BAUHAUS

EL MITO DE LA MODERNIDAD

DIRIGIDO POR KERSTIN STUTTERHEIM
Y NIELS BOLBRINKER

arquia / documental 35

BAUHAUS
EL MITO DE LA MODERNIDAD
DIRIGIDO POR KERSTIN STUTTERHEIM
Y NIELS BOLBRINKER

TEXTO A CARGO DEL ARQUITECTO JORGE TORRES CUECO
Profesor Catedrático de la Universitat Politècnica de València

ÍNDICE

02 CONTENIDO DEL DISCO
04 ÍNDICE DEL TEXTO
09 INTRODUCCIÓN
11 LA ALEMANIA DE WEIMAR: SOCIEDAD Y CULTURA DESPUÉS DE LA GRAN GUERRA
17 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA
39 WALTER GROPIUS, ARQUITECTO
47 LA BAUHAUS: UN EDIFICIO MODELO
59 ANEXOS
68 CRONOLOGÍA
71 BIBLIOGRAFÍA

fundación **arquia**

arquia /documental 35

CONTENIDO DEL DISCO

MENÚ PRINCIPAL

BAUHAUS
EL MITO DE LA MODERNIDAD

ESCENAS
/ escenas 1-4 / 5-8 / 9-12

SUBTÍTULOS
/ castellano
/ sin subtítulos

CRÉDITOS
/ patronato de la Fundación Arquia

LA COLECCIÓN
/ títulos

ESCENAS 1-4 / 5-8 / 9-12

¿Qué fue la Bauhaus?

Walter Gropius.
Weimar-Dessau.
1919-1928

Tel Aviv “La ciudad de la Bauhaus”

Traslado a Dessau.
1926

László Moholy-Nagy
Josef Albers
Oskar Schlemmer

“Neue Bauen”, fábrica Fagus y casas para los maestros

Tel Aviv: Arieh Sharon “The International Style”

Hannes Meyer.
Bauhaus Dessau.
1928-1930

Mies van der Rohe.
Dessau-Berlín.
1930-1933

Migración y adaptación. **1933**

Ludwig Hilberseimer.
Bauhaus EE.UU.

El mito de la Bauhaus

ÍNDICE DEL TEXTO

INTRODUCCIÓN

LA ALEMANIA DE WEIMAR: SOCIEDAD Y CULTURA DESPUÉS DE LA GRAN GUERRA

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA
Los orígenes de una escuela
La Bauhaus Expresionista. 1919-1923
Una difícil estabilidad. 1923-1928
Un convulso final: 1928-1933
Un nuevo director: Mies van der Rohe
La Bauhaus de Berlín

WALTER GROPIUS, ARQUITECTO

LA BAUHAUS: UN EDIFICIO MODELO
Las viviendas de los maestros. 1925-1926

ANEXOS
WALTER GROPIUS – WEIMAR
Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar. 1919
Objetivos de la Bauhaus
Principios de la Bauhaus
Extensión de la enseñanza
División de la enseñanza
Admisión
WALTER GROPIUS – DESSAU
Principios de la Producción de la Bauhaus: Dessau. 1926
HANNES MEYER
Construir. 1928
Editado como "Bauen". Bauhaus-Dessau, año II, n° 4. 1928

CRONOLOGÍA

BIBLIOGRAFÍA

Walter Gropius. Escuela Bauhaus Dessau (1925-26), circa 1930.

Ellen Auerbach, fotógrafa. Alumna de Walter Peterhans en la Bauhaus entre 1930 y 1932. Fundó el estudio fotográfico "ringl+pit" junto con Grete Stern, fotógrafa también formada en la Bauhaus.

Pius Pahl, arquitecto. Alumno de Mies van der Rohe entre 1930 y 1933.

INTRODUCCIÓN

> "La Staatliches Bauhaus de Weimar es la primera y, por el momento, la única escuela estatal del Reich –y tal vez del mundo– que exhorta a operar a las fuerzas creadoras de 1as artes plásticas, mientras sigan vivas, y que, al mismo tiempo, con el establecimiento de talleres de tipo artesanal, trata de unir las artes en la arquitectura, en una fecunda compenetración. El concepto arquitectónico debe restablecer la perdida unidad que se hundió en un academicismo cerrado y en una artesanía embotada. Debe reinstaurar la gran relación con el todo y hacer posible la obra de arte total en su sentido más noble".
>
> Oskar Schlemmer
> Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus. 1923

La Bauhaus es, probablemente, la escuela de arte o diseño más conocida de la modernidad. Sus productos se identifican como "estilo Bauhaus" cuando responden a un diseño estilizado, funcional y moderno. Los profesores que recorrieron sus aulas han recibido el reconocimiento internacional: Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Mies van der Rohe o Marcel Breuer. Su sistema pedagógico con el "curso preliminar" y la enseñanza aplicada en talleres que instauraron Johannes Itten, László Moholy-Nagy o Josef Albers, ha sido adoptado en multitud de escuelas. Muchas de ellas, dirigidas por sus antiguos profesores o alumnos, como la Black Mountain College NC con Josef Albers; la New Bauhaus de la School of Design de Chicago fundada por Moholy-Nagy; o la Hochschule für Gestaltung en Ulm presidida por Max Bill, han alcanzado también un gran reconocimiento internacional.

Sin embargo, la historia de la Bauhaus es una historia de incomprensiones y dificultades. Admirada y defendida por artistas e intelectuales de todas partes del mundo, fue rechazada y atacada aceradamente por el poder político y los habitantes donde tuvo sus sedes, en Weimar y Dessau. También muy desconocida. Si habitualmente se la emparenta con el diseño industrial funcional, sus orígenes y primeros años estuvieron íntimamente unidos al expresionismo y a la producción artesanal bajo el modelo de los gremios medievales. También se ha reconocido la figura de su fundador, Walter Gropius, y a él se achaca su éxito; pero su momento álgido tuvo lugar poco antes de su dimisión y con el nombramiento de un nuevo director, Hannes Meyer, cuya labor ha sido infravalorada. También la recuperación de la Bauhaus después del gran impacto de la exposición de New York en 1938, ha proyectado una imagen casi mítica -peraltada desde Estados Unidos y, más tarde, desde la República Federal Alemana- que no se correspondía con la complejidad de la situación de Alemania en el periodo de entreguerras y la cohabitación de algunos de sus protagonistas con el régimen nazi. Estas son algunas de las cuestiones ya abordadas por los recientes estudios sobre la Bauhaus y que este texto trata de ofrecer de forma sintética.

Pero lo que este documento encierra es la experiencia de sus antiguos alumnos, sus auténticos protagonistas, recorriendo un edificio que representaba sus anhelos, su percepción intensa de ese arte total unido a la arquitectura, y cómo vivieron en una época convulsa la experiencia de la modernidad.

Cartel diseñado por Ernst Ludwig Kirchner para una exposición del grupo de artistas Die Brücke en la Galerie Arnold. Dresden, 1910.

LA ALEMANIA DE WEIMAR: SOCIEDAD Y CULTURA DESPUÉS DE LA GRAN GUERRA

La historia de la Bauhaus está íntimamente ligada a las vicisitudes que sufrió la República de Weimar durante su breve periodo de existencia. Denominada así porque en esta ciudad del Estado de Turingia se reunió la Asamblea Nacional que aprobó la nueva constitución el 31 de julio de 1919. Fue en este mismo municipio histórico y monumental donde, precisamente, el 21 de marzo de ese mismo año, la Bauhaus abrió sus puertas.

La República, surgida tras la rendición de las tropas alemanas después de la Primera Guerra Mundial, inició su andadura en un momento de grave crisis económica, financiera y social. El nombramiento de Friedrich Ebert, dirigente del Partido Socialista Alemán (SPD), como primer presidente de la República, no logró atajar las luchas de poder entre la clase política y las fuerzas radicales de izquierda que observaban la Revolución Rusa como un estímulo para un cambio de régimen. La firma del Tratado de Versalles, considerado como una humillación para la población alemana, no hizo sino generar una mayor inestabilidad. En parte del país se sufría una guerra civil tras el Levantamiento Espartaquista, los intentos golpistas y separatistas se sucedieron prácticamente sin tregua hasta 1923, tanto por la ultraderecha como por la extrema izquierda. El efímero Golpe de Estado de Kapp, por ejemplo, fue un intento de imponer una dictadura militar y una manifestación de la barbarie que imperaba. Ese mismo año 1920, como contrapartida, la tentativa de golpe del Ejército Rojo del Ruhr también se saldó con un gran número de víctimas.

Además la situación económica era extremadamente delicada. El problema de la hiperinflación, con el alza de los precios de productos de primera necesidad, supuso la ruina de las clases medias y populares. El hambre, el paro y, sobre todo, el desengaño ante una república que era incapaz de atender a sus habitantes, generó continuas huelgas y disturbios, -habitualmente sofocadas por el ejército- y, progresivamente, el auge del nacionalsocialismo. A pesar de las reformas y la relativa estabilidad lograda por el canciller y ministro Gustav Stresemann entre 1923 y 1929, la Gran Depresión truncó esta débil recuperación ante el aumento del desempleo, las manifestaciones sociales y los triunfos electorales de Hitler en las sucesivas elecciones presidenciales. La errática y errónea visión de los políticos alemanes llevó a Hitler al puesto de Canciller en enero de 1933 y dos meses después el fin de la democracia y de la República de Weimar. El 10 de agosto de ese mismo año, la Bauhaus fue definitivamente clausurada.

Este clima de inestabilidad, de revolución y contrarrevolución, tuvo su correlato en el mundo de la cultura y el arte. Tras la Gran Guerra el expresionismo[1], representado por los grupos alemanes Die Brücke y Der Blaue Reiter, resurgía como respuesta a la miseria, el dolor y la desesperanza de una población derrotada, y se manifestaba con una expresión desgarrada y subjetiva de la realidad. Die Aktion (1911-32) y Der Sturm (1910-32) fueron las dos revistas afines a la izquierda radical que mejor encarnaban esta voluntad de rebelión social afín a un amplio sector de este expresionismo heterogéneo y difuso que impregna los primeros años veinte. El teatro, el cine y la arquitectura fueron sus principales vehículos de comunicación. Las obras de Fritz Lang como "La muerte cansada" o "Las tres luces" (1921) o de Robert Wiene con "El gabinete del doctor Caligari" (1920), testimonian el

1. El término “expresionismo” es vago y equívoco. Por un lado, se refiere a la capacidad de los artistas y las obras de arte para expresar emociones, sentimientos y estados de ánimo; por otro, alude a un grupo de artistas con unos códigos formales imprecisos –uso de composiciones complejas, formas fluidas o angulosas, colores vivos y contrastantes– que desarrollaron su producción aproximadamente entre 1910 y 1925 en Centroeuropa. Asumimos por simplificación este término con las convenientes cautelas para referirnos a estos movimientos artísticos, conscientes de su imprecisión y convencionalidad.

Prospecto del Arbeitsrat für Kunst, 1919. Xilografía de Max Pechstein. BHA, Inv. 3855.

Erich Mendelsohn. Einsteinturm (Torre Einstein) en Potsdam (1920-24). Archivo Jorge Torres.

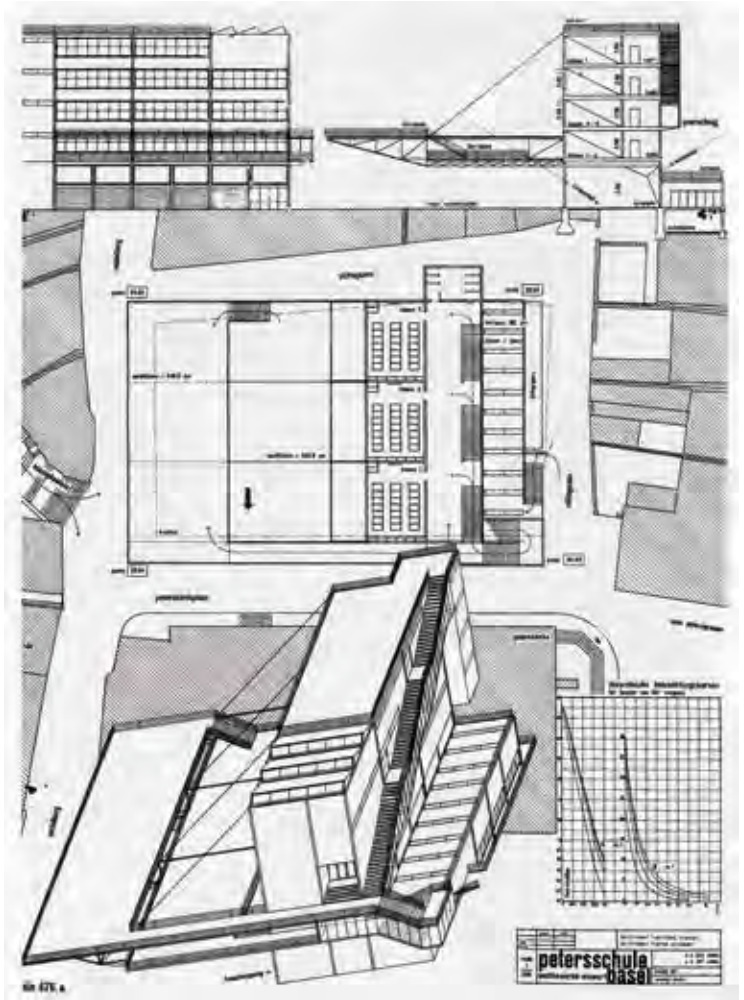
extrañamiento del mundo, la crítica al positivismo, al mecanicismo funcionalista y a la máquina que había mostrado todo su poder de destrucción en la reciente guerra. El expresionismo no era sino un síntoma de la crisis que estaba atravesando la sociedad en el primer cuarto del siglo XX.

El escritor Paul Scheerbart, con su ensayo Glasarchitektur (Arquitectura de cristal, 1914), ofreció la metáfora más afortunada de esta nueva sensibilidad expresionista, aforística y mística, según la cual sería posible redimir los males de la sociedad mediante la construcción de una arquitectura de cristal. Si el espacio determina nuestra cultura, únicamente transformando la arquitectura se podría elevar el nivel cultural. La metamorfosis más importante consistiría en sustituir los habituales espacios cerrados por otros abiertos al aire y a la luz, solamente protegidos por el vidrio: se debía implantar la "cultura del cristal". Éste era el símbolo de una posible refundación del arte y la sociedad. El texto fue dedicado a Bruno Taut, que había construido el Pabellón de Cristal de la Exposición de la Deutscher Werkbund de Colonia de 1914 en el que una cúpula de vidrio facetado sobre un tambor de bloques de vidrio cerraba un interior dramáticamente iluminado a través del cristal coloreado.

Bruno Taut fue también el instigador del Arbeitsrat für Kunst ("Consejo de Trabajadores para el Arte"), grupo también ligado al expresionismo de inspiración socialista y revolucionaria, formado en Berlín tras la revolución de noviembre de 1918. Entre sus integrantes estaban arquitectos como Bruno y Max Taut, Otto Bartning, Ludwig Hilberseimer y Walter Gropius (que asumió la presidencia desde 1919), artistas plásticos como Lyonel Feininger, Erich Heckel, Emil Nolde y Max Pechstein, y escultores como Rudolf Belling, Georg Kolbe y Gerhard Marcks. El objetivo era "la reunión de todas las fuerzas dispersas que desean influir sobre la recreación de nuestra vida artística común" y, en concreto sobre el nuevo gobierno de la República en aras de una regeneración de la vida intelectual y artística. Tras el fracaso de la revolución espartaquista el grupo se disolvió, pero su programa fue en buena medida recogido por la Bauhaus.

Die Gläserne Kette (La Cadena de Cristal) fue otra forma de explosión expresionista alternativa al final del Arbeitsrat für Kunst. Inaugurada en noviembre de 1919 por Bruno Taut se trataba de mantener una correspondencia utópica con la voluntad de que "cada uno de nosotros dibujará o escribirá a intervalos regulares aquellas de sus ideas que desee hacer partícipe a nuestro círculo y enviará una copia a cada miembro", reclamando el derecho a ser "arquitectos imaginarios" a los que "sólo una revolución total puede guiarnos en nuestra tarea". Transcendía el deseo de trabajar colectivamente en una cadena con la esperanza del advenimiento de una humanidad libre y ajena a los horrores de la guerra, la miseria física y moral. En ella participaron los arquitectos de filiación más radicalmente expresionista como Max y Bruno Taut, Wassily y Hans Luckhardt, Herman Finsterlin, Wenzel Hablik, Hans Scharoun y de una forma sólo nominal, Walter Gropius. En estas cartas subyace el pensamiento de pertenencia a un colectivo comprometido con la transformación del arte y del mundo a través de la arquitectura. Esta idea también será acogida desde el primer momento de la fundación de la Bauhaus.

Los dibujos de Bruno Taut para su Alpine Architektur (1920), las acuarelas sobre fantasías arquitectónicas de Scharoun, Finsterlin o Hablik, así como los proyectos imaginarios de Erich Mendelsohn hasta la construcción del Einsteinturm en Potsdam (1920-24) son buenos ejemplos de esta traslación de un ideario más social que formal en imágenes plásticas y monumentales reflejo de un estado de ánimo. La descomposición formal o una nueva definición de la forma ajena a los estilos precedentes y a todo tipo de cánones o códigos establecidos, son fruto de una reivindicación del momento poético y creativo y de la posibilidad de rehacer estas formas en todo tiempo y situación. El expresionismo fue un modo de reflejar el sufrimiento y pesadumbre que sufrieron los círculos intelectuales y artísticos en el periodo de entreguerras. Las formas biomórficas y cristalinas y el carácter fuertemente revolucionario, experimental y utópico, manifestaban cierto escapismo respecto a una realidad que no se dejaba transformar.



Hannes Meyer y Hans Wittwer. Concurso para la Petersschule. Basilea, 1926.
Plano modificado para el segundo cuaderno Bauhaus, 1927. BHA.

Por el contrario, Die Neue Sachlichkeit, la nueva objetividad alemana, personificaba el rechazo del sentimentalismo y surgía como reacción a la esperanza expresionista en una malograda revolución social y política. Un sentimiento de resignación, cinismo y desilusión se apodera de los artistas habitualmente agrupados en dos tendencias. Por un lado, los veristas manifestaban su interés por la vida urbana con sus contrastes y su crueldad. Entre ellos estaban Georg Grosz, Otto Dix o Max Beckmann, aunque éste renegó siempre de tal denominación. Por otro lado, los realistas mágicos como Anton Räderscheidt, Christian Schad, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, o Carl Grossberg, eran más afines a ofrecer una representación idealizada el mundo rural y pequeño burgués. En realidad, no había una frontera clara entre unos y otros, sino que les hermanaba esa obstinación en denunciar una realidad dura, habitualmente representando al hombre común en su lugar de trabajo, sumergido en la soledad y angustia de un mundo dominado por la máquina, en escenas estáticas y cotidianas construidas con una aguda precisión.

Esta vanguardia tuvo su correlato en arquitectura. El término Die Neue Sachlichkeit designó a un grupo heterogéneo de arquitectos relacionados por una actitud “objetiva” común frente a la arquitectura y que podía ser definida por una serie de condiciones: la voluntad de establecer los parámetros del proyecto al margen de toda subjetividad para considerar la arquitectura como una técnica exacta e impersonal. La arquitectura se entendía como una resolución científica de un problema a partir del riguroso análisis de las necesidades materiales, sociales y económicas. Por tanto, se hacía gala de una despreocupación estética, se proclamaba la ruptura con el pasado, con la composición y con los estilos, para atender al estricto cumplimiento de una finalidad precisa y contribuir a la transformación social. El manifiesto del segundo director de la Bauhaus, Hannes Meyer, establecía con toda radicalidad esta tendencia. Su título no era “Arquitectura”, sino “Construir” que definía como “la organización deliberada de los procesos vitales”, “procedimiento técnico”, no “una tarea individual” sino “organización social, técnica, económica, psicológica”. El arquitecto dejaba de ser un artista y la arquitectura como ciencia se servía de la técnica para construir una nueva sociedad donde podían ser satisfechas las necesidades vitales. La prefabricación, la estandarización y la normalización, como procedimientos racionales y económicos de producción, eran sus paradigmas.

Publicaciones, aun efímeras, como Veshch/Gegenstand/Objet, fundada desde 1922 por Lissitzky; G (de Gestaltung) promovida por Lissitzky, Hans Richter y Werner Gräff (1923); y desde 1924, ABC: Beiträge zum Bauen, dirigida por el grupo homónimo ABC entre los que figuraban Emil Roth, Mart Stam, Hans Schmidt y Hans Wittwer, fueron los principales propagadores de esta tendencia. Los proyectos para los concursos de la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927) y de la Petersschule en Basilea (1926), justificados bajo parámetros objetivos, funcionales y técnicos, fueron los ejemplos más coherentes de esta arquitectura concebida exclusivamente como “ciencia de la construcción”.

La Bauhaus tampoco fue ajena a estas dos tendencias. Si en sus primeros años se podría hablar de un periodo de pervivencia del espíritu expresionista, a través de sus docentes como Feininger o el mismo Gropius; hacia 1923 la Bauhaus, con la incorporación de László Moholy-Nagy, comenzó a orientarse hacia la producción y la industria. Bajo la dirección de Hannes Meyer, que a su vez contrató a Hans Wittwer, se abandonó definitivamente la idea de escuela de Arte, para incidir en la realización de productos ajustados a las necesidades sociales: la nueva objetividad fue la tendencia dominante hasta el efímero final bajo la dirección de Mies van der Rohe. La Bauhaus fue también un fiel sismógrafo de la sociedad y de las transformaciones que se iban sucediendo en la cultura del convulso periodo de entreguerras.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA

Walter Gropius. Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar, 1919.
La xilografía de la portada es de Lyonel Feininger. BHA.

LOS ORÍGENES DE UNA ESCUELA

El origen de la Bauhaus estuvo íntimamente unido a la reforma educativa alemana destinada a reconciliar las enseñanzas artísticas con la producción artesanal distanciadas con la Revolución Industrial. Estos intentos, ya insinuados por Gottfried Semper tras la Exposición Universal de 1851, tuvieron sus ecos en John Ruskin, William Morris y el movimiento Arts and Crafts. El principal propósito de la empresa de Morris fue reunir el arte con la producción de objetos cotidianos y el rechazo del objeto realizado mecánicamente. Sin embargo, personajes próximos a este movimiento, como Charles R. Ashbee, que fundó en 1888 la Guild and School of Handicraft implantó un sistema docente sustentado en talleres de aprendizaje, en el que se reconocía la importancia de las máquinas en la sociedad moderna. Desde finales del siglo XIX a la creación de la Bauhaus se generaron múltiples escuelas o academias de artes y oficios cuyo cometido era saldar esa ruptura entre arte y producción. La Escuela de Nancy; la Escuela de Arte de La Chaux de Fonds, donde se formó Le Corbusier; las Wienner Werkstätte o la Colonia de Artistas de Darmstadt fueron intentos de diverso signo en las que esta cuestión ocupó una papel central en su pensamiento y sistema docente.

Especial importancia tuvo en estos años la fundación del Deutscher Werkbund por Hermann Muthesius en 1907. Esta institución de carácter estatal tenía la finalidad de integrar los oficios tradicionales y técnicas industriales de producción en masa con el objeto de mejorar la competitividad de los productos alemanes. También fue un importante foro de discusión sobre cuestiones artísticas y productivas como las relaciones entre calidad estética y material, forma abstracta frente a ornamentación aplicada y, especialmente, sobre la supremacía de las formas artísticas sobre las mecánicas y viceversa. En este sentido, Muthesius, defensor de la tipificación y la normalización, fue el adversario de Henry Van de Velde y por extensión de Walter Gropius, quienes defendieron la individualidad del creador. Este debate entre la forma artística e industrial permaneció latente en la Bauhaus desde sus orígenes.

En 1915, tras el inicio de la Primera Guerra Mundial, el belga Henry Van de Velde dimitió como director de la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia. Esta escuela había seguido los pasos de la reforma educativa que había caracterizado a las instituciones artísticas alemanas: primero, por la importancia concedida a la formación artesanal en la educación artística; segundo, por el rechazo a una especialización temprana del alumnado para encontrar la disciplina más idónea para cada uno de ellos.

Presionado por las circunstancias políticas y bélicas –era un extranjero en territorio enemigo– Van de Velde propuso como sucesores a Hermann Obrist, August Endell y Walter Gropius. Este último gozaba de una buena reputación: había estudiado arquitectura en Berlín y Múnich, trabajado con Peter Behrens, participado en el Deutscher Werkbund, conocía el mundo industrial y las nuevas técnicas constructivas como había manifestado con sus proyectos de la Fábrica Fagus y el Edificio administrativo y fábrica modelo para la Exposición del Werkbund de Colonia.

Por otra parte, Fritz Mackensen, director de la Academia de Bellas Artes del Gran Ducado, solicitó la creación de una sección de arquitectura y arte industrial en su escuela. Tras prolongados debates que duraron prácticamente toda la contienda bélica, las autoridades decidieron unir ambas instituciones bajo la dirección de Gropius y la denominación de Staatliche Bauhaus. Este doble origen caracterizará y será causa de muchas tensiones internas entre visión artística y productiva que detentaron unos y otros de sus miembros.

De hecho, el nombre elegido Bauhaus ("casa de construcción") evocaba el término alemán de la logia medieval Bauhütte ("barraca de construcción"). Las Bauhütte designaban los gremios de la construcción –albañiles, decoradores, constructores, etc.– y el lugar donde se formaban los aprendices en el seno de una comunidad poco menos que limitada a los iniciados. De algún modo, esta denominación también tenía un sesgo nostálgico hacia un pasado y una forma de vivir medieval idealizada que el conflicto bélico había hecho resurgir en medio del profundo abatimiento tras la derrota y la descomposición del pasado imperial.

La misma terminología empleada para docentes y estudiantes remitía tanto a una voluntad antiacadémica como a rememorar el sistema gremial. Los profesores eran llamados "maestros" y los alumnos como "aprendices" y "oficiales" implicados en una enseñanza artesanal. De hecho, los talleres –y no los estudios– organizaban el núcleo educativo fundamental. Este sistema combinado de taller y docencia, constituyó la característica diferencial respecto a muchas otras escuelas de diseño. Estos talleres tenían un doble sistema: "los maestros de taller", artesanos, mostraban método y técnicas; y los "maestros de forma", artistas, se dedicaban a los aspectos puramente creativos y a la formación de un lenguaje personal.

Esta inspiración medievalista había caracterizado el Arbeitsrat für Kunst. En su manifiesto programático de marzo de 1919 titulado "Al amparo de una arquitectura" –precedido por una xilografía realizada por Max Pechstein de inspiración expresionista tanto por la técnica empleada como el trazado enérgico y sus expresiones angulosas–, se declaraba:

> "Arte y pueblo deben constituir una unidad.
> El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos, para convertirse en alegría y vida de las masas.
> La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo".

En febrero de 1919 Gropius relevó a Bruno Taut en la dirección del Arbeitsrat für Kunst, y continuó con esta idea de reafirmarse como grupo de artistas "apoyados por todo el pueblo (…) como los maestros de las catedrales góticas en las Bauhütte medievales. De hecho, un mes más tarde en la "Exposición de arquitectos desconocidos" organizada por este grupo, proclamaba su rechazo al arte de salón para colaborar conjuntamente:

> "Artistas (…) juntos, deseamos concebir, crear la nueva idea de construir. Pintores y escultores, atravesad las barreras que llevan a la arquitectura y empezad a ser constructores, contendientes en pos de la meta final del arte: la concepción creativa de la catedral del futuro, que lo unirá todo en una forma, arquitectura, escultura y pintura".

Esta catedral, "del socialismo" como defendían sus promotores, encabezaba el manifiesto fundacional de la Bauhaus elaborado por Walter Gropius en 1919. Un grabado en madera de Lyonel Feininger representaba un templo de trazas góticas con sus arbotantes, arcos ojivales y pináculos, del que emergían un haz de líneas casi radiales sobre los que se yuxtaponían los rayos de tres estrellas que representaban las tres artes –pintura, escultura y arquitectura– configurando un conjunto de líneas angulosas y dinámicas de clara ascendencia expresionista.

Este escrito guardaba íntima relación con los documentos anteriores. Se proclamaba que "el fin último de toda actividad plástica es la arquitectura", se renegaba del arte de salón, de las viejas escuelas de Bellas Artes, del "artista improductivo"; para ensalzar la artesanía y el "buen trabajo del artesano" donde "se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora". Y en una nueva alusión a las Bauhütte medievales, se urgía a un profundo cambio en las estructuras del trabajo artístico:

> "¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura, y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe".

Entre los objetivos se señalaba el de "preparar a arquitectos, pintores y escultores de toda categoría para que se conviertan, según sus capacidades, en artesanos hábiles o artistas creadores independientes y fundar una comunidad de trabajo compuesta de maestros y aprendices que sea capaz de crear obras arquitectónicas completas". Se proclamaba la preminencia de la enseñanza en talleres y "evitar toda rigidez; dar prioridad a la actividad creadora; libertad de la individualidad, pero riguroso estudio" encaminada a la "elaboración conjunta de amplios proyectos arquitectónicos utópicos" fruto de la colaboración de todos los maestros y aprendices –arquitectos, pintores, escultores- con el objeto de "influir conjuntamente sobre todas las partes integrantes de la arquitectura". Además se instaba a un contacto con los dirigentes de talleres e industrias del país y "con el pueblo, a través de exposiciones y otros actos", en un clima amistoso entre maestros y aprendices que se haría patente en "representaciones teatrales, conferencias, recitales de poesía, conciertos, fiestas de disfraces".

El tono del escrito reflejaba una exigencia de un cambio social, incluso de una revolución, posible según los expresionistas por la capacidad del nuevo arte para cambiar las conciencias y el mundo. Detrás de todas estas ideas subyacía la intención de generar un modelo de comunidad ilustrada, armoniosa e igualitaria entre profesores y alumnos. El programa de estudios no preveía la necesidad de exámenes y se tendía a la mínima reglamentación posible. Gropius renegaba de la rigidez académica, por lo que los alumnos de la Bauhaus no recibían notas, ni la asistencia a clase era obligatoria.

Estas imágenes y proclamas entre esotéricas y revolucionarias, que se retrotraían a un pasado gremial ya periclitado, sufrieron una profunda mutación a lo largo de los catorce años de vida de la Bauhaus. De hecho, podrían deslindarse tres fases diferentes atendiendo a los caracteres ideológicos dominantes en cada una de ellas.

LA BAUHAUS EXPRESIONISTA. 1919-1923

El aspecto más destacado de esta primera fase fue su inestabilidad general por causas muy distintas. En primer lugar, con su fundación se había integrado parte del cuadro docente de la antigua Academia de Bellas Artes. Entre estos había profesores de ideas y métodos considerados "tradicionalistas" o "conservadores" como Walter Klemm, Richard Engelmann, Otto Fröhlich o Max Thedy, que no encajaban en el programa que Walter Gropius quería desarrollar. Frente a ellos, Walter Gropius recurrió a los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten y al escultor Gerhard Marcks. La convivencia entre aquellos profesores académicos y el nuevo profesorado generó no pocas tensiones por la diferencia entre los sistemas de enseñanza y los objetivos que se perseguían, pero también por el lugar que ocupaban en la jerarquía en la institución.

Además, en 1920 se produjo la contratación de otros tres artistas, Oskar Schlemmer, Paul Klee y Georg Muche que, como los anteriores, poseían una gran capacidad docente y creativa, e inclinaron decididamente la balanza hacia el arte moderno. Sin embargo, la pugna entre unos y otros sólo se resolvió en abril de 1921 con la creación de la Escuela Estatal de Bellas Artes. Las tensiones desaparecieron, pero a costa de un fracaso mayor: la Bauhaus ya no amparaba bajo su nombre la proclamada unidad de Bellas Artes y artesanía. Así mismo, la disputa de ambas instituciones por la ayuda estatal y por su prestigio social y artístico fue una constante de este periodo.

Otro problema latente fue la rivalidad entre los “maestros de taller” y “maestros de forma”. Gropius consideraba que cada taller debía ser encabezado por el maestro artista, aunque el trato y sueldo debían ser igualitarios. Sin embargo, la mayoría de los pintores de la Bauhaus mostraron un escaso interés por los talleres y sus ausencias eran muy notables. Por el contrario, la experiencia de los artesanos era superior y, en muchos casos su papel fue primordial contra el criterio de su director.

Pero la pugna era todavía más manifiesta en la propia institución. Era paradójico que el programa y los objetivos fundacionales proclamaran un sistema artesanal fundamentado en el trabajo en los talleres, y, sin embargo, los “maestros de taller” ocupaban un segundo escalón en la jerarquía, subordinados a las directrices de los “maestros de forma”. Las decisiones eran emanadas por el director asesorado por el Consejo de Maestros, constituido exclusivamente por los artistas, con derecho a voto, y los representantes estudiantiles. Los maestros artesanos quedaban relegados a una mera función consultiva. Es decir, a pesar de la retórica artesanal, se peraltaba la figura del artista y su carácter creador autónomo. En cierto modo, la conexión con el mundo de la industria estuvo lastrada estos primeros años por esta pervivencia de la concepción del artista tradicional.

Pero la situación más difícil era motivada por la propia inestabilidad social y política. Las protestas, manifestaciones y revueltas sociales eran frecuentes ante la extremadamente precaria situación económica. La fundación de la Bauhaus tuvo lugar en un momento de fuerte conflicto político y en un caos administrativo fruto de la misma provisionalidad del gobierno, que fue constante durante la efímera vida de la República de Weimar.

En consecuencia, el mísero presupuesto en muchas ocasiones ni siquiera llegaba a las arcas de la institución, que contaba con unas instalaciones y servicios inadecuados. La Bauhaus compartió los edificios de la Academia de Bellas Artes y la antigua Escuela de Artes y Oficios. Pero parte de sus instalaciones inicialmente todavía estaban ocupadas por el ejército que las usó como hospital militar y almacén. Algunas dependencias no disponían de luz artificial y, en su mayoría, no tenían gas ni calefacción. Tampoco había instrumentos ni equipos para el funcionamiento de los talleres. La situación de algunos estudiantes era desesperada y, en este sentido, es de destacar la tenacidad del propio Gropius para proveer de calzado, ropa y alimentos a los más necesitados.

Otro problema acuciante fue la oposición de algunos sectores de la población de Weimar. Los artesanos y comerciantes desconfiaban de sus aires renovadores que podían amenazar sus negocios. Por otra parte, los políticos nacionalistas y conservadores manifestaron una oposición frontal en el Ayuntamiento contra su creación y su mantenimiento por parte de la administración. Las proclamas de la Bauhaus y del Arbeitsrat für Kunst eran abiertamente izquierdistas y se acusaba a la institución de filiación comunista. Su carácter abierto e internacionalista era puesto bajo sospecha por una mayoría que, como respuesta a la guerra, reivindicaba un arte genuinamente alemán. También es de reconocer que la actitud subversiva e irreverente de los propios estudiantes poco ayudó a que esta institución fuera bien acogida en la comunidad. Su fama de vagos, promiscuos, amorales, elitistas e insolentes, los baños desnudos al sol, las actuaciones irreverentes sobre monumentos y estatuas de la ciudad, sus concurridas fiestas y su creciente politización generaron más protestas en la población conservadora.

A pesar de todos estos problemas, estos primeros años imprimieron en la Bauhaus un carácter distintivo respecto otras instituciones equivalentes y, a su vez, suscitaron su propia fortaleza y una progresiva estabilidad.

Uno de los hechos incuestionables fue la presencia de Itten que con su propuesta de curso preliminar, Vorkurs, comenzaba a determinar el todavía impreciso sistema docente de la Bauhaus. Este curso obligatorio e iniciático pretendía liberar al estudiante de toda concepción académica preconcebida para insuflar nuevas capacidades creativas tendentes a establecer un lenguaje artístico que estaba más allá de la subjetividad del individuo. También se suponía que el trabajo directo sobre la naturaleza misma de los materiales iba a garantizar la autenticidad y evitar todo convencionalismo. Un cierto “primitivismo” –no ajeno al espíritu expresionista- caracterizaba este pensamiento pedagógico. Itten trasladó las influencias recibidas de Adolf Hölzel, -uno de los pioneros del arte abstracto- y del que tomó sus teorías del contraste de colores, el claroscuro o el análisis de las obras de los antiguos maestros, y de Franz Cizek sus principios pedagógicos.

En cierto modo, Itten caracterizó este primer periodo en el que fue maestro de forma de distintos talleres. En primer lugar por su personalidad y creencias casi místicas adscritas al Mazdaznan, doctrina derivada del mazdeísmo, que consideraba la realidad visible como un falso reflejo de otra existencia más auténtica que el artista debía descubrir. Estas creencias exigían ejercicios físicos y espirituales, una dieta vegetariana, ayunos periódicos e ingesta de ajos. Su presencia -con su cabeza rapada y vestido con su túnica por él diseñada- y magnetismo atrajo a algunos estudiantes al Mazdaznan. Pero lo más importante fue introducir la idea de la necesidad de liberar los impulsos creativos innatos en los estudiantes. Para ello introdujo dos ejercicios especialmente importantes: el juego con distintas texturas, materiales, colores y formas; y el análisis de las obras de los maestros de la antigüedad y su revelación a través de líneas rítmicas para captar su espíritu, la estructura subyacente y su expresividad. La meditación o ejercicios respiratorios y gimnásticos debían preceder o acompañar a estos trabajos. El potencial artístico de este curso era mucho más importante que sus posibilidades productivas.

A pesar del conflicto entre maestros de taller y maestros de forma, los talleres dieron estabilidad al sistema. En ellos debía saldarse la contraposición entre arte y artesanía y producir aquella síntesis anhelada por Gropius. De hecho, el lenguaje propio de los artistas al tener que pasar bajo la estricta producción técnica en el taller, se transformaba en un “estilo Bauhaus”. De algún modo, los artesanos actuaban de dique frente a las veleidades y el peligro de crear una institución elitista. Sus distintas etapas pueden leerse como el resultado de este conflicto entre el predominio de una concepción subjetiva y autónoma de la labor artístico-artesanal o de la primacía de una visión objetiva ligada a la producción industrial.

Hacia 1922 comenzó a producirse una mudanza en las ideas de la Bauhaus o, mejor dicho, un retorno a sus principios fundacionales. Hay dos síntomas de este cambio. El primero, la solución entre el conflicto entre Gropius e Itten. Según algunos de sus colegas, este último había adquirido un protagonismo excesivo, abanderando la primacía de la autonomía del artista frente a la proclama de Gropius en favor de “una nueva unidad” entre arte y técnica y un compromiso social. Esta dialéctica sólo se resolvió en 1923 con el abandono de la Bauhaus por parte de Itten y la contratación de László Moholy-Nagy.

En segundo lugar, en 1922 tuvo lugar el ingreso de Wassily Kandinsky, la presencia de El Lissitzky en el Congreso Dadaísta-Constructivista, así como la participación de Theo Van Doesburg en distintos seminarios en Weimar desde donde ejerció una función crítica contra las tendencias expresionistas, el estatuto individual del artista y la enajenación de su función social que consideraba fuertemente anidada en la Bauhaus. Una tendencia constructivista caracterizó el nuevo rumbo de la escuela en los años siguientes.

Maestros de la Bauhaus en la cubierta de la Casa Preller, Dessau, 1926. Fotografía de Walter Gropius con disparador automático. BHA. De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.

UNA DIFÍCIL ESTABILIDAD. 1923-1928.

La entrada de Moholy-Nagy en la Bauhaus, primero como maestro de forma del taller de metal y luego encargado del Vorkurs, junto con la incorporación de los llamados "jóvenes maestros", formados en esta institución, significó el fin de los conflictos entre artistas y artesanos, pues condujo a la desaparición del sistema de enseñanza dual. También supuso que los primeros dedicaron sus esfuerzos a los problemas generales del arte y la afirmación de la impronta creadora de los alumnos; mientras que los jóvenes maestros incidieron más en la reconciliación de arte y técnica con miras a una mayor producción. De hecho, los artistas libres sufrieron un progresivo proceso de marginación en el sistema de enseñanza, instrumentalizado hacia el diseño de prototipos para la fabricación industrial.

Estos jóvenes asumieron la responsabilidad de dirigir talleres con nuevas denominaciones: Josef Albers, en el taller de vidrería y en el curso preliminar; Marcel Breuer, en mobiliario; Herbert Bayer, en imprenta; Hinnerk Scheper, en pintura mural; Joost Schmidt, en el taller de plástica y Gunta Stölzl, en la sección textil. Estos jóvenes no disfrutaban del estatuto de los anteriores maestros, pero sí tenían esa doble capacitación artístico-técnica que iba a determinar el futuro de la Bauhaus y, también, un estilo reconocible en sus diseños y productos. Todos concebían su actividad artística bajo el prisma de la resolución de problemas prácticos y su destino público. En cierto modo, fueron quienes otorgaron a la Bauhaus una identidad propia.

A diferencia de Itten, el húngaro Moholy-Nagy vestía con un mono de obrero, revelando su filiación comunista y su predilección por el mundo de las máquinas y la industria. Pintor, fotógrafo y diseñador, ofrecía en sus obras y tipografías composiciones abstractas de elementos geométricos simples y caracteres gráficos también sencillos. Fue otro profesor brillante que cambió drásticamente el curso preliminar. En él se insistía en el uso racional de nuevas técnicas y materiales con el objeto de resolver problemas prácticos de diseño. Nada quedaba ya del expresionismo, sino que se trataba de educar de forma racional a los diseñadores en la concepción de elementos susceptibles de hacer con una máquina y producirse en serie.

Uno de los hechos fundamentales que tuvieron lugar en este periodo fue la organización de la "Exposición de la Bauhaus" celebrada entre agosto y septiembre de 1923. El gobierno de Turingia reclamó a cambio de las subvenciones otorgadas una justificación del trabajo que se estaba realizando. Era un momento crucial y Gropius exigió un compromiso total a maestros, estudiantes y talleres en la demostración de las bondades de la enseñanza impartida, que quería ser reconocida bajo el lema: "Arte y tecnología: la nueva unidad", título de la conferencia que Gropius impartió en la "semana de la Bauhaus" celebrada en agosto. Las sentencias de Gropius daban cuenta del nuevo rumbo a seguir y así escribió: "La Bauhaus cree que la máquina es nuestro método moderno de diseño y trata de llegar a un acuerdo con ella".

Fue un éxito de público sin precedentes a pesar de los disturbios y los graves problemas sociales que estaban asolando al país. Gracias al empeño y las relaciones públicas de su director, acudieron nuevos industriales interesados en la producción, miembros del Werkbund –reunido en aquel momento en Weimar– y, lo más importante, importantes personalidades como los compositores Igor Stravinsky y Paul Hindemith, arquitectos como Mies van der Rohe, J.J.P. Oud, Max y Bruno Taut; políticos como el Ministro de Educación y varios senadores de la Asamblea.

Herbert Bayer – Joost Schmidt. Pinturas murales en las escaleras de la Escuela Superior de Arte del Ducado de Sajonia.

La exposición acogió los productos desarrollados por los estudiantes en el edificio principal de talleres. Los frescos y relieves murales realizados por Herbert Bayer y Joost Schmidt en el edificio principal y por Oskar Schlemmer en el edificio de talleres eran un intento de integración de las artes plásticas y la arquitectura. En el museo de la ciudad de Weimar se presentó una selección de obras realizadas por los maestros: Moholy-Nagy, Kandinsky, Klee, Feininger o Schreyer. Sin embargo, la pretendida unidad no era fácilmente apreciable, ni tampoco la importancia que se le concedía a la tecnología. Los objetos, con sus formas abultadas y ángulos agudos –más afines a las deudas expresionistas que a su posibilidad de producción industrial- distaban mucho de la reclamada unidad estilística y del lema propuesto.

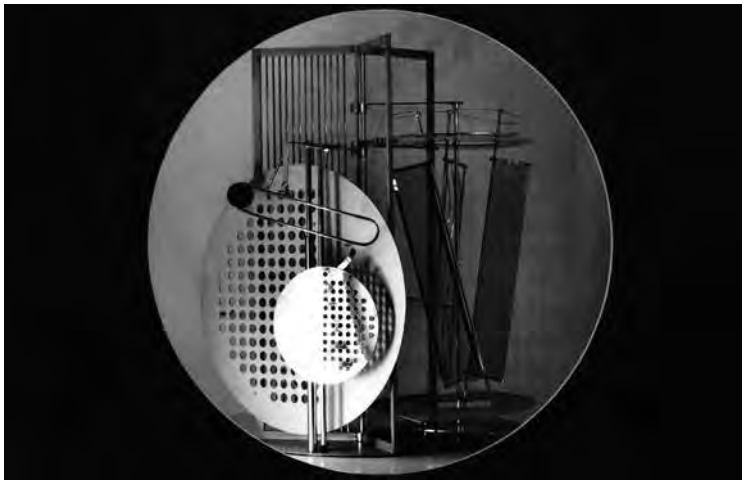
Por el contrario, las dos secciones dedicadas a la arquitectura eran más acordes con los objetivos enunciados. La exposición internacional de arquitectura presentaba un panorama de la arquitectura moderna internacional con proyectos de Frank Ll. Wright, Le Corbusier, J.J.P. Oud, G.T. Rietveld, así como de destacados arquitectos alemanes: Mies Van der Rohe, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno y Max Taut, y el propio Gropius. Pero lo más destacado fue construcción de una casa experimental,"Haus am Horn", proyectada por el pintor Georg Muche. En ella se hacía patente el intento de industrialización, el uso de nuevos materiales y una lógica funcional que hacía alusión a una nueva forma de vivir. La planta cuadrada disponía de pequeñas piezas perimetrales distribuidas sin pasillos en torno a una gran sala central iluminada con ventanas altas. El exterior se traducía en un cubo elemental enlucido en blanco. En sus interiores colaboraron miembros de la Bauhaus como Marcel Breuer en el mobiliario o la cocina, moderna y funcional.

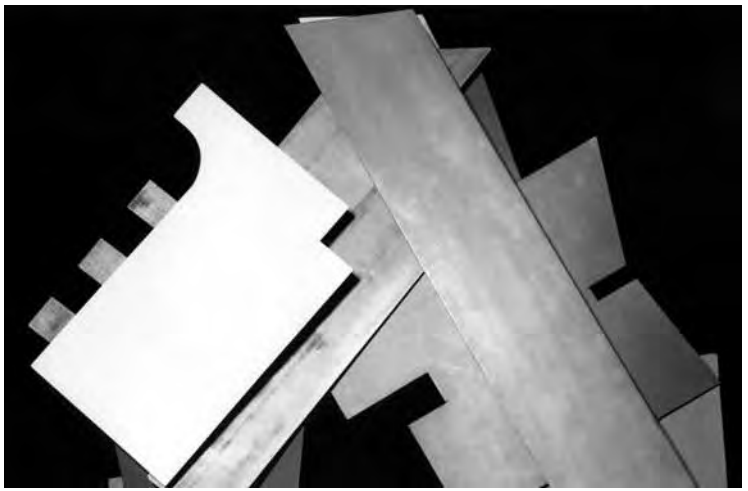
Realmente es llamativo que fueran los objetos arquitectónicos los que mostraran una mayor coherencia y unidad estilística, cuando no existió ninguna sección de arquitectura hasta 1927, momento en el que Hannes Meyer fue nombrado su director, pero con una escasa capacidad de actuación.

La aprobación general del mundo de la cultura no fue acompañada por el reconocimiento social ni político esperado. En realidad, la exposición mostró las debilidades de la Bauhaus. La primera de ellas fue la separación entre la pretendida unidad artística y la tecnología, frente a la diversidad y la desconexión con un mundo industrial real. Además, las ventas fueron un desastre económico, no hubo ni pedidos ni industriales dispuestos a nuevos contratos. En parte, el país estaba sufriendo una grave situación económica y un deterioro político que retraía toda iniciativa. La crítica negativa y constante de la derecha política, la indiferencia, sino animadversión, de buena parte de la población de Weimar que sufrían subidas de impuestos, que según los partidos nacionalistas servían para mantener lo que consideraban una “institución superflua” mermaron las posibilidades de subsistencia de la Bauhaus.

Con las elecciones del Parlamento Regional de 1924 y el triunfo de la derecha, los recursos económicos fueron ya inexistentes y tras la declaración del Ministerio de Cultura del Estado de Turingia en la que se establecía que a partir del 31 de marzo de 1925 no serían renovados los contratos, Gropius anunció la disolución de la escuela para finales de marzo de aquel año.

Gropius y sus colaboradores exploraron el traslado de la institución a otras ciudades como Breslau o Darmstadt, pero fue Fritz Hesse, alcalde de la coalición socialdemócrata de Dessau, conocedor de la inminente desaparición de la Bauhaus, quien ofreció las mejores condiciones: la garantía de un presupuesto suficiente, el alojamiento inicial de alumnos y profesores y la construcción de un nuevo edificio.





László Moholy-Nagy. Modulador espacio-luz “El utensilio luminoso”. 1922-30. Construcción móvil, metales diversos, madera y motor eléctrico. 151x70x70 cm

Kurt Schmidt. Diseño para el Ballet mecánico, 1923.

La Bauhaus de Dessau adquirió un nombre adicional: Hochschule für Gestaltung, un “instituto de diseño”, con el que diferenciarse de la Escuela de Artes y Oficios existente donde estuvo provisionalmente alojada. De este modo, de ser una escuela comunal pasaba a equipararse con las escuelas técnicas superiores. Si Gropius había rechazado inicialmente la denominación de “profesores” por sus connotaciones académicas, ahora dejaron de llamarse “maestros” para recuperar este antiguo status para, según Gropius, “formar un tipo de colaborador, hasta ahora inexistente, para la artesanía y la industria, que domine en la misma medida la técnica y la forma”. El traslado a Dessau, motivado en gran parte por las dificultades económicas sufridas por su imposible autofinanciación, imprimió en su director la determinación en convertir la escuela en un negocio económicamente rentable: la producción era un objetivo ineludible.

Esta transformación conllevó algunos cambios. El taller de cerámica de Max Krehan permaneció en su sede de Dornburg y el de vidriería simplemente desapareció. Ebanistería y metal se fusionaron en uno solo para dedicarse al mobiliario y complementos del hogar bajo la dirección de Marcel Breuer. Con este joven maestro se produjo una profunda evolución de los muebles –sillas, cómodas y mesas– de tectónica neoplasticista bajo la influencia del grupo De Stijl al desarrollo de nuevas líneas de mobiliario en acero curvado y materiales como el cuero y la tela, que pronto se popularizaron como imagen del mueblo moderno apto para la producción industrial.

El taller de impresión dedicado a las artes gráficas en Weimar, se orientó a la tipografía y la publicidad. Herbert Bayer renovó sus cometidos y con su tipografía de caracteres sencillos y elegantes, sus composiciones asimétricas de líneas gruesas y estrechas combinadas, la utilización de minúsculas, el uso del color y la ausencia de adornos, generó un lenguaje visual reconocible y que ha llegado hasta nuestros días.

El taller de textil, originalmente confiado a Muche, contó con la colaboración de Gunta Stölzl, que revolucionó tanto la composición de los productos textiles como incorporó nuevos materiales como fibras sintéticas, y estableció un sistema de producción casi industrial, instituyendo una nueva profesión: el diseño de tejidos.

El taller de teatro, inicialmente bajo la dirección de Lothar Schreyer, era una absoluta novedad entre las escuelas de artes o diseño. En 1923 Oskar Schlemmer introdujo representaciones como el Ballet triádico o el Ballet mecánico, cuyo valor radicaba no en el movimiento del cuerpo humano, sino en el vestuario de los actores que en sí mismo constituía un hecho plástico reforzado por el movimiento. En Dessau exploró con formas de expresión de determinados comportamientos –Danza del Gesto, Danza de la Forma, el Juego de la Construcción– donde la trama se sustentaba a partir de elementos estéticos.

Hinnerk Scheper sucedió a Kandinsky en el taller de pintura mural, orientándolo a la decoración de interiores y la experimentación del color –la “dinámica del color”- así como desde 1930 el desarrollo de una línea de papeles pintados que gozó de gran éxito. Joost Schmidt permaneció en escultura, mientras que Kandinsky y Klee se limitaron a impartir cursos sobre forma bajo la denominación de “Seminario de formación pictórica y escultórica libre”. Moholy-Nagy y Albers, como ya se ha dicho, se hicieron cargo del Vorkurs.

La variación más importante se produjo en 1926 con la creación de un departamento de arquitectura dirigido por Hannes Meyer que, realmente, comenzó su actividad en 1927 y adquirió la supremacía anunciada en el programa inicial de la Bauhaus. La arquitectura, hasta entonces sólo presente en el trabajo que Walter Gropius y Adolf Meyer desarrollaban en su oficina particular, pasaba a mencionarse en las primeras líneas del programa de 1927 y a ella se subordinaban “construcción y equipamiento interior”. Progresivamente, también los dos directores que sucedieron a Gropius, desplazaron el centro de intereses de la escuela a los problemas urbanísticos y propiamente arquitectónicos, pero desde dos perspectivas muy distintas.

Otro hecho decisivo, ya planteado por Gropius y Moholy-Nagy en Weimar, fue la creación de una colección de cincuenta Bauhausbücher (libros Bauhaus) dedicados a "las cuestiones artísticas, científicas y técnicas de diversas especialidades". En 1925 salieron en Dessau los ocho primeros tomos simultáneamente, en su mayor parte bajo la tipografía de Moholy, ofreciendo una panorámica de disciplinas tan dispares como el arte, la arquitectura, el teatro o la fotografía. Otros seis volúmenes completaron esta colección hasta 1930. Desde 1926 a 1931 se publicó la revista cuatrimestral Bauhaus, donde se ofrecía información sobre la escuela, sus productos y contratos, en números dedicados a todos los talleres o monográficos sobre teatro, arquitectura o publicidad. Estas dos acciones editoriales tenían por objeto un doble cometido. Por un lado, dar a conocer la producción de la Bauhaus y de la modernidad artística en general; por otro, publicitar la escuela frente a la hostilidad que lentamente se instaló en Dessau contra esta institución.

A pesar de la consolidación en este periodo en el que la Bauhaus se orientó hacia la producción industrial, los problemas no fueron definitivamente resueltos. En enero de 1926 Gropius redactó un informe acusando de anomalías y escasa efectividad a diversos talleres. Era necesario imponer una fuerte productividad respecto al desánimo en un buen número de estudiantes por la falta de perspectiva laboral. Sólo hacia 1928 se alcanzó la rentabilidad suficiente, pero la crisis económica ya presagiaba el desastre de 1929 y las subvenciones estatales sólo alcanzaban a un tercio de la cantidad esperada. En este contexto, se produce la dimisión de su director, desgastado por el esfuerzo organizativo, los problemas internos entre el profesorado, con un alumnado cada vez más politizado frente al auge del nacionalsocialismo y la acerada crítica de los sectores conservadores y, también, por su deseo de afianzar su trabajo como arquitecto particular en Berlín. Simultáneamente se producen las bajas de Herbert Bayer, Moholy-Nagy y Marcel Breuer. Con el abandono de su figura preminente y de los maestros que habían orientado alguno de los talleres más representativos internacionalmente (imprenta y mobiliario) se inicia su declive paradójicamente en el momento en que había adquirido un creciente reconocimiento internacional.

UN CONVULSO FINAL: 1928-1933

Las relaciones entre Gropius y Hannes Meyer no fueron especialmente buenas. Éste era bastante crítico con el trabajo desarrollado en la Bauhaus y también por el hecho que no había recibido ningún encargo de los que Gropius había acaparado en su estudio privado de arquitectura. Sin embargo, el director cesante reconocía en Meyer una capacidad didáctica y unos sobrados conocimientos. También los estudiantes y el Consejo de Maestros veían con buenos ojos a este suizo capaz de dar un nuevo impulso a la escuela.

Inmediatamente, Meyer hizo cuatro ajustes organizativos importantes. Primero, amplió la enseñanza básica inicial con una mayor implicación de Kandinsky, Klee y Schlemmer. Además se impuso la obligatoriedad del curso preliminar de Albers, de escritura de Joost Schmidt y de "representación y norma" de Hans Volger. En segundo lugar, se distinguió entre la educación "artística" y la "científica" en los talleres en distintos días de la semana, insistiendo con nuevo profesorado en la enseñanza científica del diseño. En tercer lugar, se dividió la sección de arquitectura en "aprendizaje" y "construcción" y adquirió un papel central en la organización de los talleres. La cuarta medida vino dirigida a la reorganización de los talleres que debían ser regidos por tres directrices inapelables: "máxima rentabilidad", "autogestión de cada célula" y "pedagogía productiva", y se tradujo con un aumento notable de los ingresos.

En definitiva, se peralta la enseñanza artística inicial, pero separada del trabajo de los talleres. En estos prevalece la productividad y la economía. La Bauhaus deja de ser una Escuela de Arte para dirigir su atención hacia la resolución de las necesidades sociales. Del mismo modo, el departamento de arquitectura no aparece como el integrador de talleres y conocimientos, sino se configura como un ente autónomo en el que la transversalidad entre los distintos talleres es prácticamente nula.

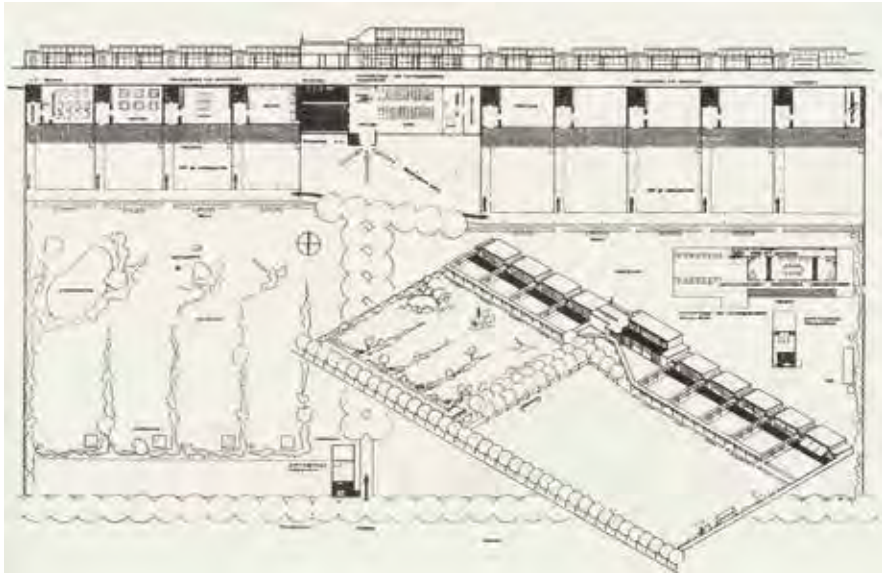
Hannes Meyer se definía como un "marxista científico" y su objetivo principal consistía en conectar con la realidad social bajo el emblema "necesidades del pueblo en lugar de ansias de lujo". De hecho, su pragmatismo y seco racionalismo condujo a la desaparición de los productos elitistas de la primera época de la Bauhaus. Por otro lado, defendía la sustitución de la figura del arquitecto tradicional por "grupos modelo" o "células cooperativas" integradas por alumnos jóvenes y expertos, donde practicar el trabajo colectivo.

Las clases impartidas por Meyer durante este periodo estaban determinadas por dos conceptos: "armonía" y "equilibrio de fuerzas", que eran también cercanos a su concepción de la arquitectura afín a la biología. No en vano, en su conocido artículo "Construir" escribía: "Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético. La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente". Y para la construcción, la industria ofrecía unos nuevos materiales que debían permitir dar forma al proceso de la vida y satisfacer necesidades. Entre estas enumeraba: la vida sexual, costumbres del dormir, animales domésticos, higiene personal, etc.

Pero estas necesidades vitales y biológicas tenían que ser resueltas de manera objetiva e irrefutable. De ahí su insistencia en una enseñanza con una fuerte componente científica, traducida en análisis funcionales, ábacos y cálculos de soleamiento, higrotérmicos, estructurales y económicos, que solventaría toda indeterminación y arbitrariedad en el proceso de proyecto.

Esta concepción tuvo inmediatas repercusiones en el cuadro docente. Schlemmer dejó la Bauhaus en 1929, Klee en 1931 y Kandinsky permaneció ejerciendo una fuerte oposición a su director. Se estableció un nuevo plan de estudios con una formación mucho más sistemática, en el que se incluían unos determinados trabajos ajustados a cada semestre, clases y materias de carácter científico adicionales (calefacción y ventilación, estática y estructuras, materiales de construcción y dibujo técnico) y la incorporación de alumnos a proyectos arquitectónicos reales. Para ello se recurrió a la contratación de nuevo profesorado: Mart Stam se ocupaba de elementos constructivos básicos y urbanismo; Hans Wittwer, socio de Hannes Meyer, director del estudio de arquitectura y experto en delineación; Ludwig Hilberseimer, encargado de planificación urbanística, construcción y diseños constructivos; Anton Brenner, asumió la dirección del taller de arquitectura y dibujo de planos; Alcar Rudelt, matemáticas, física, ingeniería, resistencia de materiales y construcción en hormigón y acero; y Edvard Heiberg, construcción de viviendas.

Las consecuencias de este tipo de enseñanza se reflejaron en los proyectos de los estudiantes. Los cálculos matemáticos de ventilación o superficies, la utilización de cartas solares o la expresión funcional en organigramas detallados de usos, relaciones funcionales y métricas, colonizaban muchos de los planos entregados. De igual modo, los temas desarrollados eran propios de esta orientación biológica y social de su director. La residencia colectiva o la planificación urbana en bloques laminares o en casas en L susceptibles de ampliación tenían mucho que ver con las investigaciones de Hilberseimer o con la siedlung Dessau-Torten, cuyo plan de urbanización fue objeto de estudio en la sección de arquitectura bajo la dirección de Gropius y Meyer. Los proyectos de edificios docentes estaban emparentados con la Escuela estatal de la ADGB en Bernau de Meyer y Wittwer realizada en colaboración con alumnos de la sección de arquitectura.



Ernst Gohl. Escuela de Educación Básica, 1928.
Trabajo en la sección de arquitectura con Hannes Meyer. BHA.

En doble página siguiente: Fotograma del Ballet Triádico (Das Triadische Ballet)
creado por Oskar Schlemmer, 1922.

Este periodo de la Bauhaus fue altamente productivo. Los problemas de color y forma dejaron de ser prioritarios para sistematizar conocimientos sociales y científicos con los que resolver la crítica situación económica de la población. El pragmatismo y el racionalismo de Hannes Meyer dirigía su atención a la utilidad de los objetos, la competencia en precios y su destino social. Los productos elitistas de los primeros años de la Bauhaus desaparecieron para dar lugar a objetos "necesarios, precisos y tan neutrales como uno pueda imaginarse", como reclamaba su director. Los talleres de tejidos, mobiliario y diseño alcanzaron importantes encargos como las luminarias de las piscinas de Dessau y del Museo de Higiene de Dresde, el mobiliario y accesorios de las ferias de Dessau y Leipzig y el diseño publicitario de I.G. Farben, así como el gran éxito de los papeles pintados para decoración diseñados para la empresa Rasch de Hannover. Las consecuencias no se hicieron esperar: se incrementó notablemente el volumen de ventas del ejercicio 1928-29, para prácticamente doblar la producción en el periodo siguiente, con beneficios que fueron repercutidos en los estudiantes.

Sin embargo, la Bauhaus seguía cosechando la oposición de una buena parte de la población de Dessau y, especialmente, de los conservadores y nacionalistas que, elección tras elección, iban afianzándose en el gobierno y las instituciones. Aunque ya había estudiantes de extrema izquierda desde 1924, hasta verano de 1927 no se crea una célula comunista organizada y políticamente activa. Conocida como Kostufra (Kommunistische Studentenfraktion), pronto inicia una provocadora y desinhibida actividad proselitista entre el alumnado, del que obtuvo un notable apoyo. Efectivamente, las entrevistas publicadas en la revista Bauhaus, con cierto cariz político, su participación abierta en todas las huelgas y manifestaciones de los trabajadores de Dessau, la conmemoración de los aniversarios de la revolución de octubre, el golpe de estado de Kapp o el asesinato de Liebknecht y Rosa Luxemburg, provocaban la acusación de la derecha de una politización oficialmente prohibida en la Bauhaus. Es cierto que Gropius, por su simpatías izquierdistas, había tolerado tales actividades aun tratando de mantener una imagen de imparcialidad. Por contra, Hannes Meyer apoyó directamente a la Kostufra y el sesgo político que iba adquiriendo la institución se iba haciendo progresivamente patente. Por ejemplo, tras el abandono de Schlemmer, la sección de teatro fue dirigida por Albert Mentzel, que alentó un teatro de signo político con escenas cortas destinadas al análisis de problemas sociales.

Un panfleto publicado del 1 de mayo de 1930 titulado "Simple y divertido" editado por los estudiantes de extrema izquierda en el que se declaraba "una batalla feroz (…) al lado del proletariado revolucionario", generó un escándalo en el consistorio. A ello se añadieron las repetidas acusaciones de Kandinsky y Albers contra las actividades ya abiertamente políticas aceptadas por la dirección de la Bauhaus. De hecho, en 1930 Meyer, en nombre de la Bauhaus, hizo una importante donación económica a los mineros en huelga de Silesia. Ante esta sucesión de noticias sobre la politización de la escuela y su "bolchevismo", Hesse, alcalde de Dessau se reunió con Meyer, y ante sus declaraciones de su compromiso con el "marxismo filosófico" y que nadie podría impedirle enseñar "una teoría marxista del diseño" solicitó su dimisión. Ante la negativa de éste, sólo podía esperar a la suspensión del contrato mientras Gropius era encargado de encontrar un sustituto que, tras el rechazo del arquitecto Otto Haesler, recayó en Mies van der Rohe, nombrado el 31 de julio, y recibido en Dessau el 3 de septiembre de 1930.

Mies van der Rohe. Conversaciones con estudiantes en el patio de la Bauhaus tras su cierre el 12 de abril de 1933. BHA.

UN NUEVO DIRECTOR: MIES VAN DER ROHE

La elección de Mies no fue bien acogida por los estudiantes. Su imagen de arquitecto elitista de proyectos poco implicados en requisitos funcionales, de espacios fluidos de generosas dimensiones construidos con materiales lujosos y mobiliario selecto, poco tenía que ver con el legado ideológico de su predecesor. De hecho, convocaron una huelga exigiendo "una discusión sobre el futuro del trabajo en la Bauhaus" y solicitaron la continuidad con los planteamientos de Meyer, es decir "una enseñanza sistemática del diseño, con una base científica, prescindiendo de las anticuadas clases de arte". La primera tarea de Mies van der Rohe fue tratar de restaurar la imagen neutral, exclusivamente docente y productiva de la Bauhaus a los ojos de la oposición y, por tanto, eliminar todo activismo revolucionario. Se redactó unos nuevos estatutos, por el que los alumnos debían abjurar de toda implicación con la izquierda para solicitar una nueva admisión en la escuela, y el sistema democrático con representación del alumnado fue sustituido por la autoridad exclusiva del director, que prohibió toda actividad política. Además fueron expulsados los cinco estudiantes más próximos a Hannes Meyer.

El otro gran cambio consistió en su transformación en una escuela o academia convencional de arquitectura, en la que se impartían algunas clases de pintura (a cargo de Kandinsky y Klee, aunque éste último renunció por un puesto de profesor en la academia de Düsseldorf) y de fotografía (a cargo de Walter Peterhans desde 1929), con una notable reducción del trabajo en los talleres en beneficio de la enseñanza. De hecho, eliminó el curso preliminar, y los talleres de mobiliario, metalistería y pintura mural se fusionaron en un departamento único de "diseño interior", dirigido por Lilly Reich desde 1932. De este modo, la escuela estaba dividida en dos secciones, construcción y diseño, centradas en la docencia. Bajo el argumento según el cual los estudiantes acudían a la Bauhaus a estudiar arquitectura, cerró finalmente los talleres, acatando las exigencias de los gremios artesanales de la ciudad.

También modificó el tipo de proyectos realizados por los alumnos. Con el beneplácito de Hilberseimer, todavía se proponían proyectos de carácter teórico como estructuras modulares susceptibles de adaptarse al terreno o edificios de estética funcionalista todavía influidos por las enseñanzas y proyectos de Hannes Meyer como la Petersschule o el Concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones. Pero el ejercicio predilecto implantado por Mies fue el estudio de la vivienda unifamiliar exenta, donde el eco de sus casas-patio proliferó entre sus estudiantes.

La disminución de las subvenciones públicas exigida por el Partido Nacionalsocialista supuso la elevación de las cuotas escolares. Por otra parte, la no admisión de contratos ni la posibilidad de producir piezas –sólo patentes o modelos para la industria- exigió que se dedujera un diezmo del salario de los profesores para ayudar a los estudiantes. Aun así, hubo nuevas protestas estudiantiles que se saldaron con la expulsión de otros quince miembros, que fueron apoyados por sus compañeros moderados y de izquierdas con un bloqueo de la escuela durante casi tres meses hasta el nombramiento de dos nuevos representantes en el consejo de la escuela. Por el contrario, la célula Kostufra volvía a la clandestinidad.

Esta situación de inestabilidad se agravó con los éxitos electorales de los nacionalsocialistas, hasta que estos llegaron al poder municipal en 1932. La Bauhaus era acusada de proponer una arquitectura y un diseño anónimo y cosmopolita en lugar de cultivar los valores propiamente alemanes: era moderno, antialemán y comunista. El 30 de septiembre de 1932 se cerró la Bauhaus de Dessau y días después los nazis entraron haciendo todo tipo de destrozos.

Edificio de la Bauhaus en la Birkbuschtrasse en Berlín-Steglitz.
Fotografía Howard Dearstyne, hacia finales de 1932. BHA.

LA BAUHAUS DE BERLÍN

Tras la clausura de Dessau, dos ciudades todavía con consistorios socialdemócratas ofrecieron su traslado: Magdeburg y Leipzig. Sin embargo, Mies ya había decidido meses antes su transferencia a Berlín como una escuela privada con el subtítulo de "Instituto Libre de Enseñanza e Investigación". Una fábrica de teléfonos abandonada en Berlín-Steglitz, alquilada por el mismo Mies, acogió las aulas con la esperanza que las cuotas de los estudiantes y los ingresos por las patentes y patrocinadores, fueran suficientes para continuar con la escuela.

En octubre de 1932 se produce el traslado a Berlín, con un nuevo plan de estudios de siete semestres de duración y dirigidos exclusivamente a la enseñanza de la arquitectura: "Nuestra meta es formar arquitectos de tal forma que dominen todo el campo abarcado por la arquitectura, desde la construcción de pequeñas viviendas hasta la edificación de ciudades, no sólo el edificio en sí, sino también toda su instalación hasta los textiles".

No obstante, las dificultades continuaron. La investigación promovida en Dessau contra el alcalde Hesse y la Bauhaus como "institución bolchevique" provocó que la Gestapo paralizara las clases. Los intentos de reabrir fueron vanos, pues no había modo de obtener los permisos correspondientes. Finalmente, el 12 de julio Mies recibió una carta con las condiciones para su apertura: Kandinsky y Hilberseimer debían ser expulsados, había que comprobar que no había judíos entre el profesorado, se conminaba a que algunos profesores ingresaran en el partido nazi y que el plan de estudios se acomodara a la doctrina nacionalsocialista. Por otra parte, la situación económica era también inviable pues las retribuciones pendientes a los profesores fueron anuladas, así como algunos de los contratos que se mantenían con empresas. El 19 de julio de 1933, el propio Mies reunió al cuerpo docente y, tras explicar la situación económica y política, propuso el definitivo cierre de la escuela. El 10 de agosto de 1933, Mies remitió una misiva a todos los estudiantes comunicando la disolución de la Bauhaus porque "la difícil situación económica del instituto justificaba el cierre".

Sin embargo, algunos de los miembros de la extinta escuela siguieron trabajando con el régimen nacionalsocialista: Herbert Bayer diseñó los catálogos de sus exposiciones como la dedicada a "El milagro de la vida" o "Pueblo sano, corazón alegre", de contenidos poco menos que racistas, o el programa de los Juegos Olímpicos de Berlín; Mies y Gropius siguieron participando en trabajos y concursos promovidos por el Tercer Reich, como la exposición "Pueblo alemán, trabajo alemán"; otros tantos –Peterhans, Hilberseimer, Bayer, Gropius y Mies, entre otros- no emigraron hasta casi los años cuarenta; los diseños de la Bauhaus fueron acogidos por el régimen por su economía y reconocimiento internacional. Hubo ciertamente un buen número de alumnos de ideología socialista, pero también los hubo pertenecientes al partido nazi. Algunos profesores y estudiantes emigraron; otros permanecieron fieles al Tercer Reich; otros fallecieron en campos de concentración o por los horrores de la guerra. A pesar de la creación de la New Bauhaus en Chicago, el Black Mountain College o la Escuela de Ulm como epígonos de la Bauhaus, la Segunda Guerra Mundial terminó de cerrar este ciclo de catorce años, los mismos que la República de Weimar, en los que, en el centro de Alemania, había surgido una intensa experiencia en favor de la fusión entre sociedad, arte, arquitectura, artesanía e industria.

Walter Gropius y Adolf Meyer. Fábrica Fagus, Alfeld an der Leine, Baja Sajonia, Alemania (1911-25).

WALTER GROPIUS, ARQUITECTO

La formación de la Bauhaus no es ajena a la de su fundador. Adolf Georg Walter Gropius nació en Berlín el 18 de mayo de 1883. Fue el tercer hijo de Walther y Manon Scharnweber Gropius, pertenecientes a una familia con tradición tanto militar como artística, pues sus ascendientes tuvieron una estrecha relación con Karl Friedrich Schinkel. Su tío abuelo arquitecto, Martin Gropius, adquirió una fama internacional con su firma, Gropius y Schmeiden, autores, entre otros, del Museo de Artes Decorativas de Berlín.

El padre de Gropius también fue arquitecto, pero no alcanzó notoriedad alguna y dejó la profesión para asumir un cargo de funcionario del Departamento de Urbanismo del estado Prusiano. Manon, madre de Gropius, era una mujer progresista y amante de la cultura. Si el carácter de su padre pudo influir en su desconfianza en sus habilidades como dibujante y proyectista; de su madre heredó la esperanza en el progreso espiritual y social.

En 1903 se matriculó en la Technische Hochschule de Múnich, pero dejó los estudios en el primer semestre para trabajar como aprendiz en el estudio de arquitectura Solf y Wichards en Berlín. En 1904 se alistó como voluntario en el 15° Regimiento de Húsares, pero dejó la milicia en 1907. Entre 1905 y 1906 realizó sus primeros proyectos, unas construcciones agrarias en Pomerania, para su tío Erich. Se matriculó en la Königliche Technische Hochschule de Berlín, donde descubrió su incapacidad física para el dibujo, pues sufría calambres en las manos cuando cogía los lápices para hacer un trazo. Sin embargo, contra esta deficiencia hizo gala de su persistente tenacidad para terminar la carrera e infundió una capacidad de liderazgo y una férrea voluntad para superar los obstáculos más insalvables. Desde entonces, siempre contó con un colaborador que traducía sus ideas, conceptos y palabras al papel. Probablemente la desigual calidad de algunos de sus edificios proceda de este procedimiento de diseño dialógico que tenía buen resultado cuando su capacidad de exponer con precisión sus ideas era acompañada por la buena recepción de su interlocutor.

Viaja a España, Italia, Francia, Inglaterra y Dinamarca. Entre 1908 y 1910 tiene lugar un hecho decisivo en su formación: trabaja en el estudio de Peter Behrens y, concretamente, en los edificios para la empresa AEG y las construcciones en Hagen. Sus contactos con el mundo y la arquitectura industrial tuvieron lugar en estos momentos y de aquí surgió la conciencia de la necesidad de dotar a esta arquitectura de una nueva estética y una forma monumental coherente con su funcionalidad y su lógica constructiva.

En 1910 abrió su propio estudio en Berlín junto con Adolf Meyer y realizó varias villas bajo la inspiración de Behrens. Un año más tarde ingresó en el Deutscher Werkbund, para el que realizó los anuarios desde 1912 a 1914, y en los que se mostraban los progresos de la técnica y la industria alemana.

Su primera obra realmente importante fue la Fábrica Fagus (1911-25). En 1910 tuvo ocasión de conocer a Carl Benscheidt poseedor de una empresa dedicada a la fabricación de hormas de calzado en Alfeld an der Leine. Aunque Benscheidt ya había hecho el encargo al arquitecto Eduard Werner, Gropius le convenció para que le dejara diseñar el aspecto exterior de la fábrica sin modificar la implantación ni su definición estructural. Gropius eliminaba de la fachada clásica decimonónica de Werner los muros de ladrillo para construir una serie de machones ligeramente inclinados entre los cuales disponer grandes planos de vidrio y carpintería metálica que levemente emergían sobre los muros. Dos eran los elementos innovadores: la continuidad de la perfilería por delante de los forjados

Walter Gropius y Adolf Meyer. Fábrica y Edificio de Oficinas para la Exposición del Werkbund de Colonia de 1914.

insinuados por franjas metálicas horizontales y la liberación de la esquina, sin estructura, con el vidrio conformando el ángulo. Se mostraban las posibilidades de un nuevo sistema constructivo –forjados y soportes de hormigón retranqueados respecto del plano de cerramiento- que permitían una revolución espacial y formal. El progreso técnico, por tanto, podía ser el catalizador de una forma moderna de concebir la arquitectura. La fábrica fue ampliada entre 1913 y 1914 con otro bloque rectangular con su escalera asimétrica en esquina proporcionando una imagen pregnante de esta arquitectura fabril.

Su conferencia Monumentale Kunst und Industriebau (Arte monumental y construcción industrial) de 1911, era el correlato teórico a estas obras. Gropius manifestaba que “la vida moderna necesita nuevos organismos constructivos que correspondan a las formas de vida de nuestro tiempo”, y que los nuevos usos –fábricas, estaciones o almacenes- “en ningún modo pueden ser resueltos en el estilo de los siglos pasados sin caer en el esquematismo vacío y en la mascarada histórica”. Además debía considerarse la cuestión social en la arquitectura industrial y construir “palacios para los trabajadores” que junto a la “luz, aire y limpieza” les permitieran “sentir la dignidad de la gran idea común”. Seguía la conferencia con unas palabras destinadas a convencer a los industriales de la conveniencia de esta nueva arquitectura: “con la satisfacción de cada uno de los trabajadores también crecerá el espíritu de trabajo y, consecuentemente, la capacidad de rendimiento de la empresa”.

Con la Fábrica y Edificio de Oficinas para la exposición del Werkbund de Colonia de 1914, Gropius adquirió ya una notoriedad definitiva entre sus colegas alemanes. Este importante encargo estaba destinado a ofrecer una “muestra de los logros de la fabricación industrial y artesanal”. El complejo partía de una composición simétrica con un edificio de acceso y oficinas articulado sobre un patio al que recaía la nave de máquinas. Nuevamente la cuestión de la monumentalidad de la arquitectura surgía como elemento a resolver en un diálogo entre “forma técnica” y “forma artística”. La fachada principal consistía en una confluencia de elementos dispares: la masa pétrea que rememoraba la arquitectura egipcia y mesopotámica, los cilindros de vidrio que acogían unas escaleras en espiral y los pronunciados vuelos influidos por la arquitectura de Frank Lloyd Wright. La fachada posterior de vidrio hablaba de una nueva sensibilidad hacia ciertos materiales contemporáneos, mientras que el hastial de la sala de máquinas era reelaborado para otorgarle aquella corporeidad considerada propia de las formas artísticas y monumentales. En el interior, las esculturas, frescos y bajorrelieves de Georg Kolbe, Richard Scheibe o Gerhard Marcks, entre otros, eran una manifestación de la voluntad de integración entre las artes, la artesanía y la industria.

Entre 1914 y 1918 participó en la Primera Guerra Mundial. Recibió la Cruz de Hierro, pero a costa de su sensibilidad y salud nerviosa seriamente dañadas. En un permiso militar, se casó con Alma-María Mahler el 18 de agosto de 1915, de cuya relación tendría su hija Alma Manon. Se separó de su mujer en octubre de 1920 para contraer nuevas nupcias el 16 de octubre de 1923 con Ilse Frank.

A mediados de 1915, mientras estaba en el frente francés, recibió una carta de Henry van de Velde, colega del Werkbund y director de la escuela de Artes y Oficios de Weimar proponiéndole ocupar su puesto. Entonces Gropius preparó el primer memorándum de lo que podía ser una nueva institución, la Bauhaus. Tuvo que esperar hasta 1919 hasta ver su sueño realidad. En el entreacto pasó a formar parte del Arbeitsrat für Kunst (“Consejo de Trabajadores para el Arte”), que partía del compromiso directo de los artistas para crear un nuevo orden social, y un año después, en 1919, asumió la dirección del grupo hasta su disolución. También fue miembro del Novembergruppe (Grupo de Noviembre), fundado en 1918 y que congregaba artistas como Wassily Kandinsky, Paul Klee o Lyonel Feininger; arquitectos como Erich Mendelsohn y Ludwig Mies van der Rohe; compositores como Alban Berg y Kurt Weill; y el dramaturgo Bertolt Brecht.

El 24 de diciembre de 1918, Gropius firmó el acuerdo con la Academia de Artes de Weimar para asumir su dirección. El 21 de marzo de 1919, la Bauhaus inició sus actividades. Días después, el 1 de abril, tomó posesión del cargo de director de esta institución.

En 1920-21 realizó el proyecto de la Casa para Adolf Sommerfeld, propietario de un aserradero en Berlín y empresario de la construcción y mecenas de la Bauhaus. La casa debía representar la empresa del cliente, por lo que se construyó enteramente en madera. En esta obra se amalgamaba cierto carácter expresionista, por el uso de ángulos agudos y ciertos elementos dentados, con una forma volumétrica probablemente extraída de las Casas de la Pradera de F. LL. Wright. Para Gropius fue la primera ocasión de comprobar las posibilidades reales de dar cumplimiento al programa de la Bauhaus: la unión de las artes en la ejecución de una obra de arquitectura. Los relieves fueron esculpidos por Joost Schmidt, las vidrieras por Josef Albers, que también colaboró con Marcel Breuer en el diseño del mobiliario. Efectivamente fue una obra de colaboración artesanal como proclamaba el manifiesto fundacional, pero también su debilidad: era una exaltación de unos oficios que poco tenían que ver con un futuro industrial. Martin Jahn preparó la litografía del prospecto para la ceremonia de finalización de su estructura, cuyo grafismo expresionista de líneas angulosas concordaba con el manifiesto de la Bauhaus, como obra colectiva de la escuela de Weimar. Un año después (1921-22) proyectó la casa Fritz Otte, como una versión de obra de la Casa Sommerfeld, y la Casa Kallenbach, declinada con cubiertas planas, fachadas desnudas de elementos ornamentales y formas prismáticas y cristalinas.

El Monumento en memoria de los caídos en marzo (1920-22) en el cementerio de Weimar fue objeto de un concurso en el que Gropius propuso una forma alusiva a la arquitectura de cristal de la Gläserne Kette, a una fractura geológica o una descarga eléctrica. En todo caso, se trataba de una incursión en el expresionismo con las connotaciones sociales y políticas propias al encargo. De hecho, fue derribada en 1933 por el partido nazi, y reconstruida –con algunas modificaciones- en 1946.

En un sentido contrario podría ser entendido su proyecto para la Sede del Chicago Tribune (1922), donde se recurrió a una torre escalonada definida severamente por una estructura metálica revestida de terracota. Las referencias a los rascacielos de Chicago se contraponían a la aparición de los voladizos emergentes, que generaban un ritmo adicional al edificio y evitan la monotonía del conjunto. En cierto modo, el Chicago Tribune mostraba un cambio de paradigma: la búsqueda de argumentos más objetivos con los que realizar y justificar sus propios proyectos. El edificio administrativo para el grupo Sommerfeld (1922) o la fábrica de máquinas agrícolas Gebr, Kappe & Co (1922-24) eran más afines a Die Neue Sachlichkeit que se iba imponiendo en la Bauhaus.

En abril de 1925 la Bauhaus, tras la oposición del gobierno de Turingia, se transfirió a Dessau, inaugurando su nueva sede en diciembre del año siguiente. En abril de 1928 dimitió de la dirección de la escuela para dedicarse a la actividad profesional. En estos años realizó obras como la Oficina de Empleo de Dessau, y las siedlungen Torten, Dammerstock en Karlsruhe y Siemensstadt en Berlín, así como proyectos de viviendas experimentales e industrializadas. También realizó propuestas como el teatro Total para Erwin Piscator y el concurso del Palacio de los Soviets, que contribuyeron a incrementar su notoriedad como arquitecto.

En 1934 emigró a Londres, donde se asoció con Maxwell Fry hasta 1937, cuando fue nombrado profesor en la Graduate School of Design de la Harvard University en Cambridge. Entre 1938 y 1941 refundó su estudio con Marcel Breuer, realizando obras como la Casa Chamberlain o su propia vivienda en Lincoln. En 1945 creó la oficina The Architects Collaborative (TAC) con un grupo de jóvenes americanos, con los que ejecutó grandes proyectos como el Graduate Center Harvard University, la Embajada Americana en Atenas, la sede de la Pan American Airways en Nueva York, la Fábrica de Vidrio Thomas en Amberg y los planos básicos del Bauhaus Archiv en Berlín.

Recibió en estos años múltiples reconocimientos como la Royal Gold Medal del RIBA, y la Gold Medal del American Institute of Architects, el Goethe Preis en Frankfurt o la Gold Arbert Medal de la Royal Society of Arts de Londres, entre otros muchos.

Falleció en Boston el 5 de julio de 1969.

En doble página siguiente: Museo Archivo Bauhaus, encargado a Walter Gropius en 1964. Las modificaciones del proyecto original fueron desarrolladas por Alex Cvijanovic, en colaboración con el arquitecto berlinés Hans Bandel, resultando un edificio muy cercano al de 1964, tanto en planes generales como en silueta. Berlín, 1976-79.

50ppp

Walter Gropius. Edificio de la Bauhaus Dessau.
Vista aérea, 1925-26. BHA.

LA BAUHAUS:
UN EDIFICIO MODELO (1925-1926)

El acuerdo con el alcalde de Dessau, Fritz Hesse, para el traslado de la Bauhaus a esta ciudad de Sajonia-Anhalt, incluía la construcción de una nueva sede para la institución y viviendas para los profesores. Esta posibilidad había acaecido porque en enero de 1925 el consistorio decidió habilitar una partida presupuestaria para la construcción de la sede de la nueva Escuela Técnico-Industrial, hasta entonces ubicada provisionalmente en el edificio de la Escuela de Arte y Oficios. La reconversión de esta partida para acoger también la escuela procedente de Weimar fue inmediata y, en marzo, Gropius recibió el encargo, todavía sin un programa definido.

La ciudad de Dessau tenía un mayor atractivo por dos razones principales. Primero por su posición central en Alemania, mucho más próxima a Berlín respecto a Weimar. En segundo lugar, por tratarse de una población industrial en la que estaba ubicada la empresa Junkers, pionera en la construcción de motores y aviones. Era lógico pensar que en Dessau se iba a dar aquella colaboración con la industria que Gropius había introducido en las nuevas directrices de la Bauhaus. Además, el municipio había cedido un generoso solar ubicado en el extrarradio de la ciudad, donde era posible una libre distribución del edificio escolar y en proximidad a los terrenos donde se preveía construir el alojamiento de los docentes.

En junio de 1925, el proyecto presentado por Gropius, acompañado de una maqueta de yeso, fue aprobado y se decidió que el inicio de obras tuviera lugar en septiembre. Adolf Meyer había decidido no acompañarle a Dessau por lo que fue Carl Fieger, otro de sus colaboradores, quien preparó los primeros bocetos bajo las directrices de Gropius. Probablemente muchos de los dibujos fueron realizados por los estudiantes de la Bauhaus bajo la supervisión de Fieger y el proyecto fuera redactado en su parte final y dirigido por Ernest Neufert, un joven licenciado en la Bauhaus (1919-20) que trabajó en la oficina de Gropius en Weimar y que ocupó el puesto de Meyer hasta 1926.

Los primeros croquis muestran las deudas con dos proyectos no realizados en 1924: la Academia de Filosofía de Erlangen Spandorf y el Centro Friedrich Fröebel en Bad Liebenstein, ambos basados en la disposición de cuerpos lineales organizados libremente según su programa funcional. Si en el centro Fröebel partía de dos volúmenes articulados en L, en la Academia de Filosofía era el trazado de los cuerpos en esvástica del edificio principal lo que otorgaba un sentido rotacional al edificio. También sus fachadas compuestas por huecos y balcones horizontales eran un claro precedente de la Bauhaus.

La solución propuesta tenía su origen en la disposición de diferentes edificios según las exigencias estrictas de su programa funcional. La reunión de estas funciones inherentes a la vida: enseñar, aprender, comer, dormir, reunirse, recrearse, el deporte, trabajar, etc., aludía al espíritu gremial y comunitario –memoria de las Bauhütte medievales– que tenía ahora su momento álgido en las célebres fiestas que celebraba la institución. Otra referencia posible eran los condensadores sociales soviéticos donde se congregaba el ocio y el trabajo y que eran bien conocidos por los miembros de la Bauhaus.

Pocos dibujos se conservan del proceso de diseño, incluso la publicación del duodécimo volumen de la colección de libros de la Bauhaus no ofrecía apenas información gráfica sobre el desarrollo del proyecto ni de los sistemas constructivos. Las primeras perspectivas dibujadas por Fieger muestran la intención de componer una serie de bloques unidos por un puente o pasarela elevada sobre la calle Bauhausstrasse. Estos edificios aparecen resueltos por la secuencia de huecos horizontales

Walter Gropius. Edificio de la Bauhaus Dessau. Vistas desde el sur, el este y de la Casa Preller. Archivo Jorge Torres.

continuos o pautando los cerramientos del cuerpo de talleres. En otro de los croquis se alzaba el cuerpo vertical de aulas y habitaciones como contrapunto al resto de masas construidas. Otra perspectiva mostraba el edificio de talleres envuelto en un paramento de vidrio marcado por la secuencia de los montantes verticales, unido a otra ala de la escuela por el bloque elevado de uso administrativo. De este modo, se significaban las dos instituciones que ocupaban el edificio: la Escuela de Arte y Oficios y la Bauhaus propiamente dicha.

El edificio se levantaba sobre un semisótano iluminado por una serie de perforaciones horizontales y un cerramiento estucado en gris a modo de basamento. Al norte se situaba el cuerpo más voluminoso de 19 x 37 m destinado a la Escuela de Artes y Oficios, ocupado en sus tres plantas por aulas de diversas superficies y orientaciones, con una sucesión de pilares de hormigón y machones de ladrillo que regían las dimensiones interiores de las estancias, pero que eran ocultados al exterior tras la continuidad de las ventanas horizontales. Al sur y ortogonalmente a él se disponía el cuerpo de talleres de la Bauhaus, de 45 x 16,60 m, entendido como una planta diáfana con estructura exenta y envuelto por un cerramiento de vidrio y carpintería de acero industrial. La pasarela o el puente elevado por una estructura de hormigón sobre la Bauhausstrasse acogía en sus dos niveles la administración de las dos instituciones. Un volumen vertical de 18 x 11,50 m y cinco alturas contenía las habitaciones y estudios de los alumnos de la Bauhaus, cuyos balcones aludían al destino doméstico de las piezas, aunque en 1930 en parte fueron reconvertidas en aulas para asumir el incremento de los estudiantes matriculados. Este bloque se relacionaba con los anteriores con un basamento de una planta que contenía la cantina, un escenario y el auditórium, que en caso de necesidad podía agruparse en un espacio único. En este caso, se iluminaba su interior mediante una serie de huecos verticales separados por machones de fábrica.

Gropius partía de un rechazo de la simetría y de una jerarquización de los diversos cuerpos que, a su juicio, era inconsistente en un lugar sin referentes determinantes. De hecho, su situación permitía apreciar el edificio de modo equivalente desde diferentes lugares y puntos de vista. Como escribía Gropius:

"La agilidad audaz, siempre creciente, de los métodos modernos de construcción, han terminado con la sensación aplastante de pesadez que emanaba de los sólidos muros y los macizos basamentos de los antiguos edificios. Y con su desaparición, el viejo mito de la simetría axial está dando paso al equilibrio rítmico y vital de la composición asimétrica y libre".[2]

Este párrafo define perfectamente las dos cuestiones inicialmente determinantes. Por un lado, la voluntad de generar un edificio que denotara la ligereza y la transparencia de la proclamada Neues Bauen (la Nueva Construcción), mediante el uso de las estructuras de hormigón y cerramientos ligeros. Por otro lado, proponer una composición libre, ajena a los sistemas académicos, y que evocara uno de los emblemas del mundo moderno: el movimiento. Para expresar la modernidad de un edificio concebido con "el espíritu de nuestro tiempo" se precisaba, según Gropius, caminar "alrededor del edificio completo para comprender su corporeidad y la función de sus distintas partes". Pero además, y tratándose de un municipio conocido por la fabricación de aviones, debía considerarse su vista aérea: "El tránsito aéreo impone un nuevo desafío para los constructores de edificios y ciudades: proyectar teniendo en cuenta también las vistas de las construcciones a vuelo de pájaro, imagen que en tiempos remotos la gente no podía contemplar". De hecho, una de sus imágenes favoritas de la Bauhaus era una fotografía aérea porque permitía reconocer la diferenciación de los distintos cuerpos y la secuencia espacial que debía realizar el viandante.

2. GROPIUS, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Barcelona: Editorial Lumen, 1966, p. 95.

Walter Gropius. Edificio de la Bauhaus Dessau.
Vistas desde el puente entre los bloques y el acceso principal, gran cristalera e interior de los talleres. Archivo Jorge Torres.

Como dice Giulo Carlo Argan “el tema específico que el proyecto se propone es la relajación entre la distribución planimétrica y la elevación de las masas, o más precisamente, la neutralización de la masa como hecho plástico o pictórico y su construcción como espacio a través del principio de divisibilidad fijado por la planta”[3]. Efectivamente, el edificio se articula a través de un juego de equilibrio de volúmenes y pares de fuerzas. Así, la mayor masa de la Escuela de Artes y Oficios es contrarrestada con la mayor longitud del cuerpo vítreo de los talleres dispuesto ortogonalmente y frente al contrapunto vertical del edificio de habitaciones y estudios que se articula con los anteriores a través de un cuerpo de una sola altura.

La composición se fundamenta en este juego de piezas articuladas ortogonalmente y en paralelo, a través de la figura de una esvástica que le da un sentido rotacional sobre un centro situado en la pasarela que une ambas instituciones, la Bauhaus y la Escuela de Artes y Oficios, que aluden a un movimiento giratorio alrededor de un eje y a aquella necesidad de una visión circular, no axial, necesaria para comprender la articulación de programas y funciones.

También resulta reveladora la composición de sus fachadas. Por ejemplo, los dos frentes de la Escuela de Artes y Oficios y el edificio de talleres flanqueando la Bauhaustrasse nos conducen a sendas entradas enfrentadas. En los talleres la envolvente de vidrio gira y acompaña el tránsito al acceso. En la Escuela el mecanismo es más elaborado: tanto en el testero como en el alzado a la Bauhaustrasse la fachada dispone un paño macizo a la izquierda y una sucesión de huecos horizontales, produciendo una sensación rotacional y acentuando la perspectiva para sugerir la situación del acceso a la institución.

Los volúmenes vuelan sobre un basamento gris que asciende en el testero de los talleres –sobre el que se dispone el nombre de la institución, Bauhaus– como un cuerpo vertical que contrarresta la horizontalidad del conjunto. E igualmente, el cuerpo bajo, que conecta con el edificio de habitaciones y estudios, introduce una tensión longitudinal, reforzada por los voladizos horizontales, frente a la verticalidad de esta pieza. La variada fenestración venía a contribuir a la multiplicidad de visiones de este conjunto: muros cortina, huecos “en bandera” con balcones individuales, voladizos continuos, huecos verticales seriados, ventanas longitudinales, grandes paños verticales, etc. En definitiva, es esta contraposición de elementos horizontales y verticales, planos vítreos y opacos, huecos verticales, voladizos lo que le otorga aquel dinamismo que debía ser inherente a la Neues Bauen.

Otra cuestión importante era la gran envolvente de vidrio de los talleres, que debían recibir la mayor iluminación posible para un efectivo trabajo interior. Gropius retranqueó la estructura para facilitar la lectura de un único plano de vidrio enmarcado en una carpintería industrial con una chapa de acero en el encuentro con los forjados. Gropius quería forzar la solución que una década antes había experimentado en la Fábrica Fagus y hacer realidad esta ansiada búsqueda de transparencia que no sólo era funcional, sino también simbólica. Frente a los ataques a la institución, ésta no hacía más que mostrar su transparencia y el trabajo que allí se desarrollaba. Pero también se puede argumentar que esta exploración con el vidrio tenía otros antecedentes que remitían a sus orígenes expresionistas.

La “arquitectura de cristal” había constituido el nudo gordiano de las ideas que Paul Scheerbart había vertido en 1914 en Glasarchitektur. Con un enfoque mesiánico y casi místico este visionario alemán concedía a la arquitectura un papel protagonista en la salvación del hombre frente a una época insana implantando la “cultura del cristal”. Los dibujos visionarios de Hans Scharoun y los

3. ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 82.

Walter Gropius. Edificio de la Bauhaus Dessau. Casa Preller. Vestíbulo y escaleras interiores. Archivo Jorge Torres.

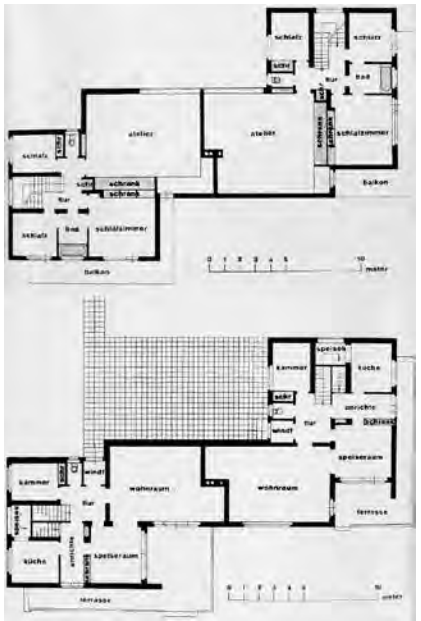
rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe, reflejan el valor que se le otorgaba al vidrio como material con capacidad para generar una nueva concepción espacial. La correspondencia iniciada por Bruno Taut en Die Gläserne Kette era otra muestra de la admiración por los fenómenos de la luz, los reflejos y la transparencia, que constituían la manifestación más consciente y coherente del expresionismo en arquitectura. El volumen vítreo de la escuela de Dessau podía ser contemplado como el último emblema del espíritu de renovación expresionista. Esto era especialmente destacado cuando la iluminación nocturna convertía la Bauhaus en un fanal de luz. No por casualidad en el mismo año 1926 el científico Joachim Teichmüller acuñaba el término lichtarchitektur para designar los efectos lumínicos en arquitectura por él ensayados en el Instituto de Tecnología de Karlsruhe (KIT).

Los interiores fueron fruto de una labor colectiva, casi como una Gesamtwerk, una obra total de los miembros de la Bauhaus y de sus talleres. Los muebles de la cantina, auditorio y los talleres fueron realizados en el taller de mobiliario de Marcel Breuer; el diseño de las lámparas fue elaborado en el taller de metal bajo las directrices de Max Krajewski y Marianne Brandt, así como los elementos de cerrajería interior; la pintura en tonos diferenciados de paredes y techos se rigió por un sistema de orientación por color definido por Hinnerk Scheper. La apertura simultánea de ventanas de tijera o por poleas y cadenas le daba un aspecto mecánico e industrial.

Esta imagen de modernidad en sus volúmenes y planos de vidrio no era absolutamente concorde con su realidad material. La estructura era de hormigón revestida de ladrillo, excepto en los talleres, no diferenciándose de los machones de obra; los cerramientos cerámicos enlucidos y pintados de blanco sobresalían del basamento gris para dar impresión de ligereza. Sin embargo, la impericia constructiva y el desconocimiento de estas nuevas tecnologías por parte del director de las obras, el joven Ernest Neufert, generó problemas en la ejecución y mantenimiento del edificio. En primer lugar, las amplias superficies de vidrio fueron contestadas por sus propios usuarios a causa del excesivo soleamiento y elevada temperatura interior en los días soleados; y viceversa, el acristalamiento simple hacía imposible un adecuado confort por unos aislamientos acústicos y térmicos insuficientes. Además, las condensaciones generaban la corrosión de la carpintería metálica, y hubo problemas de filtración de agua en las cubiertas planas. A pesar de todo, el edificio de la Bauhaus adquirió, también por la enseñanza que allí se impartía, un carácter mítico entre la vanguardia artística.

La opinión de la crítica especializada e internacional fue, en general, muy favorable. Adolf Behne dijo que era “audaz y extraordinario” por su “imponente aplicación de todas las tendencias de la voluntad constructiva moderna”. Rudolf Arnheim escribió que “la voluntad de limpieza, claridad y generosidad ha alcanzado aquí una victoria” y que “cada cosa muestra su construcción, no se oculta ningún tornillo, ningún arte de cincelaje esconde la materia prima. Uno está tentado de valorar esta sinceridad en términos morales”. Sigfried Giedion afirmó que “La Bauhaus fue el único edificio importante de aquel tiempo en el cual quedó tan absolutamente cristalizada la nueva concepción del espacio”. Sin embargo, fue objeto de desprecio por parte de los arquitectos de Dessau –que fueron excluidos del encargo del proyecto– y sobre todo por la oposición conservadora.

Tras el cierre de la Bauhaus en octubre de 1932 fue ocupada por varias instituciones como una escuela regional de trabajo para mujeres y un centro de formación nacionalsocialista. En 1939 la empresa Junkers remodeló el edificio para ubicar sus servicios de administración e investigación. En marzo de 1945 sufrió los efectos de un ataque aéreo, dañando especialmente la fachada de vidrio de los talleres, que fue tapiada con ladrillos. Fue nuevamente remodelada y profundamente alterada para acoger otras instituciones pedagógicas, sin consideración alguna por las autoridades académicas ni políticas. A finales de la década de los sesenta ya se incluyó en la lista de obras monumentales de la República Democrática Alemana y en 1976 se inició la reconstrucción para recuperar su aspecto original.



Alfred Arndt. Casas dobles para el cuerpo docente de la Bauhaus con esquema de color para el exterior. 1925-26, BHA.

LAS VIVIENDAS DE LOS MAESTROS. 1925-1926

Simultáneamente a la Bauhaus y también financiado por el consistorio municipal, Gropius construyó un conjunto de viviendas para el profesorado en un pequeño pinar situado a menos de diez minutos del centro docente. Como en el caso anterior, Ernest Neufert y Carl Fieger fueron sus verdaderos artífices. Este grupo residencial constaba de una vivienda unifamiliar para el director del centro y tres casas pareadas que fueron ocupadas primeramente por László Moholy-Nagy y Lyonel Feininger, Georg Muche y Oskar Schlemmer, y Wassily Kandinsky y Paul Klee. Posteriormente Hinnerk Scheper sustituyó a Muche, Josef Albers ocupó la casa de Moholy-Nagy y Alfred Arndt la de Schlemmer. La vivienda del director fue sucesivamente habitada por Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe.

Las casas pareadas estaban compuestas por dos viviendas iguales, simétricas pero giradas noventa grados entre ellas, de modo que exteriormente asumían cierta complejidad volumétrica más aparente que real. En el centro de la primera planta se situaban los dos talleres iluminados por un gran paño de vidrio de toda su altura, y en el volumen de la esquina se situaban el dormitorio, el cuarto de invitados y una sala de trabajo. En la planta segunda, se ubicaban dos dormitorios y la extensa terraza. En planta baja se disponía sala de estar y comedor, cocina, oficio y otra sala de trabajo.

Exteriormente se mostraba como una composición asimétrica de volúmenes cúbicos blancos y voladizos continuos; planos de vidrio horizontales y verticales; ventanas de diferente dimensión y orden; y barandillas de finos tubos de acero, que contrastaban con la naturaleza que les rodeaba. En estas viviendas Gropius quería reflejar el pensamiento arquitectónico y estético de la escuela. No sólo se proponían como un modelo de residencia para artistas, sino como la ejemplificación de un nuevo estilo de vida. Desde luego superaban con mucho el estándar habitual de las viviendas en aquella época de crisis, estimándose en un coste superior al 60-100 % de los fijados por la legislación. En aquella época resultaba ciertamente contradictorio que la filiación socialista que imperaba en la Bauhaus fuera desmentida por la apariencia de excesivo lujo de estas casas que los estudiantes consideraban antisociales y formalistas. De hecho, Oskar Schlemmer escribió a su mujer “Cuando he visto las casas, me he asustado y he tenido la impresión que algún día vendrán aquí, delante de ellas, personas sin techo, mientras que los señores artistas toman baños de sol sobre la terraza de sus propias casas”.

Los interiores eran luminosos, funcionales e inicialmente sujetos a una decoración austera. Sin embargo, pronto fueron redecoradas por sus propietarios. Klee pintó su estudio en color negro y amarillo, Kandinsky hizo lo propio empleando múltiples tonos de colores diferentes en las diversas piezas de la casa, además de pintar de blanco el interior del vidrio de la pared del vestíbulo para preservar su intimidad.

Las viviendas fueron amuebladas enteramente por los talleres de la Bauhaus con el objeto de mostrar esta nueva concepción del hábitat. De hecho, se preparó un cortometraje donde se mostraba la adecuación y refinamiento de las viviendas y su mobiliario. Así, armarios empotrados y abiertos a la circulación, estanterías integradas, mobiliario de madera y de tubo de acero diseñado por Breuer y sus alumnos, tablas de plancha integradas, duchas lavaplatos, sofás convertibles, la cocina funcional, etc., que debían contribuir a hacer más confortable la vida. Sin embargo, no carecieron de defectos: principalmente los derivados de la falta de aislamiento térmico que exigía costes de calefacción y mantenimiento muy altos.

Tras el cierre de la Bauhaus, la fábrica Junkers se apropió de estas viviendas para la empresa, introduciendo importantes modificaciones. En marzo de 1945 la casa del director y parte de la adyacente fueron alcanzadas por un bombardeo y con la República Democrática Alemana pasaron a un estado de degradación hasta su reconstrucción en los años noventa. Pese a las críticas que sufrieron en su época y al abandono, las palabras de Gropius fueron proféticas: “hoy todavía son lujo muchas cosas que pasado mañana serán normal”.

Walter Gropius. Casas para el cuerpo docente de la Bauhaus Dessau,
1925-25. Archivo Jorge Torres.

Casas del cuerpo docente, 1927.
En el porche: Hinneker Scheper, Natalie Meyer-Herkert, la esposa de Hannes Meyer,
con sus hijas Claudia y Livia. Balcón del primer piso: Georg Muche, Lucia Moholy.
Balcón de cubierta: Lou Scheper, Oskar Schlemmer. Fotografía anónima. BHA.

Cartel diseñado por Joost Schmidt para una exposición en la Bauhaus Weimar. 1923

ANEXOS

WALTER GROPIUS - WEIMAR

Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar. **1919**

¡El último fin de toda actividad plástica es la arquitectura! Decorar las edificaciones fue antaño la tarea más distinguida de las artes plásticas, que constituían elementos inseparables de la gran arquitectura. Actualmente presentan una independencia autosuficiente de la que sólo podrán liberarse de nuevo a través de una colaboración consciente de todos los profesionales. Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes. Sólo entonces su obra quedará de nuevo impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido en el "arte de salón".

Las viejas escuelas de Bellas Artes no podían despertar esa unidad, y cómo podían hacerlo si el arte no puede enseñarse. Deben volver a convertirse en talleres. Este mundo de diseñadores y decoradores que sólo dibujan y pintan debe convertirse de nuevo en un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente amor por la actividad artística vuelva a comenzar como antaño su carrera aprendiendo un oficio el "artista" improductivo no estará condenado a un ejercicio incompleto del arte, pues su pleno desarrollo corresponderá al oficio, en el cual puede sobresalir.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! pues no existe un "arte como profesión". No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora.

¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura, y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe.

Walter Gropius

Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar
La Staatliches Bauhaus de Weimar se ha creado a partir de la fusión de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia y la antigua Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia a las que se ha sumado una sección de arquitectura.

Objetivos de la Bauhaus
La Bauhaus trata de reunir toda la actividad artística creadora en una sola unidad, de reunificar todas las disciplinas artesanales -escultura, pintura, artes aplicadas y manuales- en una nueva arquitectura, como partes inseparables de la misma. El último aunque remoto objetivo de la Bauhaus es la obra de arte unitaria -el gran edificio- en la que no existan fronteras entre arte monumental y decorativo.

La Bauhaus desea preparar a arquitectos, pintores y escultores de toda categoría para que se conviertan, según sus capacidades, en artesanos hábiles o artistas creadores independientes y fundar una comunidad de trabajo compuesta de maestros y aprendices que sea capaz de crear obras arquitectónicas completas –construcción, acabados, decoración y equipos- y que respondan en su conjunto a un mismo espíritu.

Principios de la Bauhaus
El arte nace por encima de todo método, no es susceptible de aprendizaje, pero sí lo es, en cambio, la artesanía. Arquitectos, pintores, escultores son artesanos en el sentido original de la palabra, por ello se exige como base indispensable para toda creación plástica una preparación artesanal de todos los alumnos en talleres y obradores experimentales. Los talleres propios deben construirse gradualmente, y se deben establecer contratos de aprendizaje con talleres no adscritos a la escuela.

La escuela está al servicio del taller y un día será absorbida por éste. Por lo tanto, no habrá profesores y alumnos en la Bauhaus, sino maestros, oficiales y aprendices.

La forma de enseñanza responde a la esencia del taller:

– Creación orgánica desarrollada a partir de conocimientos artesanales.

– Evitar toda rigidez; dar prioridad a la actividad creadora; libertad de la individualidad, pero riguroso estudio.

– Pruebas para obtener el título de maestro u oficial, según el reglamento gremial, ante el consejo de maestros artesanos de la Bauhaus o ante maestros ajenos a la escuela.

– Colaboración de los aprendices en las obras de los maestros.

– Cesión de encargos a los aprendices.

– Elaboración conjunta de amplios proyectos arquitectónicos utópicos –edificios públicos y para el culto– realizables a largo plazo. Colaboración de todos los maestros y aprendices –arquitectos, pintores, escultores- en estos proyectos, con el objeto de influir conjuntamente sobre todas las partes integrantes de la arquitectura. Constante contacto con los dirigentes de talleres e industrias del país.

– Contacto con la vida pública, con el pueblo, a través de exposiciones y otros actos.

– Nuevos experimentos en la organización de las exposiciones, para resolver el problema de mostrar la imagen y la plástica dentro del marco de la arquitectura.

– Establecimiento de unos contactos amistosos entre maestros y aprendices fuera del trabajo; para ello se organizarán representaciones teatrales, conferencias, recitales de poesía, conciertos, fiestas de disfraces. Desarrollo de un ceremonial alegre en estas reuniones.

Extensión de la enseñanza
La enseñanza de la Bauhaus comprende todas las ramas prácticas y científicas de la creación plástica.

– Arquitectura
– Pintura
– Escultura
– Incluidas todas las derivaciones artesanales.

Los alumnos serán preparados en el aspecto manual-artesanal (1) así como en el aspecto pictórico (2) y científico-teórico (3).

1. La formación manual-artesanal -ya sea en talleres propios, que se irán completando gradualmente o en talleres ajenos con contratos de aprendizaje- comprende:

a) escultores, canteros, estucadores, tallistas, ceramistas, yeseros;
b) herreros, cerrajeros, fundidores, torneros;
c) ebanistas;
d) pintores decoradores, pintores sobre cristal, mosaiquistas, esmaltadores;
e) aguafuertistas, xilografistas, litógrafos, estampadores, ciseladores;
f) tejedores.

La formación artesanal constituye la enseñanza fundamental de la Bauhaus. Todo estudiante debe aprender un oficio.

2. La formación gráfica y pictórica abarca:

a) dibujo libre de bocetos de memoria y de fantasía;
b) dibujo y pintura de cabezas, modelos vivos y animales;
c) dibujo y pintura de paisajes, figuras, plantas y naturalezas muertas;
d) composición;
e) realización de murales, pinturas sobre tabla y vidrieras;
f) proyectos de ornamentos;
g) grafismo;
h) dibujo para arquitectura y proyectivo;
i) diseño de exteriores, jardines e interiores;
j) diseño de muebles y objetos de uso cotidiano.

3. La formación científico-teórica comprende:

a) historia del arte -no presentada en forma de historia de los estilos, sino como un conocimiento vivo de los métodos y técnicas de trabajo a lo largo de la historia;
b) estudio de materiales;
c) anatomía –en el modelo vivo;
d) teoría física y química del color;
e) métodos racionales de pintura;
f) conceptos fundamentales de contabilidad, redacción de contratos, adjudicación de obras;
g) conferencias de interés general sobre todos los aspectos del arte y la ciencia.

División de la enseñanza
La formación se divide en tres cursos:

I. Curso para aprendices.
II. Curso para oficiales.
III. Curso para maestros jóvenes.

La formación particular queda sometida al criterio de cada maestro dentro del marco del programa general y del plan de distribución del trabajo establecido semestralmente. Para proporcionar a los estudiantes la oportunidad de obtener la máxima formación técnica y artística en todos los aspectos, el plan de división del trabajo se distribuirá periódicamente de modo tal que todo futuro arquitecto, pintor o escultor también pueda participar en una parte de los demás cursos.

Admisión
Serán admitidas todas las personas sin antecedentes, sin limitaciones de edad ni sexo, cuya preparación sea considerada suficiente por el consejo de maestros de la Bauhaus y mientras se disponga de plazas suficientes. La cuota de la enseñanza es de 180 marcos anuales (gradualmente irá desapareciendo por completo a medida que aumenten los ingresos de la Bauhaus).

Además existe una cuota de ingreso única de 20 marcos. Los extranjeros pagan cuotas dobles. Las solicitudes deben dirigirse al secretariado de la Staatliches Bauhaus de Weimar.

Abril 1919.
La Dirección de la Staatliches Bauhaus de Weimar:
Walter Gropius

WALTER GROPIUS - DESSAU

***Principios de la Producción de la Bauhaus: Dessau*. 1926**
(EXTRACTO)

La Bauhaus quiere estar al servicio del desarrollo actual del alojamiento desde los simples utensilios domésticos hasta la vivienda acabada.

Convencidos de que los utensilios y accesorios domésticos deben estar relacionados de una manera racional, la Bauhaus trata de descubrir mediante una investigación sistemática teórica y práctica -en el campo formal, técnico y económico- la forma de cada objeto a partir de sus funciones y condicionamientos naturales.

El hombre moderno, que lleva ropas modernas y no históricas, también necesita un hogar moderno adecuado a él y a su época, equipado con todos los objetos de uso cotidiano correspondientes al momento presente.

Un objeto viene determinado por su esencia. Para realizarlo de modo que funcione correctamente –un recipiente, una silla, una casa- primero se debe estudiar su esencia; puesto que debe cumplir plenamente su cometido, es decir, debe realizar útilmente sus funciones, debe ser duradero, barato y «bonito». Este estudio de la esencia del objeto hace que una rigurosa consideración de todos los métodos de producción, construcciones y materiales tenga como resultado unas formas que, al apartarse de la tradición, a menudo parezcan extrañas y sorprendentes (considérese, por ejemplo, el cambio de forma de la calefacción y la iluminación).

Sólo gracias a un contacto constante con la técnica en progreso, con el descubrimiento de nuevos materiales y nuevas construcciones, el individuo creador puede adquirir la capacidad de establecer una relación viva entre los objetos y la tradición y desarrollar así el nuevo espíritu de trabajo:

– Decidida aceptación del mundo circundante de las máquinas y los automóviles.
– Creación orgánica de los objetos a partir de sus propias leyes en relación con el presente, sin embellecimientos y accesorios románticos.
– Limitación a formas y colores básicos, típicos y comprensibles para todos.
– Simplicidad en la multiplicidad, utilización sobria del espacio, el material, el tiempo y el dinero.

La creación de tipos estándar para los objetos útiles de uso cotidiano es una necesidad social.

Las condiciones de vida de la mayoría de los hombres son iguales en lo esencial. Casa y utensilios domésticos son objeto de la demanda de las masas, su realización es más una cuestión de razón que de pasión. La máquina, capaz de producir productos estandarizados, es un medio eficaz para liberar al individuo de su propio trabajo material mediante la fuerza mecánica –vapor y electricidad– y satisfacer así sus necesidades vitales y crear para él múltiples objetos más baratos y mejores que si estuvieran hechos a mano. No es de temer una coacción del individuo por parte de la estandarización...

Los talleres de la Bauhaus son esencialmente laboratorios, en los que se estudian y perfeccionan continuamente los prototipos adecuados para la producción en masa y típicos de nuestro tiempo.

En estos laboratorios la Bauhaus quiere formar un tipo de colaborador, hasta ahora inexistente, para la artesanía y la industria, que domine en la misma medida la técnica y la forma.

Lograr el objetivo de crear prototipos estándar que satisfagan todos los requisitos económicos, técnicos y formales, exige la selección de los mejores cerebros con una amplia formación, que hayan adquirido una educación práctica fundamental así como un conocimiento exacto de los elementos formales y mecánicos de producción y sus leyes de funcionamiento.

La Bauhaus sustenta la opinión de que el contraste entre industria y artesanía se caracteriza menos por la diferencia de los instrumentos de trabajo que por la división del trabajo en la primera y la unidad del mismo en la segunda. Pero la artesanía y la industria están concebidas en constante contacto. La artesanía del pasado ha evolucionado, la artesanía del futuro será absorbida en una nueva unidad de trabajo, en la que realizará el trabajo de investigación necesario para la producción industrial. Los estudios especulativos realizados en talleres-laboratorio crearán modelos -tipos- que serán realizados productivamente en las fábricas.

Los modelos definitivos elaborados en los talleres de la Bauhaus son reproducidos por empresas ajenas a ésta, con las que los talleres están en estrecha relación.

Por tanto, la producción de la Bauhaus no representa una competencia para la industria y la artesanía, sino que por el contrario constituye un nuevo factor de desarrollo para éstas.

Los productos realizados en gran cantidad según modelos de la Bauhaus deben resultar rentables gracias a la utilización de todos los modernos medios económicos de la estandarización (producción en serie por la industria) y a su gran consumo. El peligro de una disminución de la calidad de material y realización de los productos respecto a los modelos debido a su reproducción mecánica, debe evitarse por todos los medios. La Bauhaus lucha contra los sucedáneos, el trabajo de calidad inferior y el diletantismo artesanal, en favor de un nuevo trabajo de calidad.

HANNES MEYER

***Construir.* 1928**

Editado como “Bauen”. Bauhaus-Dessau, año II, nº 4. 1928

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: (función por economía).

Por lo tanto, ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular.

Toda vida es función y, por lo tanto, no es artística.

La idea de la “composición de un puerto” es absolutamente ridícula.

Pero, ¿cómo se proyecta el planeamiento de una ciudad?, ¿o los planos de un edificio?, ¿composición o función?, ¿¿¿arte o vida???

Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético. La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. Para la nueva construcción, los tiempos modernos nos ponen a disposición nuevos materiales de construcción:

- hormigón armado
- ripolín
- corcho prensado
- resinas sintéticas
- materiales porosos
- woodmetall
- goudron
- vidrio armado
- silicona
- amianto
- colas en frío
- madera contrachapada
- hormigón celular
- torfoleum
- trolite
- aluminio
- euboölith
- viscosa
- eternit
- caucho
- yute
- caseína
- silicona
- goma sintética
- cuero sintético
- vidrio curado
- madera sintética
- xelotekt
- tombak

Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada forma, la estructura del edificio, el color de los materiales y la textura de las superficies nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida (ambiente acogedor y prestigio no constituyen los “leitmotiv”, en la construcción de la casa).

(¡Para el primero se mira al corazón humano y no a las paredes de la vivienda...!)

(¡El segundo proviene de la actitud del dueño de la casa y no de su alfombra persa!)

La arquitectura como “materialización de las emociones del artista” no tiene justificación alguna.

La arquitectura como “continuación de la tradición constructiva” significa dejarse arrastrar por la historia de la construcción.

Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, dar forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce patria, es la expresión de una tendencia internacional del pensamiento arquitectónico. El internacionalismo es la ventaja de nuestra época. La construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas:

1. vida sexual
2. costumbres en el dormir
3. animales domésticos
4. jardinería
5. higiene personal
6. protección contra la intemperie
7. higiene de la casa
8. manutención del automóvil
9. cocina
10. calefacción
11. asoleo
12. servicios

Estas necesidades constituyen los únicos factores que hay que tener presentes en la construcción de una vivienda. Examinemos la rutina diaria de cada habitante de las viviendas y tendremos el diagrama exacto de las varias funciones del padre, de la madre, del niño, del recién nacido y de los otros habitantes. Examinemos las interacciones entre la casa y sus habitantes y el exterior: cartero, pasante, visitante, vecino, ladrón, deshollinador, lavandera, empleado del gas, obrero, enfermero, repartidor. Examinemos la relación de los seres, humanos y animales, con el jardín, y los efectos recíprocos entre seres humanos, animales domésticos e insectos que plagan la casa. Comprobemos las variaciones térmicas anuales del suelo. Calculemos según estos datos la pérdida de calor a través de los suelos y la profundidad de los cimientos. La naturaleza geológica del subsuelo del jardín determina su capilaridad y establece si es o no necesario hacer un drenaje. Calculemos la inclinación de los rayos solares durante el año, en relación con el grado de latitud del terreno y basándonos en ello construyamos la zona de sombra proyectada por la casa sobre el jardín, la exposición al sol de las ventanas del dormitorio, calculemos la intensidad de la luz diurna sobre el lugar de trabajo en el interior de la habitación y confrontemos la conductividad térmica de las paredes exteriores con el porcentaje de humedad exterior. Los movimientos de aire en una habitación calefaccionada no nos serán ya desconocidos. Deben considerarse con el máximo cuidado las relaciones ópticas y acústicas con las viviendas de los vecinos. Conociendo las inclinaciones atávicas de los futuros habitantes de la casa hacia determinados tipos de madera, escojamos, para revestir el interior de esta casa estandarizada y prefabricada, abeto rojo, rígido álamo, exótico okumé, arce satinado. El color es únicamente un medio para obtener deliberadamente un efecto psicológico o bien una señal de reconocimiento. El color nunca debe usarse para simular varios tipos de materiales. Los colores abigarrados son absolutamente inaceptables. La pintura debe emplearse únicamente para la protección de los materiales. Allá donde el color parece psicológicamente indispensable, incluyamos en nuestros cálculos su grado de reflexión de la luz. El cuerpo de la casa es para nosotros un “acumulador del calor solar”... evitemos, pues, el blanco para los acabados de la casa.

La nueva casa es una unidad prefabricada que debe montarse sobre el lugar y, como tal, es un producto industrial y, por lo tanto, obra de especialistas: economistas, estadísticos, higienistas, climatólogos, ingenieros industriales, expertos en estándares... expertos en calefacción y ¿el arquitecto?... ¡era un artista y se convirtió en un especialista de la organización!

La nueva vivienda es una obra social. Elimina el desempleo parcial en la industria de la construcción durante las temporadas de poco trabajo y el odio hacia los proyectos de emergencia para aliviar el desempleo. Organizando racionalmente los trabajos caseros, el ama de casa se libera de la esclavitud de la casa; organizando racionalmente los trabajos de jardinería, el dueño de la casa se libera del peligro de caer en el diletantismo. La nueva vivienda es prevalentemente una obra social (como cualquier norma DIN) porque es el producto industrial estandarizado de un grupo anónimo de inventores.

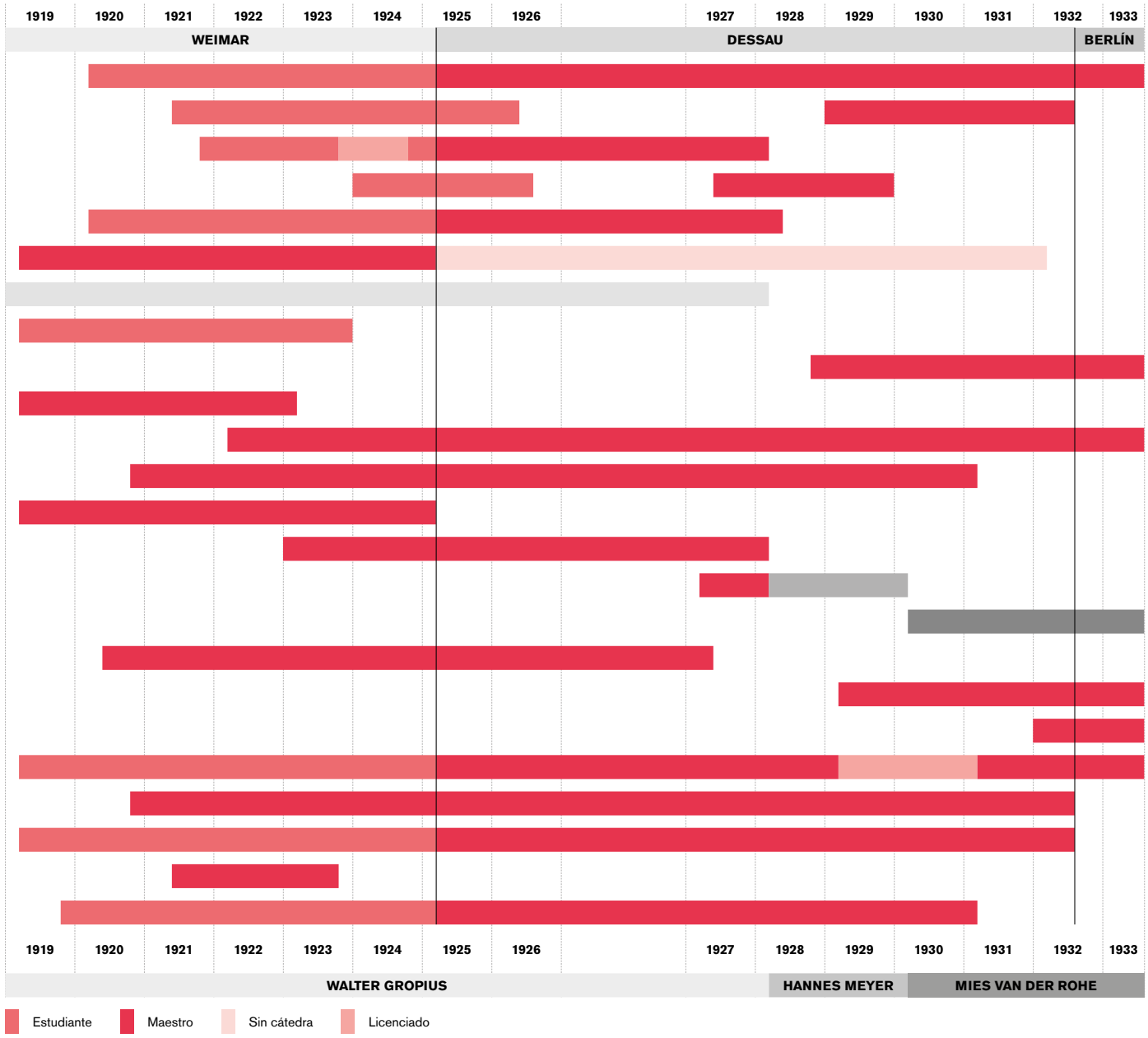
Además, como una de las formas finales en las que se concreta el bienestar público, el nuevo barrio residencial es una obra conscientemente organizada que pone en juego las energías de todos y en la que los esfuerzos individuales y colectivos se unen en una causa común. Lo moderno en la nueva construcción no son las cubiertas planas o la división horizontal y vertical de sus fachadas, sino su relación directa con la existencia humana. Se consideraron cuidadosamente las tensiones de los individuos, de los sexos, de los vecinos, de la comunidad y las condiciones geofísicas.

– Construir es la organización deliberada de los procesos vitales.
– Construir es sólo en parte un procedimiento técnico. El diagrama funcional y el programa económico son las directrices que determinan el del proyecto de la construcción.
– Construir no es ya una tarea individual, en la que se realizan las ambiciones arquitectónicas.
– Construir es un trabajo conjunto de artesanos e inventores. Únicamente el que sabe dominar los procesos vitales trabajando en colaboración con los demás, puede considerarse realmente un buen constructor.
– Construir, si antes representaba un negocio individual (favorecido por la desocupación y por la escasez de viviendas), ahora es una empresa colectiva de toda la nación.

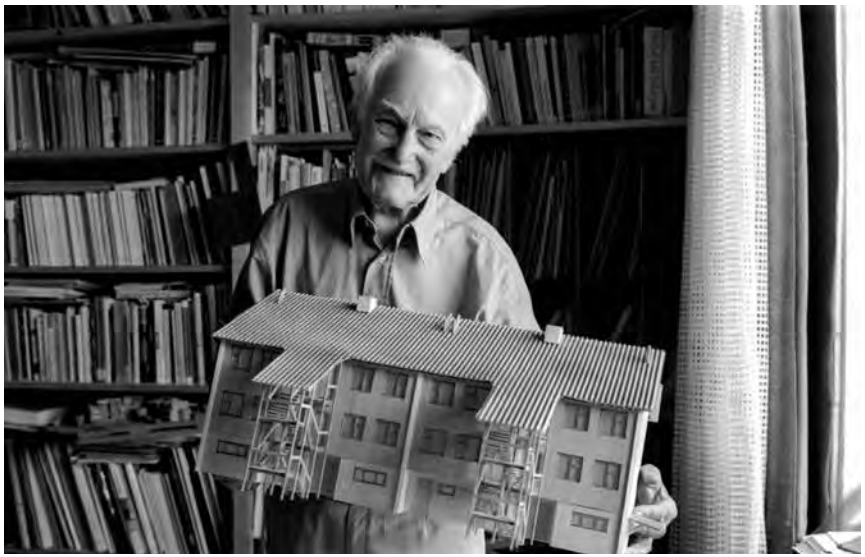
Construir es sólo organización:

– Organización social, técnica, económica, psicológica.

CRONOLOGÍA DE LA BAUHAUS



Albers, Josef	Pintor
Arndt, Alfred	Arquitecto
Bayer, Herbert	Diseñador gráfico
Brandt, Marianne	Diseñadora en metal
Breuer, Marcel	Arquitecto
Feininger, Lyonel	Pintor
Gropius, Albert	Arquitecto
Grunow, Gertrud	Música
Hilberseimer, Ludwig	Arquitecto
Itten, Johannes	Pintor
Kandinsky, Wassily	Pintor
Klee, Paul	Pintor
Marcks, Gerhard	Escultor
Moholy-Nagy, László	Diseñador visual
Meyer, Hannes	Arquitecto
Mies Van Der Rohe	Arquitecto
Muche, Georg	Pintor
Peterhans, Walter	Fotógrafo
Reich, Lilly	Interiorista
Scheper, Hinnerk	Pintor
Schlemmer, Oskar	Pintor
Schmidt, Joost	Tipógrafo y escultor
Schreyer, Lothar	Escritor y pintor
Stölzl, Gunta	Tejedora



Ethel Fodor-Mittag, tejedora y fotógrafa. Cursa en la Bauhaus de Dessau entre 1928 y 1930.

Hubert Hoffman, arquitecto. Alumno de la Bauhaus entre 1926 y 1930.

En doble página siguiente: Fotograma de los ventanales de la Bauhaus, diseño de Walter Gropius (1925-26). Dessau, circa 1930.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. *La Bauhaus.* Madrid: Alberto Corazón, 1971.
A.A.V.V. *Bauhaus.* Colonia: Könemann, cop. 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

BAYER, Herbert; GROPIUS, Ise; GROPIUS, Walter. *Bauhaus 1919-1928*. New York: The Museum of Modern Art, 1938.

BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah; BUCHLOH, Benjamin; DOHERTY, Brigid. *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009.

BERDINI, Paolo. *Walter Gropius*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986-1989.

CONRADS, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen, s.a. 1973.

DEARSTYNE, Howard. *Inside the Bauhaus*. London: The Architectural Press, 1986.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Köln: Benedikt Taschen, 2006.

GROPIUS, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Barcelona: Lumen, D.L. 1996.

HOCHMAN, Elaine S. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002

ITTEN, Johannes. *Design and Form: The basic course at the Bauhaus*. New York: Reinhold, 1964.

KANDINSKY, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 1983.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook. (Introduction and Translation by Sibyl Moholy-Nagy).* New York: Frederick a. Praeger Publisher, 1953.

NERDINGER, Winfried. *Walter Gropius. Opera completa*. Milano: Electa, 1988.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Bauhaus - Dessau*. Roma: Officina Edizioni, 1986.

WHITFORD, Frank. *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, 1991.

WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. 2007.

BAUHAUS

BAUHAUS. EL MITO DE LA MODERNIDAD ES UN DOCUMENTAL SOBRE LA ESCUELA DE ARTE O DISEÑO, PROBABLEMENTE MÁS CONOCIDA DE LA MODERNIDAD. SUS PRODUCTOS "ESTILO BAUHAUS" RESPONDEN A UN DISEÑO ESTILIZADO, FUNCIONAL Y MODERNO. LOS PROFESORES QUE RECORRIERON SUS AULAS RECIBIERON RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL: PAUL KLEE, WASSILY KANDINSKY, LYONEL FEININGER, WALTER GROPIUS, MIES VAN DER ROHE O MARCEL BREUER. SU SISTEMA PEDAGÓGICO CON EL "CURSO PRELIMINAR" Y LA ENSEÑANZA APLICADA EN TALLERES QUE INSTAURARON JOHANNES ITTEN, LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY O JOSEF ALBERS, HA SIDO ADOPTADO EN MULTITUD DE ESCUELAS.

SIN EMBARGO, LA HISTORIA DE LA BAUHAUS ES UNA HISTORIA DE INCOMPRENSIONES Y DIFICULTADES. ADMIRADA Y DEFENDIDA POR ARTISTAS E INTELECTUALES DE TODAS PARTES DEL MUNDO, FUE RECHAZADA Y ATACADA ACERADAMENTE POR EL PODER POLÍTICO Y LOS HABITANTES DONDE TUVO SUS SEDES, WEIMAR Y DESSAU. EMPARENTADA CON EL DISEÑO INDUSTRIAL FUNCIONAL, SUS ORÍGENES ESTUVIERON ÍNTIMAMENTE UNIDOS AL EXPRESIONISMO Y A LA PRODUCCIÓN ARTESANAL BAJO EL MODELO DE LOS GREMIOS MEDIEVALES, PARA IMPLICARSE PROGRESIVAMENTE EN LA PRODUCCIÓN INDUSTRIAL Y, FINALMENTE, EN LA ARQUITECTURA. SUS TRES DIRECTORES, WALTER GROPIUS, HANNES MEYER Y MIES VAN DER ROHE, PROTAGONIZARON EN CIERTO MODO, ESTOS MOMENTOS DE SU HISTORIA.

DVD

BAUHAUS. MODELL UND MYTHOS
© STUTTERHEIM & BOLBRINKER

Alemania, 1998/2009 – 104'. Color
V.O. Alemán
Subtítulos en castellano
Autorizada para todos los públicos
N° Expediente ICEC: 01168/16
PAL / ZONA 2 y 4 / ESTÉREO

© 2017 Fundación Arquia
Todos los derechos reservados
Depósito Legal: B. 6295-2017

8 437009 411414

fundación **arquia**