

La Bauhaus (1919- 1933)

1919 – 2009
90 años de su fundación



Los antecedentes de la Bauhaus

Estos se remontan al siglo XIX donde surgen las Escuelas de Artes y Oficios debido a la necesidad de una formación artesana necesaria por la creciente industrialización de la época, principalmente en el Reino Unido y en Alemania.

El cambio tecnológico trajo también consigo un cambio en las estructuras sociales, ya que amplios segmentos de la población se proletarizaron, lo que conllevó, además de numerosos problemas sociales, el progresivo abaratamiento de la producción de bienes. Inglaterra se alzó en esa época como la potencia industrial más prominente de Europa. Y como toda acción trae su reacción, surgieron voces que pidieron reinventar los objetos

producidos industrialmente. Por este motivo surge el movimiento neogótico y orientalista del llamado *Arts and Crafts Still*. Al mismo tiempo, los británicos habían reformado ya, desde los años cincuenta del siglo XIX, los procesos educativos para la formación de los artesanos. Y es por ello que en los años siguientes se fundaron numerosos «gremios de artesanos», que con frecuencia, además de gremios eran comunas.

En la década de los noventa llega a Alemania el *Modernismo (Jugendstil)*, importado de Inglaterra a través de Bélgica, y que en España tiene un interesante seguidor en la arquitectura de Gaudí. Este movimiento dominaría Europa durante unos diez años.

Y es en 1896 cuando se produce en Alemania una verdadera eclosión de Escuelas de Artes y Oficios, donde empiezan a dar clases como profesores eminentes artistas de la época. Y para competir con la calidad de los diseños ingleses, y alentados por el creciente nacionalismo, se producen fuertes movimientos de fusión entre arte y economía, favorecidos por el ambiente social, artístico e industrial que posibilitaría el nacimiento de la Bauhaus.

La Bauhaus

Se funda en Weimar (Alemania), en 1919 por el arquitecto **Walter Gropius**, que contaba con 31 años de edad en aquellos años. Es propuesto para dirigir la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, combinándola con otra escuela con la que se fusionó, y a la que se le dio el nombre de *Staaliches Bauhaus*. Gropius ya se había dado a conocer como arquitecto utilizando el cristal y el acero de una forma totalmente innovadora. En 1933, otro arquitecto, **Mies van der Rohe** disolvió la escuela en Berlín, debido a las fuertes presiones recibidas del partido nacionalsocialista de Hitler, entonces en el poder en Alemania.

La represión de la institución no pudo, sin embargo, evitar que las ideas de la Bauhaus tuvieran un amplio eco por el prestigio del que gozaban algunos de sus profesores, sobre todo en Estados Unidos. Arquitectos como el propio Gropius o **Marcel Brauer**, que acabaron como profesores en Harvard o el propio Mies van der Rohe en Chicago... En 1937 funda el pintor constructivista y antiguo profesor de la Bauhaus de Weimar, **László Moholy-Nagy**, la «*Nueva Bauhaus*» en Chicago, de donde irradiarán gran parte de sus



DISEÑO REALIZADO POR ALUMNOS DE LA BAUHAUS



FOTOMONTAJE REALIZADO POR LOS ALUMNOS DE LA BAYHAUS DEL TALLER DE PUBLICIDAD Y FOTOGRAFÍA

premisas estéticas hacia todo el mundo con lo que se llegó a denominar «escuela de Chicago», con una enorme influencia en el diseño del siglo XX, en todos sus ámbitos.

Gropius definió los objetivos de la nueva escuela en un manifiesto que publicó en la prensa alemana:

«El edificio entero es el objetivo final de las artes visuales (...) la maestría en su trabajo es esencial en todo artista (...)».

La influencia predominante durante los dos primeros años fue el *Expresionismo* y abrió una auténtica brecha entre la teoría y la práctica de la Bauhaus. Como hasta ahora hemos venido haciendo, es interesante exponer aquí, extractado, el programa de la Bauhaus, tal y como lo expuso Gropius, junto con el reglamento de la escuela, ilustrado todo ello con una catedral que simbolizaba el «arte total», y en la que se incluyen profesores tales como «maestros de forma», que serían artistas y por otra, «maestros de taller», que serían artesanos:

«La meta final de toda actividad plástica es la construcción. Decorar esta última constituía antaño una de las tareas más nobles de las artes plásticas, las cuales se inscribían indefectiblemente en las partes constitutivas del gran arte de construir. En nuestros días, las artes plásticas se solazan en una autonomía de la cual sólo pueden ser arrancadas, una vez más, por la colaboración y la actividad concertada de los representantes de todos los gremios(...)

El arte no es enseñable. Deben orientarse de nuevo al taller (...)

A partir del momento en que el joven que sienta amor por una actividad plástica siga su camino aprendiendo primero, como antaño, un oficio, el artista improductivo ya no estará condenado a ejercicios inacabados. Dispondrá, gracias a su oficio una capacidad de sobresalir en algo.

Arquitectos, escultores, pintores... todos tenemos que volver al oficio manual. Porque no hay ningún «arte de profesión».

No existe diferencia fundamental entre el artista y el artesano. El artista es un artesano más elevado(...)

Formemos una nueva corporación de artesanos en la cual no exista la arrogancia que ha conducido a la separación de clases y por culpa de la cual se ha erigido un muro altivo entre artistas y artesanos (...)»

Sin embargo, la orientación de la escuela estaba poco clara, ya que, aunque Gropius nombra a un prestigioso pedagogo y pintor, **Johannes Itten**, al frente del curso preparatorio, y que llegaría a ser el corazón de la pedagogía de la Bauhaus, el movimiento artístico que cobró en aquellos años una especial predominancia fue, sin lugar a dudas el Expresionismo. El nombramiento en los grupos iniciales, de pintores expresionistas miembros de *Novembergruppe*, un movimiento romántico de protesta, hizo que el Expresionismo se instalara en la Bauhaus durante los dos primeros años de existencia de la misma y abrió una brecha entre la teoría y la práctica en la Bauhaus. Itten define así su línea pedagógica:

«En un principio mi clase no tenía fijado un objetivo externo. El hombre mismo como ser en construcción, susceptible de evolución, me pareció una obligación de mis esfuerzos pedagógicos. Evolución sensorial, incremento de la facultad mental y de la vivencia anímica. Los medios para un profesor consciente de su responsabilidad pedagógica son el relajamiento y instrucción de los órganos y funciones corporales».

Itten abandona la Bauhaus en 1923, aunque las desavenencias con Gropius por motivos de financiación de los talleres, venía de años atrás,

Hay que tener en cuenta que el curso básico era una introducción general a la composición, al color los materiales y las formas tridimensionales y que se consideraban como base fundamental para la expresión de cualquier expresión visual, ya fuera fotografía, forja, diseño de muebles o diseño gráfico, borrando así las fronteras entre la creación artística y la artesanal.

Estas frases expresan claramente las pretensiones pedagógicas globales de Itten, que van más allá de una mera formación artística profesional, en la líneas de la filosofía de la Bauhaus. Así, el curso preliminar él no lo entendía como un mero aprendizaje de técnicas gráficas mediante la copia de vaciados en escayola, sino como una preparación físico-anímico-espiritual, dándole el sentido de una enseñanza global, integrada en el desarrollo personal de actitudes y aptitudes. Pero también es una declaración de principios del dominio de lo «expresivo» frente a lo «analítico».



ANUNCIO APARECIDO EN LA PRENSA DE BERLÍN SOBRE LA PELÍCULA DE LA BAUHAUS «TEORÍA DE LA ARQUITECTURA», EN 1932



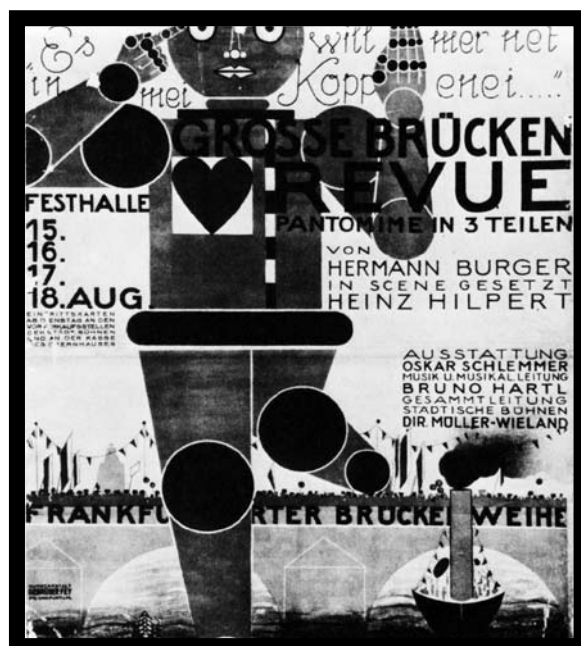
puesto que Gropius era partidario de buscar clientes para la Bauhaus e Itten mantenía que «era imposible que la escuela lograra beneficios». Los sucesores, **Josef Albers** y László Moholy-Nagy, debían ajustarse al concepto de Itten en sus cursos preparatorios, pero se alejaron de los elementos relacionados con la formación individual de la personalidad.

Tras la crisis ideológica que surge en el seno de la Bauhaus entre los conceptos propugnados por Itten y los propugnados por Gropius, nuevos profesores procedentes del grupo **De Stijl** (**Van Doesburg** entre ellos) y el citado László Moholy-Nagy, procedente del Constructivismo, se incorporan a la Bauhaus.

Gropius se oponía a que se adoptara el estilo altamente indefinido, impersonal y geométrico, inherente al grupo holandés, la influencia ejercida por éste sobre el diseño tipográfico y de muebles de la Bauhaus, es claro. Posiblemente a través de profesores y alumnos hacen de la clase de Van Doesburg un lugar de encuentro. En 1920, el suizo **Paul Klee** se incorpora incorporando un enfoque intelectual, y que se puede resumir en la frase pronunciada por el mismo Klee:

«El arte no refleja lo visible, sino que hace visible.»

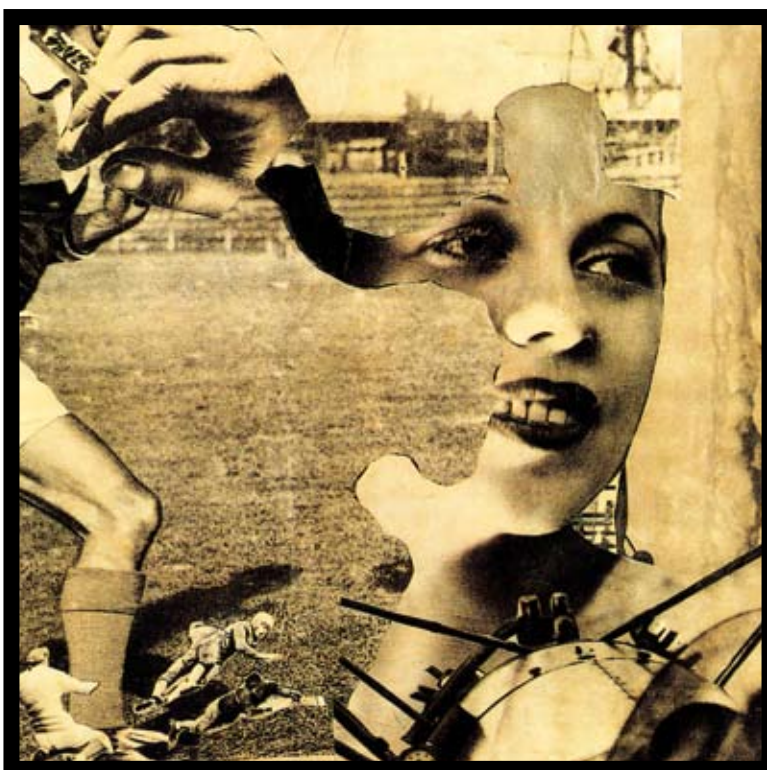
Y continúa:



«Antes se representaban objetos que se podían ver sobre la tierra, que gustaba o habría gustado ver. Ahora se da a conocer la relatividad de los objetos visibles y, con ello, se expresa la creencia de que lo visible en relación con el universo es sólo un ejemplo aislado y de que lo más frecuente son otras realidades latentes.»

Y aunque Klee, junto con Kandinsky e Itten buscaban desvelar los orígenes del «arte visual», Klee y Kandinsky insistieron más en los colores puros, las geometrías básicas y en la abstracción: su práctica y su pedagogía tienen tanto el carácter de ciencia como de fantasía, orientado a lo que llamaron “ciencia del arte”, construcciones teóricas sobre las leyes de la percepción visual que operan fuera de la historia y de la cultura. También radique, seguramente en ello su capacidad de trascendencia a lo largo de años posteriores y hasta nuestros días.

La importancia de la Bauhaus - tanto al nivel de diseño como a nivel pedagógico - reside en la trascendencia que posteriormente se le concede, así como la relevancia de sus propuestas estéticas en el diseño posterior, ya que incidirán en dichas propuestas gran parte de las tendencias artísticas más relevantes de principios del siglo XX, justo antes de la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras. Es interesante destacar que en la Bauhaus los temas canalizadores de la actividad creativa eran: tipo y función, junto con la polémica técnica e industria.



FOTOMONTAJE REALIZADO POR LOS ALUMNOS DE LA BAYHAUS DEL TALLER DE PUBLICIDAD Y FOTOGRAFÍA



DISEÑO TIPOGRÁFICO DE VAN DOESBURG

El impulso decisivo para superar el período expresionista vino de fuera, con la llegada del holandés Theo van Doesburg, uno de los fundadores, junto a **Piet Mondrian** del grupo De Stijl. Pronto Gropius y Van Doesburg – no olvidemos que De Stijl tenía unos objetivos similares – se encuentran en Weimar y buscan un acuerdo a sus desavenencias iniciales ya que Gropius era partidario de que cada estudiante debía tener una oportunidad para desarrollar su propia individualidad creativa, mientras que Van Doesburg creía en la necesidad de un estilo impersonal basado en la geometría.

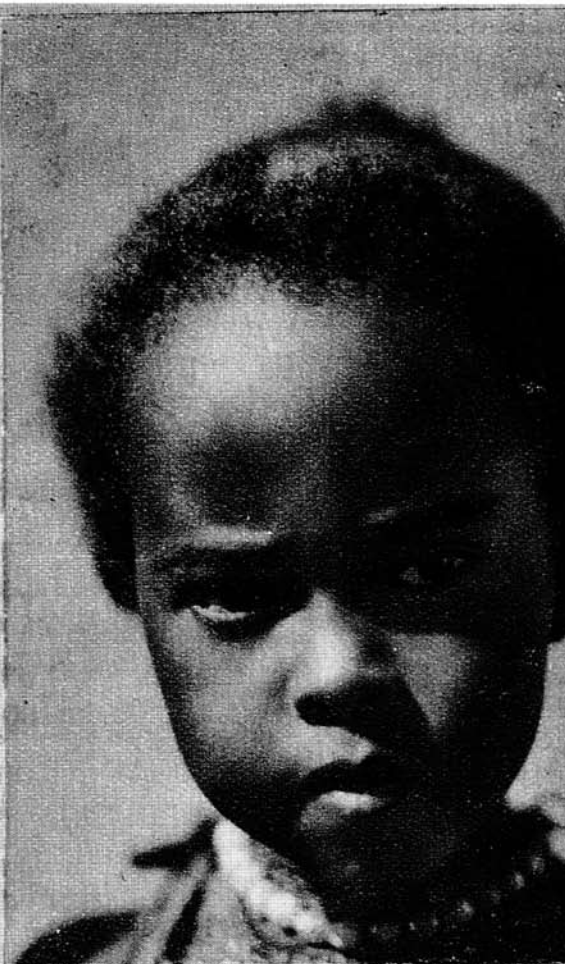
El texto que a continuación se reproduce, expresa a la perfección las dos filosofías que pasan por la Bauhaus: la de Itten y la de van Doesburg, tal y como lo relata un profesor:

«Mientras Itten buscaba, por medio de actividades cambiantes, descubrir y promocionar el talento individual – lo “impresivo”, “expresivo”, “constructivo” – Doesburg se interesaba exclusivamente por lo constructivo. Mientras para Itten cada persona prefería una escala de colores individual, Doesburg propagaba, junto a Mondrian, una escala de colores válida para todos: amarillo/rojo/azul + blanco/gris/negro; estos humildes medios, bien utilizados, podían hacer posible la más fuerte impresión. Mientras en clase de Itten se intentaba no sólo reforzar en la caligrafía la impresión individual en el conjunto, sino también reforzar el sentimiento ante cada palabra – escribir “ira” más recio y quebrado que “dulzura” –, en clase de Doesburg, la caligrafía debía ser generalizada y fácil de leer, como requiere un medio de comunicación universal.»

PERIÓDICO DISEÑADO
EN LA BAUHAUS

Goethe in „Winkelmann und sein Jahrhundert“ das Evangelium der Humanität verkündet. „So steht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich zur Verkörperung des Kunstwertes erhebt.“ So hatte auch er getan. Doch über das einzelne Werk hatte er sein Leben zum Kunstwerk erhoben. Vom Kunstwerk seines Lebens galt nun, was er damals dem einzelnen Kunstwerk zuerkannte: „Steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles herrliche, Verehrungs- und Liebensmaterial in sich auf und erhebt den Menschen über sich selbst, lehnt seinen Lebens- und Sattenkreis ab und verabteilt ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und künftige beiriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die erarrten, die den olnmittlichen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Aenantiien der Alten uns entwickeln können.“

Am 9. August 1890 erscheint der größte polnische Dichter Adam Mickiewicz mit seinem Freunde, dem Dichter Anton Eduard Adniewicz in Weimar. „Wir warteten, halbblau sprechend, beinahe eine Viertelstunde. Adam Mickiewicz traute, ob mit das Herz pochte. In der Tat war das eine Erwartung wie die traender einer übernatürlichen Erscheinung. ... Da hörten wir oben Schritte. Adam nickte mit Nachdruck den Vers aus „Katerinus Uita ‚man hört ein Gehen und ein hohes Schreiten‘ – und aum, daß wir uns zu diesem im Augenblick vorhandenen Kitat erkühnten öffnete sich die Tür und herein trat – Jupiter! Mir wurde heiß. Und ohne Ubertreibung, es ist etwas Jupiterhaftes in ihm. Der Rucksack hoch die



La llegada de Moholy-Nagy, especialmente, fue de una gran trascendencia para el desarrollo de la Bauhaus. Joven, extrovertido y entusiasta, desarrolló especialmente el mundo de la tipografía, la fotografía, y el cine al igual que para la pintura y la arquitectura.

En 1923 las autoridades obligan a Gropius a realizar una exposición sobre los trabajos, y aunque reacio, todos se unieron para mostrar todo lo realizado en tan sólo cuatro años. La exposición, visitada por 15.000 personas fue un éxito con críticas muy favorables de europeos y sobre todo norteamericanos. Tras desavenencias con las autoridades de Turingia, Gropius y la escuela se trasladan a otro edificio en Dessau, y en 1925 se trasladan con parte de sus equipos a un edificio provisional. Aquí es donde Gropius reorganiza los planes de estudio, incorpora a antiguos alumnos y nombra para el taller de tipografía a **Herbert Bayer**.



Figura 1 Ejercicio de textura de W. Diekmann, un alumno de Iyer, en 1922. El ejercicio es descrito en una exposición del plan de estudios de 1925-1926 como "colección y sistematización de muestras de materiales" (Wingler 131). El ejercicio figura también en la Nueva Bauhaus en Chicago: Moholy-Nagy etiquetó una muestra como "Plano táctil / Un diccionario de las distintas cualidades de las sensaciones del tacto, tales como dolor, punzada, temperatura, vibración, etc."

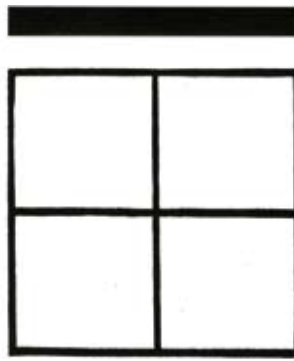


Figura 2 Kandinsky describió la retícula de cuatro cuadrados como el "prototipo de la expresión lineal [...] la forma más primitiva de división de un plano esquemático".



Figura 3 Anuncios en la revista De Stijl, 1921, publicados por Theo van Doesburg. El diseño destaca la estructura reticular de la tipografía convencional; van Doesburg invierte la última línea, jugando con la sintaxis establecida.



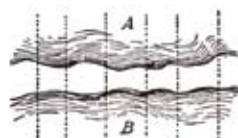
Figura 4 El prospecto de Moholy-Nagy, en 1927, para 8 libros de la Bauhaus muestra la influencia de De Stijl.



Figura 5 Alfabeto De Stijl, Van Doesburg, 1917.



Figura 6 Alfabeto estarcido, Josef Albers, 1925.



"Sin el lenguaje, el pensamiento es una nebulosa no trazada [...]. El pensamiento, caótico por naturaleza, debe ordenarse en el proceso de su descomposición. El lenguaje elabora sus unidades mientras adquiere forma entre dos masas informes."

Figura 7 Sussure escribe que, antes de surgir el lenguaje, los ruidos del sonido y el pensamiento son planos continuos, amorfos. El lenguaje funciona como una retícula que recorta en signos el continuo "no trazado" de la experiencia.

EJEMPLOS DE RETÍCULAS
REALIZADAS POR LA
BAUHAUS

En 1930, mucho de los miembros de la Bauhaus emigran a EE.UU, donde fue equiparada a la forma más avanzada del diseño, donde su intento de crear un lenguaje de la visión, un código de formas abstractas dirigidos a la percepción inmediata, biológica, antes que al intelecto culturalmente condicionado. Los teóricos de la Bauhaus describieron este lenguaje como una escritura universal y transhistórica que hablaba directamente con la mecánica del ojo y del cerebro, teorías de una sorprendente actualidad.

La palabra gráfico se refiere tanto a la «escritura» como al «dibujo», dos medios diferentes que emplean instrumentos similares, así como a la convención empleada en las ciencias: el trazado de un gráfico se percibe como una *Gestalt*, una imagen simple. En los textos de **Kandinsky**, Moholy-Nagy y otros, los gráficos informativos funcionan como modelos para una nueva estética, un arte a la vez didáctico y poético. Las retículas científicas, los gráficos y diagramas constituyen una rama privilegiada del signo y son vistos como la base de una escritura visual antiilusionística pero universalmente comprensible, un lenguaje gráfico que evita las convenciones del realismo de la perspectiva pero que está vinculado objetivamente a la factualidad material. Este es el punto de partida del que surgen verdadero «diccionarios visuales» como proyectos de semiología visual que aún en nuestros días son claves en el desarrollo de signos visuales que se han ido imponiendo como lenguaje aceptado universalmente.

La retícula es una forma estructural que invade el arte y el diseño de la Bauhaus, articula el espacio según un tramado de oposiciones: vertical y horizontal, arriba y abajo, ortogonal y diagonal, izquierda y derecha. Otra de las oposiciones indicadas en la retícula es la oposición entre la continuidad y la discontinuidad. Por una parte los ejes de la retícula sugieren la extensión infinita, continua, del plano en cuatro direcciones; al mismo tiempo, la retícula divide el plano en secciones distintas.

Kandinsky denominaba la retícula de cuatro cuadrados como el «prototipo de de la expresión lineal», la forma más primitiva de un plano esquemático.



PORTADA DE LA REVISTA BAUHAUS,
DISEÑADA POR LOS ALUMNOS DEL
TALLER DE LA IMPRENTA GRÁFICA



FOTOGRAFÍA DE PETERHANS
LIEBRE

Los Talleres de Publicidad y Fotografía

En los años de 1930 a 1931, ya en Berlín, la Bauhaus monta su primer taller de publicidad en el que se reflejaron dos tendencias muy distintas: una en la que se practicaba sistemáticamente la combinación de textos y material fotográfico y otro que consistía en trabajar espacios tridimensionalmente, en perspectiva. **Schmidt**, el profesor que dirigía el curso, entendía la publicidad como comunicación e información. La publicidad «debía convencer mediante una representación gráfica de hechos, de datos económicos y científicos» y no «ser propaganda y persuasión».

Las clases de fotografía iban a ser en un principio, parte de la formación en el taller de publicidad, ya que estos años la fotografía comenzaba a ser un componente congénito de cualquier anuncio publicitario. En él se enseñaba a los alumnos a realizar fotos técnicamente perfectas. Peperhans, profesor de fotografía, escribía: «la técnica fotográfica es un proceso de meticulosa pormenorización a partir de medios tonos». La falta de acuerdo sobre la forma de enseñar la fotografía entre los dos profesores que daban el taller (el de fotografía lo dirigía **Peterhans**), hizo que se siguieran caminos diferentes en cuanto a cómo hacer fotografías. Peterhans enseñaba a sus alumnos a realizar fotos técnicamente perfectas, mientras que Schmidt quería que ésta estuviera al servicio de la tipografía...

Como fotógrafo entendido, Peterhans se oponía radicalmente a Moholy-Nagy y rechazaba su teoría sobre fotografía productiva e iluminación. Mientras Moholy-Nagy fascinaba a numerosos fotógrafos, con su interpretación de la fotografía, Peterhans, componía fotografías en la tradición de las naturalezas muertas de la pintura y componía fotos cuidadosamente proporcionadas, captando con su cámara sutilísimas diferencias de materiales y sombras: transformaba las naturalezas muertas en acertijos.

La imprenta gráfica

En Dessau se transforma el taller de grabado artístico en una imprenta, que más tarde se denominaría «taller de impresión y publicidad», con cajas de grafía grotesca en todos los tamaños y grados, combinados con una minerva y una impresora de papel continuo. He aquí un extracto de lo que allí se hacía:

«...Se hacían muchos intentos con impresiones sobrepuestas y composiciones de tipografías con tipos de madera de formato grande. Todos los impresos, carteles y folletos publicitarios que necesitaba la Bauhaus se elaboraban, por supuesto, en la imprenta de la Bauhaus, según diseños de Herbert Bayer o de los estudiantes.»

Así pues diseño y realización dependían de una sola persona, lo que permitió «estructurar los requisitos para una nueva profesión: el diseño gráfico.» Estilísticamente pueden encuadrarse los trabajos realizados en esta época como tipografías «nuevas» o «elementales», introducidas en la Bauhaus por Moholy-Nagy. Sus colores de impresión son el rojo y el negro, con una tipografía informal, y más tarde, también Futura, trabajos con fotos y material tipográfico como puntos, líneas, bandas y tramas. La distribución de la superficie no se orienta en la simetría sino en la significación de las palabras, y pueden ser oblicua o vertical.

La Bauhaus desaparece como tal tras las presiones de los nazis en el poder, pero su legado continua hasta nuestros días, muchos de sus logros avalados por la psicología de la percepción y por una clara influencia en todos los lenguajes visuales, desde el diseño arquitectónico, gráfico, industrial, etc., hasta la fotografía y el cine, sobre todo en el diseño de los créditos o en ciertos aspectos perceptivos.



FOTOMONTAJE DE ALUMNOS:
«GOLPE A LA BAUHAUS»



Elegan Balkone des Atelierhauses

Es ist, wenn kein Wunder geschieht, wieder mal soweit: die Schüler und Schülerinnen des Bauhauses müssen ihre sieben Sachen zusammensuchen und auswandern. Die Schullocke heißt zum letzten Zeichen aus! Die Jungen und Mädchen, verbunden durch den Geist produktiver Studienarbeit, müssen sich trennen und auf Wanderschaft geben. Wohin? Es wird



Eine Studie auf dem Balkon der Maßklasse

3





Vorterricht in Maßbelkonstruktion

ein hoffnungsloser Aufbruch werden — ein Aufbruch ohne Ziel. Als vor Jahren die Gemeinschaft der Bauhaus-Schüler und Bauhaus-Lehrer Weimar verlassen musste, verlistigt von einem zusammengelegenen Haufen nationalistischer Spiesbürger, war es noch ein Aufbruch mit einem Ziel. Das Ziel hieß Dessau. Heute hat sich in demselben Dessau eine



Vorterricht noch einen beweglichen Modell

Aufnahmen A. P. Alfred Eisenstedt

DESSAU

Gruppe spießbürgerlicher Nationalisten zusammengefunden, um die früher freudig begrüßten Einquartierten aus Weimar auszutreiben. Mit brutalen Schritten und höhnischen Lachen sind diese Leute in die Bezirke einer freihetlichen Jugend und eines modernen Studiums eingedrungen. Sie wollen ganze Arbeit machen! Nicht nur die Schüler und Lehrer sollen vertrieben werden — das Schulgebäude soll dem Erdboden gleichgemacht werden. Jungen und Mädchen und Lehrer werden sich in alle vier Winde zerstreuen und vielleicht anderswo lernen und lehren — das Studium des Kunstgewerbes, der Architektur und des Kunsthandwerks aber wird in Deutschland an einer Schule weniger möglich sein: am Bauhaus in Dessau. Wir haben in Deutschland an modernen Kunstgewerbeschulen keinen Überfluss. Der Verlust des Bauhauses ist nicht zu verkennen.

PÁGINA DE PRENSA EN LA QUE SE DA CUENTA DEL CIERRE DE LA BAUHAUS