienzos de siglo XX la idea que todo puede ser objeto de diseño, y todo objeto cotidiano merece ser diseñado.

En este mismo contexto el arquitecto belga Henry van de Velde dirige la Escuela de Artes y Oficios de Weimar desde 1902. El Gran Duque Wilhelm Ernst de Sajonia le había dado la orden a Van de Velde para que prestara atención a la producción cultural de las artes y oficios y a la industria en el país, a tono con la directiva propuesta por Prusia de industrializar Alemania. La primera guerra mundial obligó a Van de Velde a dimitir dado su carácter de miembro de una nación en guerra con el Estado alemán y es entonces que recomienda para su puesto a Walter Gropius, Hermann Obrist o August Endell.

Una vez acabada la contienda, y después de una serie de tensiones respecto a cuál sería la orientación pedagógica adecuada para la enseñanza de las Bellas Artes por un lado y Artes aplicadas por el otro, Gropius logra unificar en un solo establecimiento la clásica Academia de Artes y la más prosaica Escuela de Artes y Oficios, creando de este modo una nueva institución la *Staatliche Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal).

2. Desarrollo Histórico de la Bauhaus

La periodización habitual de la Bauhaus se ha hecho habitualmente en función de los tres directores que tuvo: Gropius (1919-1928); Hannes Meyer (1928-1930) y Mies van der Rohe (1930-1933) o de acuerdo a su localización: Weimar (1919-1925); Dessau (1925-1932); Berlín (1932-1933). (Bayer, 1938) (Wingler, 1975) (Droste, 1993) (Ambler, 2018) Sin embargo tomaremos las cinco etapas propuestas por Wulf Herzogenrath (2019) porque permiten comprender las diferentes orientaciones que la escuela tuvo y la evolución hacia la singularidad. Otros autores han preferido hacer hincapié en los talleres y sus maestros (Wick, 1993) (Bergdoll, 2009) (Fiedler, 2006) (Herzogenrath *et al*, 1976).

Primera época (1919-1921): El expresionismo

El resultado de la primera guerra mundial fue funesto para Alemania, país que no había sido invadido ni arrasado pero que había sufrido la pérdida de 1.800.000 soldados y, a raíz de la firma del Tratado de Versalles, debía reparar económicamente a los vencedores, privándolo a su vez de su poderío militar, lo que determinó su humillación como nación. En este contexto de privaciones económicas y de inestabilidad política⁶ la nueva escuela empezó a funcionar como una institución estatal. No obstante ello, Gropius se propuso que maestros y aprendices conformaran una comunidad sólida y armónica que fuera un ejemplo para la deprimida Alemania de posguerra. No es ajena a esta actitud la formación, un año antes, del Consejo de trabajadores del arte (AFK) con el objeto de influir en el nuevo gobierno para determinar una agenda política para la reinención de un arte

nacional. Habían participado del mismo: Bruno Taut, Adolf Meyer, Erick Mendelsohn, Lyonel Feininger, Hans Poelzig y Walter Gropius, entre otros muchos. En su programa se afirmaba que:

Arte y pueblo deben formar una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos para convertirse en alegría y vida de las masas. Nuestra meta a alcanzar consiste en la estrecha unión de todas las artes bajo las alas de una gran arquitectura (García Roig, 2003, p. 10).

En el momento de la fundación los objetivos del Bauhaus fueron definidos explícitamente por Walter Gropius en el mencionado manifiesto que expresaba la intención de recuperar los oficios artesanales integrados en una unidad productiva industrial, así como la comercialización de los productos de diseño elaborados que deberían ser objeto de consumo para amplios sectores de la población. Los productos resultantes se alejaban mucho de la clásica ornamentación añadida para supuestamente embellecerlos. Por el contrario, poseían líneas definidas, formas geométricas sencillas y, daban la impresión de estar hechos industrialmente y no de modo artesanal.

Para unir arte y técnica es que Gropius contrató entre los años 1919 y 1924 a los artistas plásticos Lyonel Feininger (1871-1956), Oskar Schlemmer (1888-1943), George Muche (1895-1987), Paul Klee (1879-1940), Johannes Itten (1888-1967), Wassily Kandinsky (1866-1944) y László Moholy-Nagy (1895-1946), que estaban acompañados por un plantel de artesanos⁷ que se desempeñaban como maestros de taller. En cada curso entonces existía un binomio o tándem de artistas, denominados “maestros de la forma”, por un lado, y técnicos que proporcionaban su experiencia con los materiales, por el otro. Adolf Meyer (1881-1929), socio de Gropius, dictaba clases de dibujo.

Es interesante notar que en el discurso de Gropius aparecen insistentemente las ideas de unidad y de cooperación. Ideas que no sólo corresponden a la unión entre arte y artesanía planteada como objetivo pedagógico de la Escuela, sino, podemos suponer, en el deseo de integrar un cuerpo docente conformado por artistas cuyos enfoques eran distintos, sus nacionalidades diversas y sus egos superlativos, a los que se sumaban antiguos maestros que provenían de las academias que se habían fusionado en la Bauhaus, más los técnicos o artesanos, en un contexto de inestabilidad política y económica. Por otra parte, cabe señalar que a pesar de las declaraciones del modelo dual de enseñanza, los artesanos no tenían el mismo poder de decisión que los artistas y primaba la posición de estos últimos como creadores autónomos.

La unidad arte-artesanía, respondía en aquellos años a una mirada idealista influida obviamente por el romanticismo alemán del siglo XIX⁸. Arte-Artesanía o Forma-Materialidad no eran otra cosa que la dualidad expresada entre espíritu y materia que sería sostenida por el expresionismo, pero también tácitamente implicaba la unidad entre las élites cultas y la masa del pueblo. Recordemos que el expresionismo, como movimiento artístico defendía la libertad individual, la primacía de la subjetividad, la pasión, lo irracional. Esta subjetividad debía manifestarse a través de la experimentación intuitiva con los medios de representación, de tal modo que el arte así entendido podría ser la expresión del alma, y en este sentido, a tono con la teoría hermenéutica y el romanticismo vigente, en Alemania

debía expresar el alma alemana, su carácter existencialista y su anhelo metafísico. Estas ideas confrontaban con el pensamiento más racional y productivista de Gropius, de modo que los conflictos no se hicieron esperar.

El más fiel representante de esta tendencia espiritual e individualista era el carismático Johannes Itten a cargo del curso introductorio, *Vorkurs*, entre 1919 y 1922. Este curso de seis meses de duración constituye para Wick (1993, p. 79) “la columna vertebral de la pedagogía de la Bauhaus”. Sin embargo, a pesar de la centralidad de su enseñanza, Itten no estaba de acuerdo con los objetivos sociales y estéticos de Gropius ni con poner al arte al servicio de cuestiones extra-artísticas. El curso preliminar no fue un invento ni de la Bauhaus ni del Itten, pues ya numerosas escuelas de arte lo había instituido, pero la celebridad del mismo se debe a la renovación pedagógica instituida por Itten sobre la base de las teorías educativas de Dewey (aprender haciendo), Pestalozzi (explorar a partir del dibujo) y Montessori (libertad y autonomía), así como las teorías de Adolf Holzel sobre la aplicación de “leyes plásticas objetivas” para la apreciación subjetiva del arte, similar al pensamiento de Weber que proponía un abordaje objetivo de la subjetividad. Para Itten el curso introductorio debería liberar la fuerza creadora de los estudiantes y permitirles elegir una orientación a su carrera en base a la inclinación por un material, para lo cual sería necesario ofrecerles el conocimiento indispensable sobre las leyes de la forma y del color. Recordemos que la enseñanza inicial de la Bauhaus comprendía tres áreas: una instrucción artesanal acompañada por tallistas, herreros, carpinteros, esmaltadores, xilógrafos y tejedores; una instrucción en el campo del dibujo y la pintura que no se alejaba de la tradicional formación de las escuelas de Bellas Artes (pintura libre, del natural, paisajes y naturalezas muertas, composición, etc.); y una instrucción técnico científica que iba desde la Historia del Arte hasta ciencia de los materiales incluyendo aspectos legales y contables. Hacia 1920 Gropius recibió el encargo de Adolf Sommerfeld, dueño de un aserradero, para hacer una casa de madera con los restos recuperados de un naufragio y consideró este hecho como una oportunidad para realizar con los estudiantes y maestros un ejercicio de “obra de arte total” (Bergdoll, 2009, p. 43) donde se fundiera todo el trabajo desarrollado en la escuela en una tarea conjunta. El resultado fue la casa Sommerfeld, obra que poseía un notable trabajo artesanal en puertas, vitrales, cortinas, tapices, lámparas y muebles bajo una obvia inspiración wrightiana y expresionista, aunque la composición general mantenía aún la clásica simetría académica.

La noción de “obra de arte total” propone una síntesis totalizante de todas las artes y descrea de la autonomía disciplinar. Una muestra de la obra de arte específica o “clásica” es la pintura de caballete del Renacimiento; un ejemplo de la idea de arte total es el Barroco, donde la pintura dependía de la escultura y la arquitectura de las demás artes. El arquetipo de esta idea, que va a ser defendida luego desde el romanticismo por Richard Wagner, es la ópera. Concordante con este pensamiento, Hegel (2001, p. 21) afirmaba hacia 1828 que la arquitectura es el receptáculo de las demás artes y debe “limitarse a la simple búsqueda de la verdadera adecuación y a contentarse con un contenido y un modo de representación puramente exteriores”.



Figura 1. Fachada casa Sommerfeld, Adolf Meyer, 1920-1921. Fuente: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/architecture/sommerfeld-house-berlin/>

Una serie de hechos modificarían la orientación de este primer Bauhaus, más allá de las tensiones entre Gropius e Itten: En mayo de 1922, por un lado, se realizó en Dusseldorf, donde había funcionado la escuela dirigida por Peter Behrens, el Congreso internacional de artistas progresistas⁹ y pocos meses más tarde en la misma ciudad de Weimar el Congreso Internacional del Dadaísmo y el Constructivismo con la presencia de El Lissitzky, Tristan Tzara, Theo y Nelly van Doesburg, Lucia y László Moholy-Nagy, Lotte y Max Burchartz, Cornelis van Eesteren, Alfred Kemény, Bernhard Sturtzkoopf, Harry Scheibe, Hans Vogel, Peter Röh, Alexa Röhl, Nini Smit (Sophie Taeuber), Hans Arp, Werner Graeff y Hans Richter. Esto puso en contacto a los maestros y estudiantes del Bauhaus con la vanguardia rusa y con el movimiento *De Stijl*, y de manera fundamental con Theo van Doesburg, quien se instala durante un tiempo en Weimar, interesado, muy probablemente, en formar parte del cuerpo docente y ser contratado por Gropius; situación que no se concretó, quizás más por diferencias personales entre Gropius y Van Doesburg¹⁰ que por cuestiones doctrinarias, pero que no pudo evitar la influencia que este último ejerciera sobre muchos integrantes de la Bauhaus.

Uno de los miembros de *De Stijl*, Vilmos Huszar, sostiene en 1922 críticamente juzgando la Bauhaus con las intenciones de unidad proclamadas en el Manifiesto:

Lo que los maestros realizan, eso es lo que enseñan. Y qué es lo que realizan? Cada uno hace lo que le inspira su humor, muy lejos de una disciplina rigurosa. ¿Dónde se ven intentos de una obra de arte unitaria, de una configuración unitaria de espacio, forma y color? ()

Por lo que respecta al director Gropius en el cementerio de Weimar hay un monumento expresionista¹¹...

Para alcanzar los objetivos expuestos por la Bauhaus en su programa hacen falta otros profesores, profesores que sepan lo que se necesita para configurar una obra de arte unitaria... (Citado por Wick, 1993, p. 38)

La Bauhaus durante esta fase funcionó como una escuela de arte de vanguardia y los distintos talleres como los de carpintería y metalurgia exploraban formas artísticas un tanto desviadas de la intención utilitaria y de una producción unificada. El alejamiento de Itten, la incorporación de Lazlo Moholy-Nagy en su reemplazo, la situación política y económica¹² de Alemania iniciarían una nueva época.

Segunda época (1922-1924): El formalismo

La pedagogía fundacional de la Bauhaus reforzaba el trabajo en grupo para que de esta manera se alcanzara una síntesis o “unidad” entre arte y artesanía, y al mismo tiempo la unidad deseada del cuerpo docente. La presencia de maestros que impulsaran la búsqueda de la expresión individual no contribuía a esta finalidad como tampoco el ego de algunas figuras. Es por ello que Feininger, según Wick (1993, p. 38), consideraba que hubiese sido provechoso contar con la enseñanza de Van Doesburg en la Bauhaus aunque “probablemente, no sería capaz de quedarse dentro de sus límites, sino que, al igual que Itten en sus tiempos, querría muy pronto quedarse al frente de todo...”

En la primera fase de la escuela no se había podido alcanzar esta unión entre arte y artesanía porque, como hemos mencionado, el modelo dual no había funcionado y los intereses de artistas y artesanos no habían sido convergentes. Es por ello que Rowland (1990, p. 10) reinterpretando a Gropius sostiene que la Bauhaus no fue un estilo sino “una colección de actitudes”. Vale entonces destacar el rol fundamental de Gropius que construye una escuela no sobre su figura, como hicieron otros directores de instituciones similares destacando su hegemonía, sino como aquel elemento inasible que logra amalgamar e integrar posiciones distintas logrando la difícil unidad en la diversidad. Ya Gropius (1923, p. 1) (1938, p. 22) (1946a, p. 289) había señalado que “...surge la idea de una unidad universal, en la que todas las fuerzas opuestas existen en un estado de equilibrio absoluto”, ya que “nada puede existir aisladamente”. Asimismo es también de destacar su generosidad pues al recibir algunos encargos profesionales los socializó con alumnos y maestros.

En esta segunda instancia, la incorporación de Moholy-Nagy, sumado a Paul Klee en 1921 y Wassily Kandinsky a mediados del año siguiente permitió tomar como objeto de estudio no solo la forma, sino una forma que pudiera modificar la vida de las personas. Para esto se hizo necesario indagar sobre los problemas teóricos del arte desde una base científica, cuestión que había iniciado parcialmente Itten. Wick (1993, p. 122) revela el vínculo entre Moholy-Nagy y Ernst Mach, precursor de lo que luego se llamó Empirismo lógico, puesto que este último sostenía que la materia no es la realidad primaria sino que los elementos últimos son “los colores, tonos, espacios, tiempos”, mientras que Laura Aleman (2018, p. 991) directamente relaciona a Moholy-Nagy con Rudolf Carnap¹³, miembro del Círculo de Viena, señalando que el primero “celebra el impacto imperioso de la tecnología y proclama un hacer objetivo, de neto anclaje biológico y ajeno a todo mandato narrativo”. Recordemos que el Neopositivismo o Empirismo Lógico fue una corriente filosófica antimetafísica que planteaba la unidad de las ciencias, la búsqueda de leyes generales, la importancia de la contrastación experimental y la depuración del lenguaje. Como también

destaca Moulines (2011) existió una inquietud inicial el empirismo que tuvo que ver con la fisiología de la percepción, cuestión que también interesó a los miembros del Bauhaus. Es interesante en este punto destacar el giro desde el abordaje intuitivo y expresionista hacia una mirada que pretende científicamente estudiar el color y la forma, de ahí el énfasis en los colores primarios y las figuras geométricas. Tanto Moholy Nagy como Marcel Breuer, quien se incorporaría como docente poco después, compartían la proclama fundacional del movimiento KURI de apoyo al constructivismo ruso: “Lo regular reemplaza lo accidental. En vez de lo decorativo y lo fuertemente expresivo, nosotros tenemos lo constructivo, lo utilitario, lo racional, lo internacional...” (Citado por Prieto López, 2013, p. 204).

La pureza formal de la geometría que impulsaba tanto el constructivismo ruso como *De Stijl* proponía una legibilidad universal, y a la vez exaltaba los recursos técnicos de la era industrial aprovechando medios como la fotografía y el cine. Estos ideales coincidían también con la producción de objetos de formas simples que pudieran ser fabricados en serie (Droste, 1991).

Gropius además se propone difundir el accionar de la escuela con dos sentidos: uno para lograr visibilidad acorde con las lógicas impulsadas desde *Deutscher Werkbund* y otro para mantener el apoyo político de una institución estatal controvertida en un contexto político difícil. Es por ello que en agosto de 1923 se realiza una muy exitosa exposición, que atrajo a más de 15.000 visitantes permitiendo a la prensa alemana e internacional tomar contacto con la Bauhaus. Para este fin se brindaron conferencias de Gropius sobre “Arte y tecnología, una nueva unidad”, de Kandinsky “Sobre arte sintético” y de Jacobus Oud sobre el desarrollo de la arquitectura holandesa moderna (Oud, 1926). Asimismo se presentó el ballet triádico de Schlemmer, Igor Stravinsky llegó de París para la presentación de su “Historia de un soldado”, Ferruccio Busoni viajó desde Berlín con sus alumnos, Kurt Weill y Stefan Wolpe, y Paul Hindemith, tal vez el músico más cercano al enfoque de la Bauhaus de ese momento por su cuestionamiento al expresionismo, su valoración del trabajo artesanal y su interés por la dimensión social y participativa del arte, asistió al estreno de “La Vida de la Virgen María”, una composición para soprano y piano sobre poemas de Rainer María Rilke. Era claro que si bien no se había alcanzado aún el ideal de unidad en el arte, los artistas de vanguardia empezaban a tener un sentido de comunidad y de pertenencia. La exposición también mostró por medio de planos y fotos una nueva arquitectura, despojada e innovadora, que se estaba haciendo en Europa (Gropius, 1925) y construyó la casa modelo (Haus Am Horn), diseñada por el pintor Georg Muche bajo la supervisión de Adolf Meyer, donde se quiso evidenciar una forma de vida moderna con un equipamiento de calidad factible de ser reproducido en serie, realizado por el trabajo conjunto de todos los talleres de la Bauhaus (Meyer, 1925). Ya había dicho también Gropius (1923, p. 1) que la “arquitectura depende de la cooperación de muchos individuos, cuyo trabajo refleja la actitud de toda la comunidad”. A pesar de la apariencia, según Wick (1993, p. 40) la casa experimental no estaba “exenta de problemas en cuanto a la distribución del espacio” existiendo entonces una “enorme distancia entre el énfasis retórico del manifiesto fundacional” y el resultado concreto. Para Giedion (1923, p. 232) el objetivo final consistía en reconciliar los impulsos artísticos del hombre y la industria superando esa “dualidad insoportable”. La cocina de la casa experimental fue diseñada por Benita Koch-Otte, tres

años antes de la famosa cocina de Frankfurt de Margarete Schütte-Lihotzky, anticipando la estructura innovadora de bajo mesada y alacenas. La secuencia de la construcción de la casa expresada en una serie de fotografías también daba cuenta de la transformación de materiales y técnicas (Meyer, 1925). Los festejos terminaron con una fiesta de linternas, fuegos artificiales y bailes en un clima de entusiasmo febril. Todo este esfuerzo quedó reflejado en un libro “*Staatliches Bauhaus In Weimar 1919-1923*”, con la portada diseñada por Herbert Bayer en una edición de 2600 copias, 2000 en alemán, 300 en inglés y 300 en ruso.

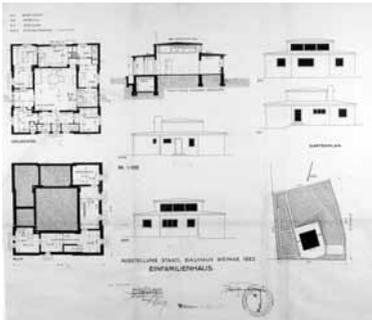


Figura 2. Casa modelo. Fuente: www.archdaily.com/873082/ad-classics-haus-am-horn-germany-georg-muche/593b59a2e58ece83c40003cd-ad-classics-haus-am-horn-germany-georg-muche-image

A pesar de que en este momento se inicia un período productivo y rentable para la Bauhaus que empieza a recibir diversos encargos dejando de ser entonces una típica escuela de arte, el cambio de la orientación política en febrero de 1924 del estado de Turingia (donde se encontraba la ciudad de Weimar) va a implicar una reducción presupuestaria del 50 % de la asignación de la escuela determinando en marzo de 1925 el cierre de la misma.

Tercera época (1925-1928): el funcionalismo

Las circunstancias desfavorables en Weimar se transforman en una oportunidad para la escuela ya que el alcalde socialdemócrata de Dessau, Fritz Hesse, considera provechoso que la Bauhaus se asentara en esa ciudad industrial. Es por eso que en 1925 se traslada allí, financiando la ciudad la construcción de edificios para aulas, talleres y residencias de la nueva institución.

Adolf Meyer, socio de Gropius, deja la Bauhaus, donde había jugado un papel menor, incorporándose al proyecto de construcción y planificación urbana en Frankfurt. Continúan como profesores Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Albers y Schlemmer, sumándose además los ex alumnos Herbert Bayer, Marcel Breuer, Hinnerk Scheper y otros ya formados en la ideología de la Bauhaus, lo cual eliminó los conflictos respecto del enfoque de la enseñanza.

Asimismo bajo la protección y apoyo de Hesse se empieza a publicar una revista y una serie de libros escritos por profesores o invitados, creándose además una sociedad limitada para comercializar los productos elaborados. Es por ello que Gropius va a impulsar un trabajo experimental empírico, y a su vez teórico, transformando entonces a los talleres en verdaderos laboratorios para la fabricación de prototipos para la industria (Droste, 1991). Para Gropius “...la futura artesanía será absorbida por una nueva unidad de trabajo en la que su cometido será el trabajo experimental para la producción industrial: Intentos especulativos en los talleres laboratorios lograran modelos-tipos para () las fábricas” (citado por Wick, 1993, p. 127) (citado por Wingler, 1975, pp. 131-134) (Ver Figura 3).

Esta situación determina que la Bauhaus se constituye en 1926 entonces como una verdadera escuela de diseñando de ser una academia de vanguardia de artes aplicadas. Son de este período los muebles tubulares de Marcel Breuer, la tetera y cenicero de Marianne Brandt y la tipografía de Herbert Bayer (Ver Figura 4).

Gropius (1958, p. 45) sintetiza esta idea años más tarde:

Standard significa actualmente la adopción consciente de formas tipificadas, de esos objetos simplificados y prácticos que encierran una fusión de lo mejor de sus formas anteriores. El producto verdaderamente *standard* es el resultado de un largo proceso combinando un máximo de ingenio de muchos individuos junto a los mejores y más económicos medios técnicos de mecanización. Sin embargo, la simple repetición mecánica no crea por sí un *standard*. El proceso mecanizado de la máquina debe ser constantemente renovado por la acción creadora, es decir, por el artista [...] la racionalización que muchos imaginan ser el principio cardinal del diseño actual, es solamente su agente purificador...

La madurez conceptual que adquiere la Bauhaus permite entonces, ocho años después de su fundación, crear un departamento de arquitectura, pues en otra situación, tal vez, la arquitectura hubiese subsumido u opacado a las demás actividades proyectuales. Vale también destacar otro acto de generosidad de Gropius quien designa a Hannes Meyer como jefe del nuevo departamento, evitando tomar él mismo este cargo, como evitó siempre dictar algún taller o asignatura.

En la nueva etapa de la Bauhaus en Dessau entraron paulatinamente maestros más jóvenes, algunos de los cuales habían estudiado allí como Gunta Stolzl (taller textil) y Alfred Arndt (taller de metal y madera) cuya práctica había sido formada para resolver problemas prácticos, consolidando así un período donde la forma quedó supeditada a satisfacer una función. Asimismo las nuevas instalaciones permitieron abrir un taller de fotografía, uno de imprenta y otro de pintura y facilitar el desarrollo del teatro experimental de Oskar Schlemmer.

Como rechazo al pasado expresionista y a la intuición creadora del artista individual, se va a imponer en el Bauhaus una “Nueva Objetividad” (*Neue Sachlichkeit*). Para esta nueva objetividad la forma abstracta, que había sido alcanzada en el período anterior bajo la influencia de *De Stijl* y el Constructivismo ruso, y la función no eran ya categorías opuestas sino complementarias. Con la intención de eliminar la subjetividad y la irracionalidad del pasado expresionista, la función se transforma en un elemento indispensable para definir



Figura 3. Edificio Bauhaus Dessau desde el noroeste. Foto: Lucia Moholy, 1926. Fuente: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/phases/bauhaus-dessau/>



Figura 4. Sillón Wassily - Tetera - Tipografía. Fuente: https://elpais.com/elpais/2019/02/04/icon_design/1549295232_577771.html
<https://circularq.wordpress.com/2019/02/12/marianne-brandt-1893-1983/>

la naturaleza de un objeto. Esta consideración es un paso más para alcanzar el ideal deseado de una gramática formal universal que respondería a los requerimientos de la industria y cumpliría a la vez con las pautas objetivas exigidas por la racionalidad técnica maquina retomando el viejo precepto del grupo KURI “lo constructivo, lo utilitario, lo racional, lo internacional”. En este sendero la coincidencia mayor con los valores programáticos del Círculo de Viena (positivismo lógico) son evidentes¹⁴. Para De Fusco (1976, p. 149)

“Neue Sachlichkeit es una “positiva afirmación del mundo vivo de máquinas y vehículos”, mientras que para Hitchcock (1981, p. 541) hablar de “nueva objetividad” “equivale en términos generales al funcionalismo”. Todos los prototipos que se producían bajo esta óptica funcionalista debían satisfacer los requisitos impuestos por la máquina: si no se podía producir en serie mediante procesos industriales, sino se alcanzaba el estándar, el objeto producido debía ser rechazado.

El encendido clima político de Alemania de entreguerras hace que en 1927 George Mueche abandone la institución y un año más tarde asimismo lo hacen Lászlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Marcel Breuer. El propio Gropius también se aleja bajo la excusa de una mayor actividad profesional en su despacho de Berlín y Hannes Meyer queda como director de la Bauhaus a pesar que Gropius propuso para ese cargo a Ludwig Mies van der Rohe, quien no aceptó.

Vale entonces volver a reflexionar sobre el rol que desempeñara durante casi nueve años Walter Gropius intentando conciliar dentro del cuerpo docente no sólo temperamentos distintos sino posiciones ideológicas diferentes, sumado además a la composición de un equipo con primeras figuras dentro de la vanguardia internacional, contando a la vez con orígenes disímiles en un momento histórico donde el nacionalismo alemán y el antisemitismo crecían exponencialmente: Se asocia habitualmente el pensamiento del Bauhaus con la izquierda y así lo concibió el nazismo cuando decretó su fin, puesto que de hecho Gropius era socialista y Hannes Meyer comunista, pero dentro del plantel de la escuela hubo alumnos y profesores que pasaron a engrosar luego las filas de Hitler como Alfred Arndt (director del taller de metal y madera) o Ernest Neufert (quien trabajó con Gropius en el diseño de los edificios de Dessau y luego fue colaborador de Albert Speer respecto a la normalización y estandarización de la construcción) sin olvidar al ex alumno Fritz Ertl quien participó activamente en la construcción y el diseño del campo de concentración de Auschwitz, mientras que su condiscípulo el comunista Franz Ehrlich fue prisionero en Buchenwald. Frente a esta heterogeneidad Gropius entonces logró, no sin esfuerzo, constituir la difícil unidad en la diversidad.

Cuarta época (1928-1930): Analiticidad

En 1928, Hannes Meyer que habla sido nombrado por Gropius como profesor del departamento de arquitectura en 1927, aceptó hacerse cargo de la escuela, denominada ahora *Hochschule für Gestaltung* (Instituto de Diseño).

Meyer puso como prioridad de la escuela que todo lo que se produjera fuera práctico y accesible para la clase obrera. La noción de “función” cambia de sentido y ya no significa “utilidad” o “practicidad” sino va a implicar una relación entre costo y beneficio, es decir una función socialmente medible, casi una fórmula. De modo que Meyer presenta una enseñanza sistemática y científica alejada definitivamente de cualquier pretensión estética. En este sentido se propuso introducir cursos de economía, psicología, sociología y biología en el plan de estudios dentro del enfoque materialista histórico del marxismo, disolviendo –por inútil– el taller de teatro. El vínculo con la filosofía analítica del Círculo de Viena se intensifica. Si un grupo lucha contra la metafísica, el otro ataca al arte.

Para Whitford (1991, p. 179) no queda claro por qué Gropius promovió la designación de Meyer cuando, según este autor, tenían enfoques arquitectónicos opuestos: “Gropius tenía que haber sabido que estaba invocando el desastre al elegir a una persona semejante para una institución cuya supervivencia estaba sujeta a una estricta neutralidad política”. Sin embargo Frampton (1983, p. 142) considera que las ideas de Gropius después de una amplia experiencia diseñando viviendas colectivas en Alemania a fines de la década “se situaban a la izquierda de la postura socialdemócrata”, propiciando la intervención del Estado en la construcción de viviendas, al igual que Meyer y recurriendo, también al igual que Meyer, en la reducción de costos mediante un riguroso estudio técnico.

Dice entonces Meyer (1926):

Muerta está la novela: no tenemos ya ni fe ni tiempo para leer. Muerta están la pintura y la escultura como imágenes de la realidad: en la época del cinematógrafo y la fotografía representan una pérdida inútil de esfuerzos. () Muerta está la obra de arte como “cosa en sí”...

Al abandonar toda pretensión artística la arquitectura se iría transformando en construcción intensificándose el papel de la técnica. Para resolver un proyecto el estudiante se debía convertir en un investigador que comprendiera toda la situación a resolver recurriendo a un saber validado científicamente analizando las necesidades del futuro usuario/demandante. Y con esta convicción es que son invitados a dar charlas en el Bauhaus economistas, sociólogos y filósofos. Es por ello que para Meyer “La arquitectura se ha convertido en una ciencia. Arquitectura es ciencia de la construcción. El construir no es una cuestión del sentimiento, sino de la ciencia” (Citado por Wick, 1993, p. 48).

Sintetiza su pensamiento Meyer afirmando:

El taller del artista se ha transformado en un laboratorio técnico y científico ()
 La nueva obra de arte es una totalidad, no un fragmento, no una impresión ()
 La nueva obra de arte es obra de todos, y no una pieza para coleccionistas o un privilegio de un solo individuo. ()
 Construir es un proceso técnico no estético (Meyer, 1972, pp. 86-92).

Los conocimientos que se alcanzaran en la enseñanza debían contribuir al desarrollo de una “concepción científica del mundo” de orientación materialista con una metodología empírica.

Esto significa acercamiento al mundo obrero, la comprensión de sus problemas, la indagación sobre sus intereses, y, obviamente para Meyer, el involucramiento en sus reclamos políticos.

Si Gropius había trabajado permanentemente para reducir el conflicto en la comunidad educativa de la Bauhaus actuando como un titiritero que mueve los hilos invisibles de la institución, Meyer considera el conflicto como un ingrediente necesario para la crítica dialéctica.

Asimismo, apoyándose en las corrientes pedagógicas innovadoras en esa época como la “Nueva Escuela”, el pensamiento de Dewey y Montessori, la enseñanza se centra en el

estudiante y su experiencia y no en el profesor, siendo el ambiente del aprendizaje troncal donde las relaciones de comunicación y cooperación entre todos los participantes cobrarían importancia.

Estas ideas, más allá de la pugna política entre las diferentes corrientes ideológicas que convivían en la Bauhaus, que se acrecentaría con el paso del tiempo, fueron desencadenando un clima de resistencia con aquellos profesores cuyo origen era la pintura y llevarían a posicionar a la arquitectura (y también el urbanismo) por encima de las otras formaciones de la escuela. Es interesante observar que durante la gestión de Meyer, Hinnerk Scheper, profesor a cargo del taller de pintura mural en lugar de Kandinsky (que permaneció en esta etapa relegado), se radicó en la Unión Soviética como parte del intercambio promovido institucionalmente entre el Vjutesmás y la Bauhaus.

Para Meyer no quedaba ninguna duda, el diseñador debía trabajar junto al movimiento obrero con el propósito de transformar la sociedad y debía, por ello, abandonar la idea de hacer objetos bellos para sectores elitistas y refinados: su tarea era ponerse al servicio de la masa del pueblo. Y la necesidad principal del pueblo era la vivienda y con ella era indispensable la construcción de ciudad.

Como el procedimiento que plantea es analítico, Meyer refuerza la idea de totalidad y ya no unidad. En el todo los componentes desaparecen, mientras que en una unidad las partes pueden reconocerse, más aún si son diversas, como pretendía Gropius. La unidad presupone un principio de armonía entre las partes, la idea de totalidad minimiza las diferencias. Para alcanzar la totalidad que se propone, Meyer se va rodear de profesores que comulguen con sus ideas: el holandés Mart Stam, el alemán Ludwig Hilberseimer, el austriaco Antón Brenner y el suizo Hans Wittwer, todos ellos arquitectos, más Walter Peterhans quien estaba a cargo de la sección de fotografía luego del alejamiento de László y Lucía Moholy Nagy.

Gropius pretendía unidad y para ello reforzaba la noción de comunidad de la escuela mientras que Hannes Meyer se dedica a impulsar el trabajo colectivo bajo su liderazgo magnético y carismático. Los estudiantes de diferentes niveles, entonces, se agrupan verticalmente en los talleres presentando una autoformación y una mayor cooperación entre alumnos.

Es por ello que el pasaje de temas arquitectónicos a cuestiones urbanas va a dominar la agenda en las primeras reuniones de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna bajo la hegemonía de los arquitectos alemanes.

La situación del Bauhaus se tensa cada vez más. La época tampoco no es ajena al conflicto. La crisis económica mundial en general, y alemana en particular, reduce los recursos de la institución. Sumado a esto, la fragilidad política de la República de Weimar y el ascenso paulatino del nazismo que cuestiona la presencia de un director extranjero y comunista al frente de la institución pública. La excusa para despedir a Meyer es el uso de fondos de la escuela para apoyar una huelga obrera, y el carácter audaz, rebelde y de izquierda de numerosos estudiantes. Es entonces que asume Ludwig Mies van der Rohe con la misión de reencausar y despolitizar la Bauhaus, recomendado por Gropius.

Años más tarde, en correspondencia con Tomas Maldonado, Gropius reconoce en 1963 que Meyer lo atrajo “como arquitecto de fuertes intereses sociales” aunque acepta que “llevó el instituto a una posición comprometida y, finalmente, él mismo se condujo a la ruina” (Citado por Hervas y Heras, 2014, p. 171). Tiempo antes, en 1938, también Gropius

(1946a, p. 289) (Bayer, 1938, p. 23) había señalado que “la idea tan difundida de que el arte es un lujo, es un error nacido del espíritu pretérito...” cuestionando el enfoque científico de Meyer.

Quinta Época (1930-1933): Esteticismo

Cuando Mies asume en 1930 como director toma medidas drásticas: clausura la escuela y modifica los estatutos forzando a todos los estudiantes a reinscribirse, lo cual le permitió la expulsión de los alumnos más combativos cercanos a Meyer. Asimismo, el curso preliminar, la gran estrella del Bauhaus, se transforma en no obligatorio. Los talleres de diseño se minimizan y quedan relegados al desarrollo de algunos productos para la industria. Se siguen dictando clases de textiles, fotografía y pintura pero toda la escuela gira en función de la arquitectura.

Mies trató de eliminar el clima bohemio y de costumbres relajadas de la anterior gestión, estableciendo estrictas normas disciplinarias que debían ser aceptadas por el alumnado:

El abajo firmante asume atender las clases regularmente, estar en la cantina no más tiempo que el correspondiente a las comidas, no permanecer allí por las noches, rechazar las discusiones políticas, poner cuidado en no alborotar en la ciudad y salir vestido adecuadamente (citado por Vega, 2009, p. 6).

Tal vez para no entrar en conflicto con el antisemitismo y el nacionalismo creciente, Mies reemplaza en el taller de textiles a Gunta Stolzl (casada con Arie Sharon judío polaco) por Lily Reich, su socia e interiorista. Se afirma entonces que el número de alumnos de ese curso bajó considerablemente pues se enfocó al diseño de muestras de estampado para tapicería. Por otra parte, Alfred Arndt y su mujer, la fotógrafa Gertrude, antiguos amigos de Gunta Stolzl abandonaron la Bauhaus por desavenencias con Mies y el taller de carpintería prácticamente desapareció en manos también de Lilly Reich.

Resignado a la situación que se avecinaba, Mies sostiene que “los nuevos tiempos son un hecho, existen independientemente de que queramos o no. Pero no son ni peores ni mejores que cualquier otra época. () Tampoco debemos sobrevalorar la mecanización, la tipificación, ni la normalización...” (Citado por Neumeyer, 1995, p. 468).

La cuestión de la vivienda social, la casa mínima o la producción en serie casi desaparece de la agenda de la Bauhaus, así como se esfumó el aspecto desaliñado de estudiantes y profesores. Los ejercicios que predominan tienden a reflexionar sobre el desarrollo minimalista y metafísico de amplias casas con patio, preocupación que en esos años obsesionaba a Mies, quien buscaba una belleza elegante y refinada que fuese el resultado de su “menos es más”. La excepción son los cursos de urbanismo de Hilberseimer, donde perdura la vivienda colectiva, aunque tanto este último como Mies coinciden en la búsqueda del orden y la regularidad.

Un año más tarde el partido nazi gana en Dessau y aumenta el rechazo a la institución por su reputación de izquierda y su carácter cosmopolita, determinando el fin del financiamiento para la Bauhaus.

En 1932 Mies alquila una vieja fábrica de teléfonos y reabre la Bauhaus esta vez en Berlín como una escuela privada sin dinero público, intentando congraciarse para sobrevivir con el poder de turno. Continuaron como profesores además de Lilly Reich, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Ludwig Hilberseimer y Walter Peterhans.

En 1933, después que Adolf Hitler es nombrado canciller de Alemania, y posterior a diversos allanamientos y detenciones de estudiantes se llega a comprender que la situación era intolerable y ya no se podía volver atrás, es por ello que los profesores reunidos decidieron la disolución de la escuela como último acto de libertad...

3. A modo de conclusión abierta que no es un cierre

Cuando alguien (o algo) muere prematuramente queda no sólo el lamento por la pérdida inoportuna, sino, además, es natural empezar a formular una serie de condicionales contrafácticos del tipo de “Si el nazismo no hubiese ascendido al poder, entonces...” o “Si Gropius hubiese continuado...” Pero entendemos que no hay forma de saber qué habría pasado realmente si las cosas hubiesen sido de otra manera.

Lo que no podemos ignorar es lo que fue. Y aquello que sucedió, directa o indirectamente, nos ha afectado. Como usuario de objetos producidos hace más de 100 años, como continuadores de un modo de resolver situaciones proyectuales, como miembros de un colectivo de pensamiento que allí se inició.

Como factor paradójico de la disolución, la diáspora de profesores y alumnos a diversas partes del mundo no hizo otra cosa que expandir sus ideas y métodos.

El Bauhaus no fue una institución monolítica, cerrada o dogmática. Hubo muchos Bauhaus dentro del Bauhaus. Nadie es único, como no lo fue el Bauhaus, pero todos sabemos de la singularidad. Y esto es lo que queremos destacar en este artículo.

Notas

1. Esta división había comenzado con el Renacimiento, es por ello que los pintores que compartían esta posición se definieran a sí mismos como “prerrafaelitas”.
2. Contra la decoración añadida advierte Adolf Loos cuando habla del ornamento como delito... (Cravino, 2020).
3. Decía Muthesius (1912): “No es imaginable la cultura sin una valoración incondicional de la forma, y falta de forma equivale a incultura. La forma constituye una necesidad espiritual elevada, en igual medida que la limpieza corporal es una necesidad física”.
4. Espíritu del tiempo o de la época. Tesis sostenida por Hegel y Marx en el sentido que cada momento histórico tiene un espíritu que lo caracteriza.
5. Espíritu del pueblo. La idea del *Volksgeist* fue planteada originalmente en el campo literario por Johann Gottfried von Herder y luego adoptada por el movimiento nacionalista

romántico. En este sendero se revalorizan aspectos folklóricos y elementos artísticos de la cultura popular.

6. En 1919 son asesinados Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, y en 1920 hubo un intento de golpe de estado contra la República de Weimar financiado por los dueños de la empresa AEG... Mies van der Rohe realizó un monumento de homenaje a Rosa Luxemburgo, y Walter Gropius a las víctimas del golpe militar. Ambos monumentos fueron demolidos durante el nazismo...

7. Esther Ramírez Hernández (2019, p. 48) señala que estos artesanos permanecieron en el anonimato: Josef Hartwig (piedra y madera); Josef Zachmann y Reinhold Weidensee (carpintería); Christian Dell (metal); Max Krehan (cerámica); Heinrich Bebernis (pintura); Helene Börner (propietaria del taller de tejidos) y Otto Dorfner y Carl Zaubitzer (taller de encuadernación privado) y la fábrica de los hermanos Rasch (papeles pintados). Ver también Siebenbrodt (2009, p. 250) quien menciona a Krall Krull, Max Krause y Hans Kampfe en piedra y madera. No obstante, vale aclarar que en la página 6 del libro de la exposición del 23 *Staatliches Bauhaus In Weimar 1919-1923* aparecen algunos de estos nombres.

Estos datos ponen en relieve que los talleres en Weimar donde muchas veces se experimentaba con distintos materiales eran privados, manifestando entonces una característica típica de Alemania: la vinculación entre el mundo del trabajo y la educación.

8. Bauman (2007, p. 23) da cuenta del surgimiento de esta corriente filosófica en Prusia durante el siglo XIX. Alemania era una nación sin un estado (constituida por principados y ducados como Hesse, Baviera, Sajonia, Hanover, Prusia, etc.) Lo que unía a esa nación no era un territorio consolidado sino un idioma y una cultura común lo que constituyó el “espíritu del pueblo” y luego la “voluntad del pueblo”. No era entonces lo material lo que los unía como colectividad sino lo espiritual sobre el cual había indagar.

Por otra parte, ese espíritu del pueblo alemán podía ser captado regresando al pasado mítico de la Edad Media, donde la sociedad había, supuestamente, convivido armónicamente, donde arte y artesanía se confundían, puesto que para este enfoque “el artista es el pueblo, este exclusivo colectivo singular del alemán”.

9. Los artistas “progresistas” van a negar el arte subjetivo, tanto como rechazan la inutilidad del mismo. Para ellos el arte es una herramienta de progreso (Wick, 1993, p. 123).

10. En Weimar Van Doesburg dictó algunos seminarios sobre “Conceptos fundamentales del nuevo arte figurativo”, título que también corresponde a l Tomo 6 de los libros publicados por la Bauhaus. https://monoskop.org/images/1/11/Van_Doesburg_Theo_Grundbe-griffe_der_neuen_gestaltenden_Kunst_1925.pdf

11. Monumento realizado por Gropius a las víctimas de marzo de 1920 (*Märzgefallenen-Denkmal*), durante el intento de golpe de estado dirigido por Wolfgang Kapp. Dicho monumento fue destruido por los nazis en 1933 (Berdini, 1989, p. 45).

12. En 1921 se iniciaría un acelerado proceso inflacionario que culminaría hacia 1923.

13. En la clasificación de los tipos de espacio, Moholy-Nagy (1929, p. 194) (1963, p. 103) explícitamente recurre a Carnap.

14. Otto Neurath (2011) afirmaba en 1930 “la concepción científica del mundo es, como ya se dijo, la conexión de hechos empíricos aislados, la revisión sistemática y experimental, la incorporación de lo aislado al tejido de todos los procesos y la logificación de todos los

procesos del pensamiento para crear una ciencia unificada que pueda servir a toda acción modificadora”.

Bibliografía

- Aleman, L. (2018). “Der Raum. Carnap y Moholy-Nagy ante la noción de espacio”. En *Actas del VIII Encuentro de Docentes e investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*, UNC, Córdoba, pp. 987-998. En: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/11593>
- Ambler, F. (2018). *The Story of the Bauhaus: The art and design school that changed everything*. Londres: Ilex.
- Bauman, Z. (2007). *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bayer, H.; Gropius, W. & Gropius, I. (1938). *Bauhaus, 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York, Nueva York. Ver en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf
- Benévolo, L. (1977). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berdini, P. (1989). *Walter Gropius*. Barcelona: Paper Book, Gustavo Gili.
- Bergdoll, B. & Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.
- Calvera, A. (1997). “La modernidad de William Morris”. En *Temas de disseny* N° 14, ELISAVA, Escola Superior de Disseny, Barcelona. <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/calvera-es>
- Cravino, A. (2005). *Reflexiones sobre la teoría y la crítica en arquitectura*. Buenos Aires: Praia.
- Cravino, A. (2020). “Adolf Loos y la depuración del lenguaje”. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N°86, Universidad de Palermo, Buenos Aires.
- De Fusco, R. (1976). *La idea de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Droste, M. (1991). *Bauhaus*. Colonia: Benedict Taschen Verlag.
- Fiedler, J. (2006). *Bauhaus*. Barcelona: Könemann.
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Roig, J. M. (2003). *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. 4-40-07, Madrid. En: http://oa.upm.es/48757/1/2002_neues_GR.pdf
- Giedion, S. (1923). “Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar”. En: *Das Werk: Architektur und Kunst* N° 10, septiembre de 1923, pp. 232-234. En: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=wbw-002:1923:10::1039>.
- Giedion, S. (1997). “Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar” en *Escritos escogidos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia.
- Gropius, W. (1919). “*Manifiesto del Bauhaus*” en <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/fok/bau/21394277.html>
- Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Bauhausverlag, München. En: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staatlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf

- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur*, Series “Bauhausbücher”. Volume 1. En: http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF723/M5050_X0031_LIV_RLPF0723.pdf
- Gropius, W. (1938). “The theory and organization of the Bauhaus”. En Bayer, Herbert; Gropius, Walter & Gropius, Ise (1938). *Bauhaus, 1919-1928*, The Museum of Modern Art New York, Nueva York.
- Gropius, W. (1946a). “La teoría y organización de la Bauhaus”. En *Revista de Arquitectura* N° 307, julio de 1946, pp. 289-290.
- Gropius, W. (1946b). “La teoría y organización de la Bauhaus”. En *Revista de Arquitectura* N° 308, agosto de 1946, pp. 326-330.
- Gropius, W. (1946c). “La teoría y organización de la Bauhaus”. En *Revista de Arquitectura* N° 309, septiembre de 1946, pp. 367-371.
- Gropius, W. (1958). *Arquitectura y planeamiento*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Hegel, G. W. (2001). *La Arquitectura*. Barcelona: Kairos.
- Hervás y Heras, J. (2014). *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid. En: <http://oa.upm.es/34242/>
- Herzogenrath, W. et al (1976). *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
- Herzogenrath, W. (2019). *Das Bauhaus gibt es nicht*. Berlin: Alexander Verlag.
- Hitchcock, H. R. (1981). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Meyer, A. (1925). *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Series “Bauhausbücher” Volume 3. En: https://monoskop.org/images/0/03/Meyer_Adolf_Ein_Versuchshaus_des_Bauhauses_in_Weimar_1925.pdf
- Meyer, H. (1972). *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Meyer, H. (1926). “Die neue Welt”. En *Das Werk* 13, no. 7, 1926 En: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Meyer/Meyer1926.htm>
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, Munich. En: https://monoskop.org/images/b/b5/Moholy-Nagy_Laszlo_Von_Material_zu_Architektur.pdf
- Moholy-Nagy, L. (1963). “*La nueva visión y Reseña de un artista*”. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Molina y Vedia, J. (1984). “Notas acerca de lo nacional y las ideas en arquitectura” en revista *Summa* N° 200/201, julio 1984.
- Moulines, U. (2011). *El desarrollo moderno de la filosofía de la ciencia (1890-2000)*. México: UNAM.
- Muthesius, H. (1912). “Wo Stehen Wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”). *Anuario del Werkbund alemán*, 1912 En: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Muthesius/Muthesius1912a.htm>
- Neurath, O. (2011). “Caminos de la concepción científica del mundo”. En *Signos Filosóficos* Vol. 13 N° 26, UAM Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa México DF.
- Neimeyer, F. (1995). *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis editorial, Madrid.
- Oud, J. J. P. (1926). *Holländische Architektur. Die Entwicklung der Modernen Baukunst in Holland. Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft*, Albert Langen, München, Series “Bau-

- hausbücher". Volume 10. En: http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF730/M5050_X0031_LIV_RLPF0730.pdf
- Pevsner, N. (2003). *Pioneros del Diseño Moderno de Willian Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Prieto López, J. I. (2013). "László Moholy-Nagy, de la fotoplástica a la arquitectura total" En: *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 14, 2015, pp. 201-213. Universidade de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España.
- Ramírez Hernández, E. (2019). "La técnica como declaración plástica o lo extratextual en la Bauhaus". En *An@lítica*, 2(2). Recuperado a partir de <http://revista-csh.ler.uam.mx/index.php/rda/article/view/58>
- Rowland, A. (1990). *Bauhaus source book*. New York: van Nostrand Reinhold.
- Siebenbrodt, M. & Schöbe, L. (2009). *Bauhaus, 1919-1933*. New York: Parkstone International.
- Tafuri, M. (1997). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Vega Pindado, E. (2009). "Diseño y consumo en tiempo de crisis I. La desintegración de la Bauhaus". En *Paperback* N° 06, Escuela de Arte 10, Barcelona.
- Whitford, F. (1991). *Bauhaus*. Barcelona: Editorial Destino.
- Wick, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*. Barcelona: Alianza Forma.
- Wingler, H.M. (1975). *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili.

Abstract: The purpose of this text is to think about the evolution of the Bauhaus characterizing the five phases that the institution went through, in order to specify its ideas, define its methods, recognize its professors, managers and students. As a historical object, the Bauhaus suffered the consequences of a time of great conflict and change, all situations that were taken as opportunities for the school to reinvent the relationships between art, crafts, architecture and design.

Keywords: Bauhaus - expressionism - functionalism - formalism - new objectivity - minimalism.

Resumo: O objetivo deste texto é refletir sobre a evolução da Bauhaus que caracteriza as cinco fases pelas quais a instituição passou, a fim de especificar suas idéias, definir seus métodos, reconhecer seus professores, gerentes e estudantes. Como objeto histórico, a Bauhaus sofreu as consequências de um período de grandes conflitos e mudanças, situações que foram tomadas como oportunidades para a escola reinventar as relações entre arte, artesanato, arquitetura e design

Palavras chave: Bauhaus - expressionismo - funcionalismo - formalismo - nova objetividade - minimalismo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]