RECORDANDO A LA BAUHAUS EN SU 80 ANIVERSARIO

FERNANDO GERMÁN MONTES

PROFESOR DE EXPRESIÓN PLÁSTICA. IES ALBERO,
Sevilla

colectiva de los profesionales del diseño, provocando incluso reacciones

Este año se cumple el 80 aniversario

sario de la fundación de la Bauhaus, por el arquitecto berlinés Walter Gropius, en la ciudad alemana de Weimar, la pequeña Atenas germánica donde vivieron, y dejaron poso, intelectuales como Nietzsche, Schiller, Liszt o el mismo Goethe.

Los objetivos fundacionales de esta escuela pionera, entre otras cosas, de lo que hoy entendemos por diseño industrial, estaban enmarcados en las finalidades del Werkbund (1) pero fuertemente impregnados por el espíritu regeneracionista latente en los movimientos revolucionarios de los años veinte y el expresionismo alimentado por las desastrosas consecuencias morales y económicas de la primera guerra mundial en la sociedad alemana.

Se trataba, en palabras de Giulio Argan, de "oponer racionalismo crítico al irracionalismo político." que llevó a la gran conflagración europea, de propugnar -como se afirmaba en el manifiesto fundacional- "un hombre nuevo para una sociedad nueva".

Actualmente podríamos considerar a la Bauhaus como el referente más remoto de lo que debe caracterizar una escuela de diseño -bidimensional, objetual y arquitectónico- en la medida en que supuso una nítida **intersección entre la industria y la cultura de vanguardia** de su

edípicas, como un referente radical de coherencia, sobriedad e ingenua fidelidad a un lenguaje plástico opuesto a lo supérfluo, lo decorativo y lo pretencioso.

Durante sus 14 años de existencia, 1919-1933, la Bauhaus se manifiesta como una institución extraordinariamente dinámica, heterogénea y, a veces, conflictiva, evolucionando tanto en su organización interna como en sus logros, lo cuál desaconseja hablar de un único "estilo Bauhaus", como normalmente se hace. Convendría, más bien, distinguir en su corta existencia cinco etapas -de creación, consolidación,

Walter Gropius

auge, crisis y declive-, a través de las cuales se ubica sucesivamente en tres ciudades -Weimar, Dessau y Berlín-, tiene tres directores de marcada personalidad y distinto ideario -W. Gropius, H. Meyer y M. Van der Rohe- y pasa de ser una institución relativamente mimada por los socialdemócratas a asfixiada y perseguida por los nazis.

Esta acusada dinamicidad se explica tanto por factores internos como externos. En el primer grupo podríamos incluir su talante de foro de debate permanente, el amplio abanico ideológico y teórico de sus miembros y la movilidad de la plantilla de profesores contratados. Expresionistas teosóficos orientalizantes como Itten, místicos apacibles como Klee, marxistas comprometidos como Meyer, constructivistas radicales como Moholy-Nagy, liberales selectos como Van der Rohe o individualidades tan peculiares como Kandinsky, Albers o Schlemmer, capaces por sí mismos de generar una corriente teórica, fueron participando activamente en discusiones y propuestas que implicaron, no únicamente a los alumnos, sino a otras personalidades intelectuales de la Europa convulsa de los años veinte, que ejercieron su influencia remota en la

Joost Schmidt, cartel para la exposición de la Bauhaus, 1923

época. Nació con la vocación de integrar a artistas y artesanos en un proyecto de vinculación de las artes plásticas con la industria, de la creatividad con los nuevos materiales y técnicas y de desarrollar, en definitiva, un funcionalismo pragmático al servicio de una amplia masa social necesitada de utensilios y viviendas baratos, confortables y bellos. Aún hoy se percibe su presencia, no únicamente en museos, exposiciones o referencias bibliográficas, sino fluctuando en la memoria

Escuela aún sin ser miembros de la misma. Tal es el caso, por citar a algunos, de Theo Van Doesburg, J.P. Oud, o El Lissitzky.

Los factores externos de su constante evolución actúan, en primer lugar, a través de la dependencia política y económica que, por su propia naturaleza, mantenía respecto a los poderes públicos locales, tanto en su financiación inicial como en su infraestructura. A pesar de las magníficas dotes gestoras y diplomáticas de Gropius y de Van Der Rohe -en el caso de de Meyer, segundo director tras Gropius en la etapa de madurez, estas dotes son menos evidentes- las sucesivas coyunturas políticas tanto locales como nacionales fueron determinando la ubicación y la supervivencia de la Bauhaus. De hecho su historia es un reflejo de la trayectoria de la fragil y democrática República de Weimar.

Por otro lado existió otro factor externo que afectó a la vida y a la organización de la escuela. Desde su configuración por Gropius e Itten, su estructura curricular establecía tres niveles:

a) **Curso preliminar**, también llamado *vorkurs*, del que nos ocuparemos más adelante, donde se definen las claves fundamentales de la pedagogía contemporánea de la expresión plástica.

b) **Especialización a través de talleres** específicos en determinadas ramas del diseño durante un periodo de tres años, asistidos por *maestros de forma* o artistas y artesanos cualificados (lo segundo únicamente en la primera etapa).

c) Superado el periodo anterior, **intervención en proyectos** concertados con empresas, relativos a diseño industrial, arquitectónico, urbanístico, gráfico etc. Esta última fase suponía la única posibilidad de autofinanciación y relativa autonomía de la escuela. La demanda exterior podía pues afectar a la orientación y a la estructuración interna de la Bauhaus, como de hecho fue ocurriendo a lo largo de su existencia tal como veremos en el análisis de las sucesivas etapas.

Etapas I. Creación. 1919-23. Fase expresionista.

Durante este periodo la Bauhaus se instala en los locales de la antigua Academia de las Bellas Artes de Weimar, edificio diseñado por el pintor belga H. Van de Velde, quien propuso a Gropius como continuador de su labor al frente de un programa -interrumpido y finaliza-

do por la guerra- de trabajo docente que, en cierta manera, anticipaba las propuestas del Werkbund.

A Gropius-catapultado a la vanguardia de los arquitectos racionalistas tras el éxito de su impresionante edificio del *Faguswerk*- correspondió la estructuración y puesta en funcionamiento de la nueva escuela. Sus primeros nombramientos entre artistas y creadores de prestigio interesados por el proyecto, sugieren una inusitada vinculación del brillante arquitecto racionalista -discípulo de Behrens junto a Mies Van der Rohe y

Johannes Itten

Le Corbusier - a las corrientes expresionistas, quizás afectado por sus vivencias en el frente de la primera Guerra Mundial. Es el caso de Johannes Itten, pintor y pedagogo suizo, nombrado junto a Gerhard Marcks y Lyonel Feininger, relacionado con el grupo *Der Blaue Reiter* -también reconocido como *expresionismo sinestésico* por autores como Karin Thomas- y conocido por sus exposiciones en la Galería *Der Sturm*.

Itten se convirtió desde un principio en la mano derecha de Gropius. Al igual que otros intelectuales de vanguardia participaba de creencias teosóficas(2) y practicaba el Mazdaznan, doctrina derivada del antiguo mazdeísmo. Llegó a convertirse en una especie de gurú ejerciendo una influencia determinante en este periodo, considerado por autores como Magdalena Droste o Frank Whitford como la *etapa expresionista de la Bauhaus*. Entre sus aportaciones más importantes figuran:

-Diseño del *Vorkurs*, especie de curso preliminar selectivo, del que fue principal responsable, a través del cual los alumnos se aplicaban al estudio de los materiales, de la naturaleza, de la creación, del diseño de estructuras tridimensionales y aprendían a liberar las energías creativas latentes en su interior.

-Organiza hasta doce talleres haciéndose responsable, como maestro de forma, de la mitad.

-Ejerce un fuerte liderazgo espiritual en la escuela llegando a afectar al *modus vivendi* de sus alumnos y provocando fuertes reticencias dentro y fuera de la misma.

Un año después se incorporarían a la plantilla docente George Muche, Paul Klee y Oskar Schlemmer -parte de cuya obra gráfica tuve el gusto de incluir como ilustraciones en el nº 3 de esta revista- y posteriormen-

te Lothar Schreyer y Vassily Kandinsky. Ninguno de ellos -a excepción de Schlemmer y George Muche que desde un principio manifestaron su incomodidad- alteraron el tono expresionista de la etapa.

Los talleres, durante este periodo, abarcaban el abanico gremial del momento: pintura en vidrio, alfarería, tejeduría, carpintería, talla en piedra, escultura en madera, pintura mural, encuadernación, imprenta, teatro, metalistería y enseñanza de la armonía, a cargo este último de la pianista sinestésica Gertrud Grunov.

Era una concepción arcaica de las disciplinas ligadas al diseño industrial contagiada de una idea medievalizante de la artesanía heredada de los *Arts & Crafts* ingleses. Paradójicamente no existía un Taller de Arquitectura ni tampoco vinculación explícita a las nuevas tecnologías como fotografía, luminotécnica, electrodomésticos etc.

La primera obra de interés atribuible a esta etapa es la casa encomendada por el industrial Sommerfeld, construida en Berlín en 1921, de estilo claramente expresionista, proyectada por Gropius y en cuyo mobiliario y decoración intervinieron los entonces alumnos Albers, Breuer y Schmidt.

La evolución de la Bauhaus se manifestaría muy pronto en la gradual supresión, depuración y fusión de los talleres, en sintonía con conceptos cada vez más modernos y alejados de las tesis de Itten. Su propuesta arrastraba un defecto esencial para la escuela: **propugnaba el individualismo creativo por encima de la funcionalidad**. No le interesaba la productividad colectiva sino liberar el potencial creativo latente en cada alumno, utilizando para ello ejercicios gimnásticos, técnicas de relajación, automatismos desinhibidores etc. Tampoco Kandinsky, Klee o Schreyer manifestaban entusiasmo alguno por la producción industrial. La Bauhaus parecía derivar hacia un modelo de escuela artístico-artesanal, impregnado de rituales excéntricos, desligado de los objetivos del Werkbund.

Cuando Theo Van Doesburg, intelectual polemista, fundador de *De Stijl* y promotor del *constructivismo* se instala en Weimar y lleva al terreno público sus críticas a la orientación dada a la escuela por Itten, los alumnos se polarizan en frentes irreconciliables y

Gropius -cada vez más inquieto por la deriva de su proyecto- decide prescindir de los servicios del magnético profesor suizo.

Sin embargo este periodo, cuyas formulaciones estrictamente pedagógicas siguen estando vigentes, aporta uno de los logros más trascendentes atribuibles a la Bauhaus: el tándem Itten-Kandinsky-Klee con su trabajo docente e investigador dentro del *Vorkurs*, como profesores de Forma, de Color y de Teoría de la Creación, sientan las bases para el desarrollo de un **lenguaje abstracto, apoyado en una gramática visual universal**, fundamentado en las formas geométricas elementales y en los colores primarios. Este lenguaje sobrio y desprovisto de connotaciones persona-

listas, historicistas o decorativas en manos de Albers, Moholy, Schmidt, Brandt etc constituiría el universo formal de la Bauhaus cuya repercusión e importancia nadie pone ya en duda. En la exposición del verano de 1923, celebrada -gracias a las inestimables dotes gestoras y políticas de Gropius- con éxito de público y crítica

en Weimar, se puso ya de manifiesto una fuerte tendencia **racionalista** en el seno de la Bauhaus, heredera de este lenguaje. La casa experimental Horn diseñada por el joven G. Muche con la colaboración del arquitecto Adolf Meyer, constituyó un rotundo éxito. Igualmente sorprende, el cartel del alumno Joost Schmidt, hoy en la antología de los carteles más significativos de la historia del diseño gráfico.

Cuando Gropius prescindió de Itten la economía alemana estaba al punto del colapso, devorada por la inflación. Pocos meses después, a principios de 1924, el plan Dawes la estabilizaría durante un periodo que llegaría hasta el crack del 29. Durante estos años de cierto desarrollo económico, la Bauhaus se orienta decididamente hacia la idea contemporánea de diseño industrial, hacia la producción masiva de productos baratos de calidad.

Laszlo Moholy-Nagy

Etapa II. Consolidación 1923-1925.

"Unidad arte -técnica".

Esta afinidad hacia la nueva coyuntura se va a introducir en la Bauhaus, con el declive de la "era Itten", a través de la actividad incansable del sustituto nombrado por Gropius: el polifacético e hiperactivo Laszlo Moholy-Nagy. Pintor, escultor, tipógrafo y fotógrafo, este húngaro, marxista y

comprometido junto a Theo Van Doesburg con el constructivismo radical, se introdujo en la escuela como una especie de huracán.

Era un pedagogo nato, dotado de una enorme capacidad de liderazgo, que en pocos meses contribuyó a modificar la orientación global de la Bauhaus hacia los postulados del Werkbund y de su principal valedor en Weimar, Walter Gropius.

Se hizo cargo del *Vorkurs*, depurándolo de la noción de *arte como revelación espiritual*, tal como habían preconizado Itten, Klee o Kandinsky, y eliminó, de paso, las prácticas del *mazdanan* y demás -según sus propias palabras- "basura expresionista". Todo adorno paso a ser considerado como una inmundicia o una estupidez. El arte debería tener una función social de educar a las masas en un nuevo concepto de belleza, de embellecer lo útil. **La estética, en definitiva, era la belleza de lo funcional.**

Pero mantuvo gran parte del legado pedagógico de Itten, llevándolo a un terreno más preciso en la investigación de las propiedades constructivas de los materiales -desechando los caros y lujosos- rela-

cionándolos con las posibilidades de las nuevas tecnologías de tipo industrial.

Se incorporó como *maestro de forma* en el taller de metalistería, al que transformó en punta de lanza de la renovación de la escuela, orientándolo hacia el diseño de construcción de electrodomésticos y la estandarización industrial. Desde allí marcó unas pautas de trabajo y de investigación que lo convierten hoy día en el **padre del diseño industrial**. Fue un entusiasta de las máquinas, a las que veía como un factor de **igualamiento social**. "*La tecnología no sabe de tradición ni de clases sociales*", llegaría a decir, "*ante la máquina podemos ser sus esclavos o sus amos*."

Sus estudios sobre estructuras tridimensionales, ligados siempre a la economía de recursos, a la desmaterialización de volúmenes y a la resistencia y posibilidades de los materiales, llevaría a la escultura hasta planteamientos arquitectónicos y viceversa. También cabe destacar su influencia en el campo de la fotografía y sus aplicaciones publicitarias, en la tipografía -esencial en el concepto del diseño gráfico racionalista- y en el estudio de la luz aplicada. Junto con Schlemmer, maestro de taller de teatro, explora y desarrolla las posibilidades escénicas y ambientales de la luminotécnica.

La inyección racionalista de Moholy "*había cam-*

biado irrevocablemente el rumbo hacia la educación de una nueva generación de diseñadores, capaces de concebir artefactos para ser hechos por una máquina" (Frank Whitford).

Bajo su tutela se van modificando y readaptando algunos de los talleres originales. Desaparecen, durante este periodo, el taller de pintura en vidrio, el de escultura en piedra, el de encuadernación y el de enseñanza de la armonía dirigido por la inefable y sinestésica Sra. Grunov, obsoletos respecto al

nuevo concepto de **unidad arte-técnica**. Se producen contratos con empresas que requieren ya los servicios y diseños de la Bauhaus. Los trabajos de Marcel Breuer, Joseph Albers, Gunta Stölz, Marianne Brandt, Joost Schmidt etc ,etc empiezan ya a ser reconocidos

"Algunos círculos", 1926.
Kandinsky

en ciertos ámbitos. Porque el mejor legado de este periodo fue posiblemente la generación de alumnos que marcaron de manera indiscutible el diseño gráfico, industrial y arquitectónico contemporáneo.

Pero los nacionalistas habían ganado las elecciones en el Estado de

Turingia. Consideraban la Bauhaus demasiado cosmopolita, es decir, demasiado poco alemana. Ni su ambiente, ni su diseño, ni los celos que provocaba en los artesanos de Weimar, ayudaron en mucho a la institución, que se vió abocada a la asfixia económica. Se cierra en Marzo de 1925, provocando la protesta solidaria de numerosas personalidades, entre ellas, Muthesius, Kokoschka, Schönberg o Einstein.

Diferentes ciudades alemanas se interesan por acoger total o parcialmente, la escuela. Pero fue Dessau, perteneciente a la única provincia alemana de dominio socialista, quien, a través de su alcalde, el liberal Fritz Hesse, hizo la oferta más viable y generosa, ofreciéndose no sólo a financiar la construcción de un nuevo centro adaptado a las necesidades de la Bauhaus, sino a dotar a la institución -previa exploración de las empresas e industrias ubicadas en la ciudad- de un presupuesto suficiente para su funcionamiento y desarrollo.

El tránsito a Dessau inicia un nuevo periodo, aún bajo la hegemonía del binomio Gropius-Moholy, el denominado Escuela Superior de Diseño, posiblemente el más brillante y representativo de la Bauhaus.

Etapas III. Auge. 1925-1928. Escuela Superior de Diseño.

El nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau, así como las casas de los maestros anejas, fue un proyecto de Gropius que contó con la colaboración de profesores y alumnos aventajados de la escuela. Incendiado años después por los nazis y recuperado en la década de los 70, constituye un hito en la historia de la arquitectura contemporánea. Su articulación espacial, su adecuación a las necesidades de la escuela, su con-

cepto arquitectónico en definitiva, la han convertido en un referente, ya clásico, del funcionalismo.

Conviene, aunque sea de manera somera, glosar las modificaciones que la escuela experimenta durante este periodo, así como reflejar esquemáticamente alguno de sus logros.

La nueva infraestructura permitía una organización más racional de la escuela. Ya no existía la dispersión de talleres de Weimar, ni se contemplaban actividades recaudatorias al margen de los objetivos esenciales de su programa.

Desaparece el viejo talante asambleario que había caracterizado las etapas anteriores, donde los alumnos decidían junto a profesores y cargos directivos las medidas, nombramientos etc a tomar en cada momento. La participación se restringe, atribuyéndose al director poderes más determinantes.

El *Vorkurs*, llamado ahora Curso de Estudio Elemental, se amplía de 6 a 12 meses, bajo la tutela de Moholy pero con la colaboración de un alumno aventajado, antiguo maestro de escuela y, en un futuro próximo, uno de los teóricos y pedagogos de la expresión plástica y el diseño más notables de este siglo: **Josef Albers**. Klee y Kandinsky siguen con su trabajo de formación dispuestos a "espiritualizar" la oleada de racionalismo que se les venía encima. Tímido y modesto el primero, impenetrable y dogmático el segundo, ambos van a reflejar el trabajo docente de aquellos años en dos publicaciones de indudable trascendencia para los estudiosos del arte y de la percepción: "*Pädagogisches Skizzenbuch*" y "*Punkt und Linie zu Fläche*," respectivamente.

Lo que va a marcar decisivamente este periodo, y posiblemente la historia del diseño, va a ser la irrupción de los **alumnos-profesores** provenientes de la primera hornada Bauhaus. Esto coincide con la supresión de aquella romántica dualidad maestro de taller-maestro de forma, que en un principio pretendía consagrar la superación de las barreras profesionales, -"*el artista no es más que un artesano de alto rango*", se decía- y que había provocado enfrentamientos, celos y deserciones en el pasado. Ahora iban a ser auténticos **maestros**

diseñadores formados a través del **Vorkurs** y de tres años de experiencias prácticas, imbuidos en un lenguaje plástico común y transmisores de una mentalidad constructiva donde se aplicaban los mismos conceptos y estudios para diseñar una cuchara que para diseñar una casa. Estos nombramientos vinieron de la mano de una nueva adecuación y modernización de los talleres.

Así, el taller de imprenta se convierte el taller de impresión, tipografía y publicidad, a cuyo frente se sitúa **Herbert Bayer**, padre del "tipo universal", cuya base geométrica de enorme claridad y sóbria elegancia la ha convertido en la matriz de un sinfín de tipografías contemporáneas. Bayer, años después, en Estados Unidos, llegaría a ser tras su publicación "*El diseño como expresión de la industria*" director de la A.R.CO., y máxima autoridad en el desarrollo de los programas de identidad corporativa.

El taller de escultura en madera se reconvierte en taller de plástica y pasa a ser dirigido por el versátil **Joost Schmidt**, también publicista y tipógrafo, quien acometería proyectos de diseño de mobiliario urbano.

Gunta Stölz -primera mujer que asciende en el escalafón docente de la Bauhaus- se encarga del taller de tejeduría, en sus tapices, era fácil reconocer la huella de Klee.

Marcel Breuer pasó a dirigir el taller de carpintería, desde donde revolucionó el concepto tradicional de mueble al realizarlos con estructuras tubulares de acero. Las enseñanzas de Moholy no

habían caído en el vacío, los diseños de Breuer eran la plasmación de muchos de los objetivos del taller de metalistería: eran muebles ligeros, desmaterializados, resistentes, confortables, perfectamente asumibles para la producción en serie. Desde un principio aquellas sillas y mesas -imitadas hasta la saciedad aún en nuestros días- se convirtieron en la mejor tarjeta de visita de la Bauhaus, constituyendo una importante fuente de contratos y de ingresos, junto a los delicados aparatos eléctricos surgidos de las manos de Marianne Brandt o Gyula Pap.

Dos innovaciones más merecen ser reseñadas de este periodo. La primera es la fundación de un **taller de arquitectura** cuya clamorosa ausencia venía sin-

Silla de M. Breuer

tiéndose desde la fundación de la Bauhaus. Precisamente la arquitectura, en su vertiente proyectiva y constructiva, era la auténtica disciplina aglutinante de todas las demás. Se le encomendó en 1927 al arquitecto suizo **Hannes Meyer**, marxista y funcionalista radical. La segunda es la creación de una especie de Seminario Permanente dirigido y diseñado por **Oskar Schlemmer** referido a un **estudio integral del hombre**, y que llegó a tener el rango de asignatura obligatoria. Schlemmer, pintor y escenógrafo de vanguardia

antes de incorporarse a la Bauhaus, había desarrollado diferentes tareas dentro de la institución - taller de escultura en piedra, escultura en madera, pintura mural etc-. Se le consideraba un **constructivista antropocéntrico** pues nunca llegó a interesarle la abstracción. Su obra tenía siempre como tema central un ser humano estilizado, de estructura geométrica. Durante varios años fue responsable del taller de teatro. El teatro en la Bauhaus -según F. Whitford- *era algo más que una actividad añadida; era una parte sustancial de la escuela que proporcionaba forma en el movimiento, en el diseño del vestuario, la decoración, y en la dirección*. Desde allí creó el "*ballet triádico*" y el "*ballet mecánico*", en donde los personajes eran seres puros que, como marionetas, se movían mecánicamente dentro de una coreografía geométrica. Cuando su preocupación por "el hombre" desembocó en un estudio pormenorizado de su psicología, su mecánica, su alimentación o sus dimensiones, se empezaron a establecer **principios de antropometría y ergonometría** con veinte años de antelación respecto al célebre *modulor* de Le Corbusier.

Tras un fructífero periodo de actividad, que situaba a la escuela en el cenit de su fama internacional, Gropius, quizás por ver su obra finalizada o tal vez por considerar que su gestión al frente de la institución impedía su desarrollo profesional, ante la consternación general, dimitió en febrero de 1928 como director de la Bauhaus. Cerraba una etapa dorada, y tras el nombramiento -posiblemente precipitado- de su sucesor, Hannes Meyer, se iniciaba un nuevo periodo conocido como la etapa de crisis o también *del compromiso social*.

Lámpara de M. Brandt

Hannes Meyer

Etapla IV. Crisis.1928-1930. El compromiso social.

Cuando Meyer asume la dirección de la escuela llevaba cerca de un año dirigiendo el taller de arquitectura colaborando estrechamente con Gropius en proyectos de estandarización de la construcción mediante el diseño de materiales prefabricados. Sus ideas eran conocidas pero no compartidas por muchos de los miembros más significativos de la Bauhaus. En una Alemania muy polarizada entre el afianzamiento del nacionalsocialismo fascista y las radicalizadas organizaciones obreras, Meyer había adquirido un fuerte compromiso con las segundas. Marxista convencido y arquitecto de prestigio -aunque injustamente proscrito en las referencias históricas de la Bauhaus realizadas durante la interminable guerra fría- situaba **el arte como parte de una superestructura burguesa** de la que había de desprenderse para abordar la revolucionaria tarea de servir mediante la construcción de casas, objetos etc., a las clases populares, sin más norte que la estricta funcionalidad. Su personalidad y capacidad de liderazgo se dejó notar muy pronto en la escuela. Acometió -una vez más- la tarea de modernizarla y adecuarla, según su personal criterio, a las nuevas exigencias que la sociedad reclamaba.

En un tiempo record consigue enfrentarse simultáneamente a Moholy - que a pesar de su fervorosa relación con la técnica mantenía su creencia en la creatividad y en el arte-, a Kandinsky y a Klee -por motivos obvios-, así como a Albers, Schepers, Bayer y Breuer.

Moholy-Nagy es el primero en abandonar la escuela, cerrándose el ciclo *arte-técnica*. Albers ocuparía su lugar al frente del curso Elemental. Bayer también se marcha, lo que Meyer aprovecha para convertir su taller en *Tipografía y Fundamentos creativos* dirigido por Joost Schmidt. De igual manera el taller de pintura mural de Hinnerk Schepers - que también se va - se convierte en *Taller de papel pintado* y los de *metalistería y muebles* dirigidos respectivamente por Moholy y Breuer se funden en uno solo llamado *Taller de Terminado* del que hace respon-

sable a Alfred Arndt. Todo apuntaba a la supeditación del conjunto de la Bauhaus al *Taller de Arquitectura*, aunque se crea un nuevo frente de investigación: el *Taller de Fotografía* encargado a **Walter Peterhans**.

Tampoco Schlemmer corrió mejor suerte. Tras sus enfrentamientos con el nuevo director tuvo asimismo problemas con grupos de alumnos de la izquierda radical que cuestionaron la actividad del Taller de Teatro. Fue cerrado a principios de 1929. Tras seguir algunos meses con sus estudios sobre *el hombre* y sus aportaciones a la ergonomía, el polifacético profesor abandonó también la Bauhaus.

Sin embargo no todo son sombras en la ejecución de Hannes Meyer. Paradójicamente bajo su gestión la Bauhaus adquiere el mayor número de contratos con el exterior, llegando a una facturación que rozaba el objetivo más utópico de la escuela: la autofinanciación. La construcción de la urbanización Törten, de casas prefabricadas, en un tiempo record, a las afueras de Dessau, el contrato con la fábrica Rash de papeles pintados, así como la construcción de la Escuela Federal

de Sindicatos Alemanes o numerosos contratos de publicidad, llevaron a la escuela a su cota más alta de prestigio en el mundo empresarial.

Pero, de nuevo, factores externos iban a provocar cambios, esta vez irreversibles en la institución. Tras el crack del 29 la fuerte crisis económica que asolaba Europa se traducía, también en Dessau, en una agudización de la lucha de clases. Los enfrentamientos políticos se sucedieron fuera y dentro de la Bauhaus. La existencia de células de alumnos comunistas muy activas en la escuela, toleradas por Meyer, se utilizó por la derecha local como arma arrojadiza en sus controversias políticas. El mismo

Hesse estuvo afectado por el sesgo que tomaban determinados aconteci-

mientos en el seno de la escuela, donde Albers o el mismo Kandinsky -a la sazón vicedirector- encabezaban un grupo de oposición a Meyer. Este, a principio del verano de 1930, ofrece su dimisión al alcalde adelantándose a un cese fulminante. Con él salieron expulsados de la escuela los alumnos comunistas más activos. El problema no hacía más que empezar. Ahora, tanto la derecha como la izquierda radical criticaban políticamente la existencia de la Bauhaus.

"Grupo en la escalera", por O. Schlemmer, 1931

Etapa V. El declive. 1930-33.

Escuela de Arquitectura.

Mies Van Der Rohe era ya un arquitecto de prestigio internacional cuando Gropius lo propuso como nuevo director de la Bauhaus. Sus fundamentos, aunque funcionalistas, distaban de los del defenestrado Hannes Meyer. Representaban, más bien, la autocomplacencia individualista y brillante del racionalismo burgués. Al ser nombrado nuevo responsable de la escuela, esta era ya una barca difícilmente manejable.

Sus primeras medidas no dejan lugar a dudas respecto a sus intenciones: **acabar con todo aquello que había hecho de la Bauhaus una experiencia creativa y singular.** En primer lugar, elimina la democracia interna, suprimiendo los debates y las consultas al alumnado, prohibiendo las actividades relacionadas con la política y depurando literalmente la escuela de estudiantes izquierdistas. En segundo lugar, reorganiza la institución como una **escuela tradicional de Arquitectura.** Para ello la divide en dos únicos departamentos: Construcción Exterior y Diseño Interior. En el primero, heredero del Taller de Arquitectura fundado por Meyer, se estudiaba Práctica de la Construcción y contaba con la presencia del arquitecto y urbanista Ludwig

Hiberscheimer. El segundo, heredero de todos los demás talleres - Terminado, Papel Pintado etc -se ocuparía del espacio interior arquitectónico. A su frente situó a la diseñadora **Lilly Reich.** Tan sólo el taller de fundamentos creativos y publicitarios de J.Schmidt y el de fotografía de Peterhans sobrevivieron como apéndices.

Albers siguió al frente del Curso Elemental-afectado tam-

bién por una reducción drástica del plan de estudios- pero Kandinsky y Klee fueron relegados a dar una asignatura de carácter optativo "Clases de Pintura". El suizo abandonaría muy pronto la escuela.

En 1931 los nazis, alimentados políticamente por una extrema derecha cada vez más extensa en Alemania, controlan el parlamento de Dessau. Al igual que en Weimar los ataques a la escuela, tachada de judaizante, cosmopolita y bolchevique, se agudizan. Sus casas sin tejado tenían una sospechosa connotación hebraica, el abandono de la recalcitrante tipografía gótica -tan denostada por Moholy o Bayer- un marcado carácter

antialemán, y la presencia en su claustro de judíos y rusos era además una provocación intolerable para la embrutecida susceptibilidad nacionalista.

De poco sirvieron las cautelas y la diplomacia de Van Der Rohe, al que tampoco conviene confundir con un "héroe de la resistencia". La escuela se cerró en Septiembre de 1932. Poco después los nazis la asaltaron destrozándola, quemando sus archivos y destruyendo sus fondos, sus enseres y sus muebles. Con ello consiguieron para la Bauhaus, símbolo inequívoco de la agonizante República de Weimar, un reconocimiento de tipo internacional.

Aún así, Mies Van Der Rohe, en un intento desesperado por mantener la existencia de la escuela, alquiló a las afueras de Berlín una fábrica de teléfonos ya en desuso, y, meses después, acometió la tarea de reorganizarla como una institución enteramente privada. Para ello se había asegurado cautamente el derecho sobre todos los productos diseñados en la Bauhaus.

Pero la marea nazi no cesaba. Hitler se convertía en 1933 en canciller del Estado Alemán. La cruzada contra el arte moderno, "degenerado", "patológico" y "judeomarxista," adquirió nuevo ímpetu. El 11 de Abril del mismo año, la policía detuvo y se llevó en camiones a todos los alumnos "no identificados" de la aséptica Bauhaus, cerrándola para siempre.

La mayor parte de los profesores, diseñadores y arquitectos de la Bauhaus, tras la diáspora, se ubicaron, huyendo de las vicisitudes de la guerra, en Estados Unidos, contribuyendo a convertir este país en la primera potencia mundial de las disciplinas vinculadas al diseño.

Realizar un balance descriptivo de las aportaciones de la Bauhaus a la cultura contemporánea es tarea difícilmente abordable en un artículo. Nadie duda hoy día, y existen multitud de publicaciones de especialistas que lo avalan, de la enorme repercusión de las pautas pedagógicas del *Vorkurs* en la pedagogía relacionada con el mundo de la imagen. De igual manera es incuestionable su repercusión en el ámbito de la arquitectura, del diseño industrial o del diseño gráfico en todas sus vertientes. Aún hoy podemos seguir su rastro en revistas especializadas. Pero lo que la experiencia de la Bauhaus puede aportarnos en la actualidad, a punto de abandonar el controvertido siglo XX, es la extraordinaria experiencia de **mestizaje cultural y de voluntad de progreso** que significó desde su fundación. Sin dejar de ser un fenómeno alemán, siempre constituyó una clara expresión de la cultura europea; Itten, Klee y Meyer eran suizos, Kandinsky ruso, Moholy y Breuer

Mies Van Der Rohe

EVOLUCIÓN DE TALLERES Y CURSOS DE LA BAUHAUS.

húngaros, Bayer austriaco ,etc, etc, sin mencionar su carácter de Babel de idearios. Sus logros, sólo se explican pues desde la permeabilidad ideológica, desde la controversia y el debate sólo viable en un ambiente de ingenua utopía, libertad y tolerancia. Quizás sea la última lección que aún nos quede por recibir de la Bauhaus, en los tiempos que corren.

F.G.M. **Notas:**

1.Werkbund o "Confederación del trabajo industrial" era una asociación fundada en Alemania en 1907, que agrupaba a los artistas, a los representantes de las artes industriales y de la propia industria, teniendo como objetivo central reunir los esfuerzos de todos ellos para crear productos industriales de calidad, adaptables a los nuevos procesos de producción. Su principal mentor fue el arquitecto germano Hermann Muthesius y entre sus fundadores y promotores figuraron los belgas Henry Van de Velde y Peter Behrens.

2.En su interesante artículo "El lado oscuro de la Bauhaus", J.Rykwert analiza como en esa institución convivieron durante años personalidades muy vinculadas a doctrinas de índole teosóficas -Itten,

Kandinsky, Klee, Schreyer etc,etc-proclives a considerar la intervención divina en el acto creativo si se aprendía , mediante las prácticas pertinentes, a alcanzar un estado espiritual trascendente. Estas actitudes muy vinculadas al grupo Der Blaue Reiter de Munich fueron también proclives a la sinestesia donde en un nivel subjetivo los signos acústicos y los visuales aparecen como parte de un lenguaje común. Steiner fue el máximo difusor de estas teorías introducidas en Europa por Madame Blavatsky. Klee era además de pintor un músico consumado y Kandinsky jamás ocultó su hipersensibilidad sinestésica y eidética.

Bibliografía:

- DROSTE, M., *Bauhaus 1919-1933*, Taschen
 LUPTON, E. Y ABBOT MILLER, J., *La Bauhaus y la teoría del diseño*, Ed. G.G.
 PERELLÓ, A.M., *Las claves de la Bauhaus*, Ed. Planeta
 ROWLAND, A., *Bauhaus Source Book*, Phaidon, Oxford
 RYKWERT, J., MALDONADO, T. y otros, *Bauhaus*, Ed. Comunicación
 WHITEFORD, F., *La Bauhaus*, Ed. Destino
 WICK, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Ed. Alianza Forma

VERTICE
LIBRERIA INTERNACIONAL

C/. San Fernando, 33
41004 Sevilla

Teléf: 95-421-1654
Fax: 95-422-5654

ACCIPERE LIBER ET DEVORA ILLUM

MÉTODOS DE APRENDIZAJE DE ALEMÁN
LITERATURA Y ENSAYO
OTROS IDIOMAS

ENVÍOS NACIONAL E INTERNACIONAL DE PEDIDOS
lilysaint@ibm.net

ZINZA
MAGA