

BAUHAUS

MAGDALENA DROSTE



LENNYTEKA



TASCHEN

Sólo fines educativos lennyteka.blogspot.com

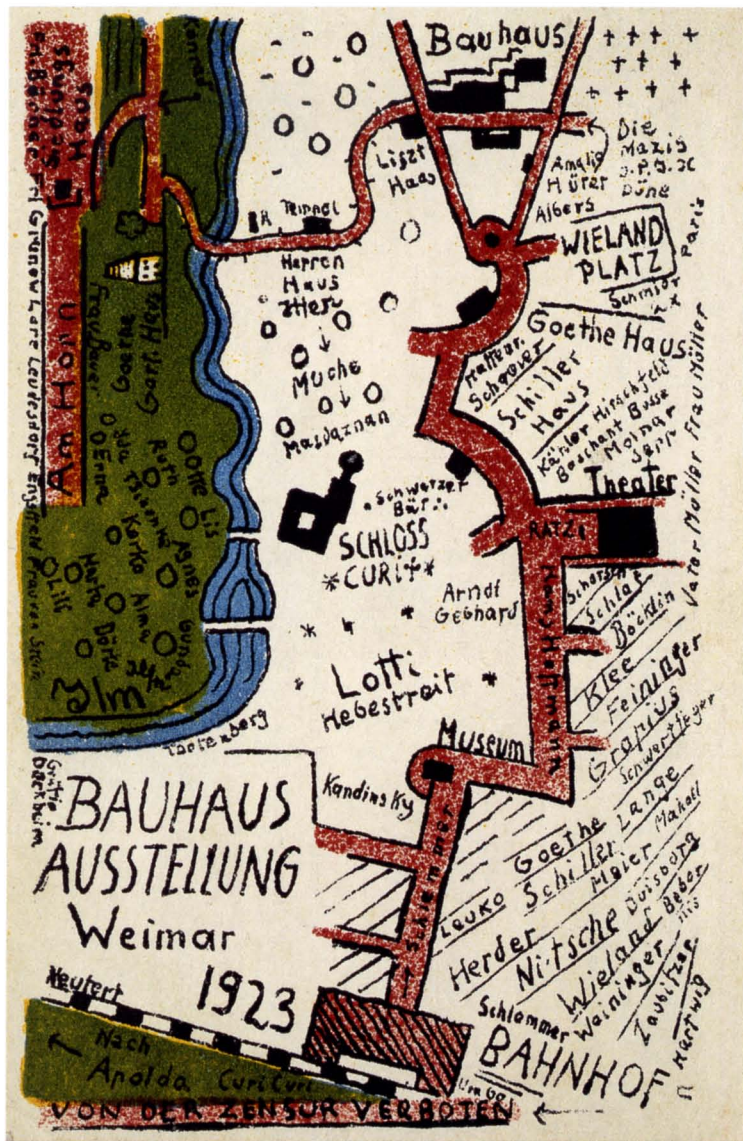
«hoy en día, la bauhaus es un mito en alemania»

MAX BILL 1951

PORTADA:
Viviendas-estudio (Preller-
haus), 1925 - 1926, Dessau
© Bauhaus-Archiv, Berlín/
Foto: Irene Bayer

CONTRAPORTADA:
Estudiantes en el edificio de la
Bauhaus, Dessau, alrededor de
1927
© Bauhaus-Archiv, Berlín/Foto:
Lux Feininger

Diseño de la portada:
Sense/Net, Andy Disl y
Birgit Reber, Colonia





Magdalena Droste

La Bauhaus

1919–1933

Reforma y vanguardia

TASCHEN

HONG KONG KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

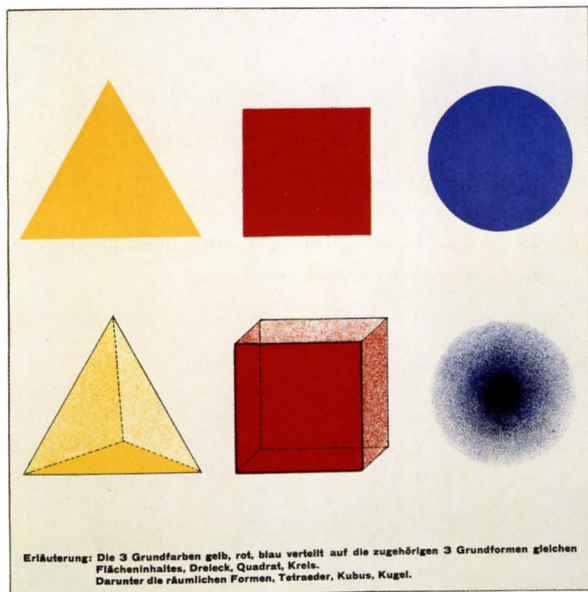


Ilustración pag. 1 ► Exposición de la Bauhaus en Weimar (1923). La tarjeta postal (diseño de Kurt Schmidt) muestra el camino de la estación de tren a la exposición de la Bauhaus en Weimar (1923)

Ilustración pag. 2 ► Walter Gropius, edificio de la Bauhaus en Dessau. Puente de comunicación en el primer piso con vista hacia los Institutos de Enseñanza Técnica (1926). Fotografía: Lucia Moholy

Ilustración pag. 4 ► Vasili Kandinsky, correlación entre los tres colores primarios, amarillo, rojo y azul, y los volúmenes elementales, publicada en *Bauhaus 1919–1923*

© The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2006, para las obras de Josef Albers

© VG Bild-Kunst, Bonn 2006, para las obras de Karl Arnold, Herbert Bayer, Peter Behrens, Max Bill, Marianne Brandt, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Johannes Itten, Paul Klee, Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Gyula Pap, Joost Schmidt, Gunta Stölzl-Stadler, Wilhelm Wagenfeld, Andor Weininger

© 2006 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com

Editor ► Peter Gössel, Bremen
Dirección del proyecto ► Swantje Schmidt, Bremen
Diseño y maquetación ► Gössel und Partner, Bremen
Coordinación editorial ► Avinus, Berlín
Traducción ► Diana Lagier de Milani, Aurach

Printed in Germany
ISBN 978-3-8228-2291-3

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine o escribanos a TASCHEN, c/ Víctor Hugo, 1º- 2º dcha., E-28004 Madrid, España, contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

Índice

6	Prólogo: tres directores
8	Walter Gropius y su trayectoria hacia la Bauhaus
12	Los orígenes de la radicalidad artística
14	El Manifiesto de la Bauhaus de 1919
16	El curso preliminar
18	La formación del maestro artesano y el diploma
19	Los talleres
22	La teoría de la forma; la teoría del trabajo en el taller
24	Maestros y jóvenes maestros
28	Mujeres, hombres y parejas
30	Del expresionismo al constructivismo
34	Teorías de diseño
40	Ideas para la construcción de viviendas
42	La oficina del director en Weimar (1924)
44	La oficina de la Bauhaus en Dessau (1925–1926)
48	Las casas de los maestros en Dessau (1925–1926)
52	La colonia Dessau-Törten (1926–1928)
54	Nuevo habitar
58	Reforma y vanguardia en el mandato de Gropius
62	El mandato de Hannes Meyer (1928–1930)
66	Cambios en la rueda de maestros
68	Diseño científico
72	Productos estándar como meta
74	La Escuela Federal de Bernau (1928–1930)
78	Priorizar los requerimientos populares y no el lujo
80	Despido de Meyer en 1930
82	El mandato de Mies van der Rohe (1930–1933)
84	Tensiones políticas
86	Nuevas estructuras
88	Enseñanza de la arquitectura bajo la dirección de Mies van der Rohe
90	Reforma y vanguardia en el mandato de Mies van der Rohe
92	La hostilidad nazi contra la Bauhaus
94	Epílogo: El mito Bauhaus
96	Bibliografía / Créditos fotográficos / Agradecimiento

BAUHAUS

Prólogo: tres directores

Hasta nuestros días, el término Bauhaus ha conservado su frescura. En su acepción cotidiana, es el punto de partida del Movimiento Moderno y genera una asociación con formas elementales: cuadrado, triángulo, círculo, con colores primarios: rojo, amarillo, azul, así como con muebles de tubos de acero, arquitectura cúbica blanca y funcionalismo. Ya desde hace tiempo, la historia de la pequeña escuela de arte, como lo fue la Bauhaus entre 1919 y 1933, ha sido desbordada por una fusión de hechos e interpretaciones. Parece inmune tanto a los resultados de investigaciones detalladas como a razonamientos globales. Se ha convertido, sin embargo, en un fenómeno del que cada generación se ha apropiado sucesivamente. Desde 1923, los contemporáneos de la República de Weimar consideraban a la Bauhaus como un símbolo de racionalización y modernización del espacio vital cotidiano que no toleraba un entorno acogedor. Simultáneamente, la Bauhaus focalizaba la enemistad de una amplia corriente cultural conservadora a quien hoy, en visiones retrospectivas de los “dorados años veinte”, prácticamente se la ignora. Casi de forma sobreentendida, la Bauhaus fue situada dentro de un espectro político de izquierdas. Durante el Tercer Reich (1933–1945), la nación pervertida, que había declarado los conceptos de “pueblo, raza, patria y clasicismo” como sus más altos valores, la descalificó como “culturalmente bolchevique”, “internacionalista” y “judía”, aunque, paralelamente, se sirvió de las conquistas del progreso. Casi todos los miembros prominentes de la Bauhaus emigraron, pero muchos integrantes judíos fueron asesinados.

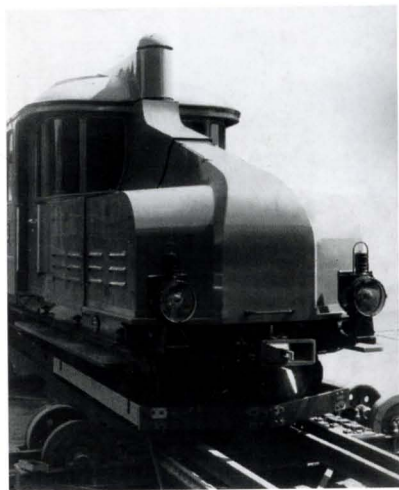
En la RDA, donde se encontraban los escenarios principales de la Bauhaus, Weimar y Dessau, se la rechazó después de 1945 hasta la década de los sesenta, cuando se la reconoció como “herencia cultural”. En la RFA y en EE UU fue considerada como la quintaesencia del Movimiento Moderno. Walter Gropius jugó un papel primordial en la concesión de esta dignidad. Una de las piezas clave fue también la fundación de un Archivo Bauhaus en Darmstadt y más tarde en Berlín.

Esa puesta en escena política y cultural de la Bauhaus tuvo una positiva acogida durante décadas, pero a partir de los años sesenta, se desintegró paulatinamente por críticas y calumnias. En EE UU, el escritor Tom Wolfe en su polémico libro *From Bauhaus to Our House* acusó a la Bauhaus en 1981 de infiltración confabulada en los Estados Unidos.

La Bauhaus, como escuela, era más multifacética que el “mito Bauhaus”, tal como se denominan las pocas ideas a las que fue reducida por Gropius, su representante vitalicio. Sus sucesores Hannes Meyer (1928–1930) y Mies van der Rohe (1930–1933) fueron no sólo sus herederos sino fuertes opositores y rivales en la ocupación intelectual de la Bauhaus. Ambos se distanciaron de Gropius y adoptaron posiciones opuestas; cada uno de ellos inventó su propia Bauhaus. No obstante, hubo una continuidad que residía esencialmente en el hecho de que la Bauhaus fue dirigida como una institución con aspiraciones antiacadémicas y reformadoras. Esta exigencia reformadora se conjugó a menudo con una acción de vanguardia, cobrando, en parte, un cariz elitista.



Walter Gropius y su trayectoria hacia la Bauhaus



Walter Gropius, locomotora a benzol (1913–1914)
Esta locomotora fue diseñada optimizando sus cualidades aerodinámicas.

Si bien hoy en día se destaca la singularidad de la escuela, para Gropius, durante los años posteriores a la fundación en Weimar en 1919, era relevante integrar su institución al contexto de otras escuelas reformistas. Las dos afirmaciones tienen su propia verdad histórica. El proyecto de reforma de la Bauhaus está profundamente arraigado en la historia cultural e intelectual alemana del historicismo de la Era Guillermina de finales del siglo XIX, cuando, dentro de ese estado autoritario, surgieron fuerzas de cambio radical.

A partir de la fundación del Reich en 1871, Alemania, con un impulso de modernización, dejó de ser un estado agrícola para convertirse en una nación industrial, hecho que estuvo estrechamente ligado a un aumento de población y a una nueva cultura de masas. Los artistas del *Jugendstil* en los centros de Darmstadt (colonia de artistas), Múnich y Dresde, pertenecían a los reformistas. Ellos difundieron en Alemania el *Werkstättenbewegung* (Movimiento de talleres artesanales), procedente de Inglaterra, que, en realidad, se oponía a la industrialización. Hoy en día la *Obrist-Debschitz-Kunstschule* (Escuela de Arte) de Múnich (1902) y la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Arte Industrial) de Weimar, dirigida por Henry van de Velde a partir de 1908, están consideradas como las más destacadas. En 1904, el Estado de Prusia recomendó a sus escuelas de arte la instalación de talleres.

El foro de mayor relevancia, en el que se debatieron reformas y se aliaron a menudo iniciativas privadas y estatales, fue el *Deutscher Werkbund*, fundado en Múnich en 1907 por arquitectos, artistas y empresarios. El *Werkbund* buscaba un equilibrio entre las exigencias económicas, artísticas y morales así como una reconciliación entre el capitalismo y la cultura. Esta conciliación debería ponerse de manifiesto a través de un nuevo estilo.

En 1910, el arquitecto Walter Gropius (1883–1969) ingresó en el *Werkbund* participando de forma especialmente activa: organizó una exposición sobre construcciones industriales ejemplares, trabajó como redactor para el anuario *Die Kunst in Industrie und Handel* (El arte en la industria y el comercio, 1913) y se perfeccionó como conferenciante. Igualmente tomó conocimiento del *branding*, el desarrollo y establecimiento de marcas en el mercado. La práctica mediática en el *Werkbund* le proporcionó las herramientas básicas para dirigir la Bauhaus de forma públicamente efectiva.

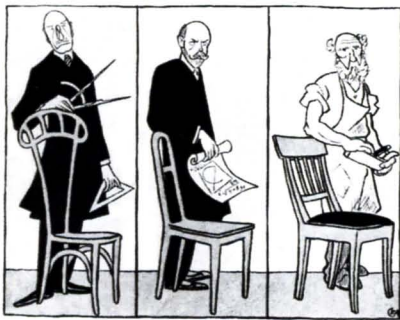
Desde junio de 1908 hasta marzo de 1910, Gropius se formó en el estudio de Peter Behrens, uno de los arquitectos más influyentes en la Alemania de entonces. Behrens fue uno de los fundadores del *Werkbund*; su trabajo como “consejero artístico” de la empresa AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*), uno de los grandes fabricantes de aparatos eléctricos, lo convirtió en “Mr. Werkbund” (Julius Posener). En 1908–1909, siendo empleado del estudio de Behrens, Gropius había seguido de cerca la construcción de la nave de turbinas de la AEG, cuya fachada, de anchos pilares laterales e imponente frontispicio quebrado poligonalmente, puede leerse como la de un templo clásico radicalmente simplificada.

En 1911, Walter Gropius y su socio de estudio, Adolf Meyer, obtuvieron su primer encargo para la construcción de una fábrica: la planta Fagus en Alfeld, cerca de Han-

Fábrica de turbinas de la AEG de Berlín, Peter Behrens (1909)



Von der Werkbund-Ausstellung

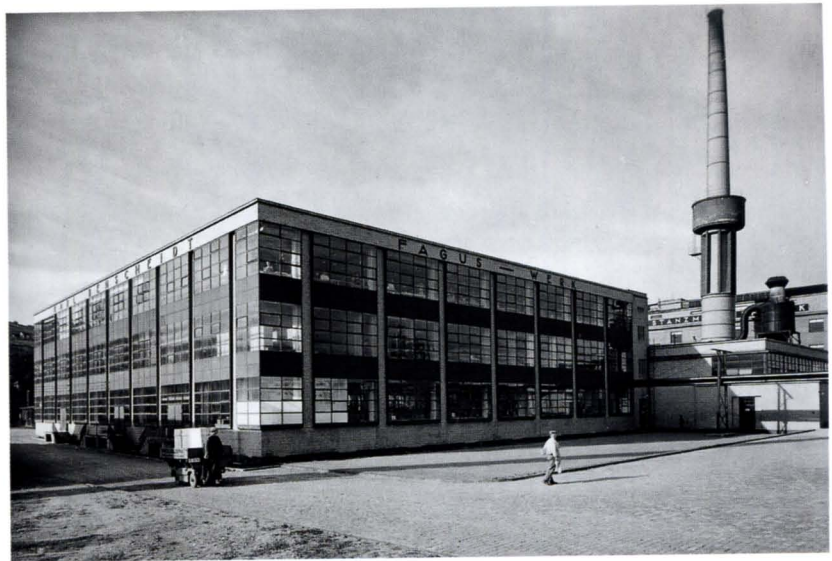


Caricatura de Karl Arnold ilustrando la discusión del Werkbund (1914)

Tres alternativas de diseño de una silla

nover. El hoy célebre edificio, presente en toda publicación de historia de la arquitectura, no fue ignorado entonces, pero apenas se tomó conciencia de que Gropius había evitado todo historicismo de forma mucho más rigurosa que Behrens. Tanto con la propuesta de las conocidas esquinas acristaladas sin soportes como con un reducido sistema de muros, Gropius había desarrollado una solución artística propia para la construcción de fábricas.

Recién en el transcurso de los años veinte, cuando los representantes del *Neues Bauen* (Nueva Construcción) en torno a Gropius dieron forma a su propia tradición, proclamaron la fábrica Fagus como uno de los edificios precursores de la modernidad arquitectónica. En ese momento, Gropius defendía una teoría de su maestro Behrens que era difícilmente comprensible. La mera función de un edificio debía ser elevada a forma artística para que la construcción reflejara el espíritu de su época. Aquí tiene su origen la unidad del arte y de la técnica tal como Gropius la habría de reclamar para la Bauhaus. Gropius vio en el arte y la técnica, que en la discusión de entonces se equiparaban a menudo con “cultura y civilización”, el principal par de antagonismos de su tiempo; conciliarlos sería la tarea de los arquitectos. Dicha conciliación debería reflejar el *Zeitgeist* (el espíritu de la época). Gropius relacionó el *Zeitgeist* entonces imperante con el concepto de *Kunstwollen* (arte como intención) tomado del historiador de arte Alois Riegl, quien entendía por éste los principios inconscientes de producción de arte. Como arquitecto del *Werkbund*, Gropius pensaba también en categorías estilísticas. El nuevo estilo monumental de la época debería desarrollarse a partir del vínculo forzado entre la forma técnica y la forma artística. Este concepto de partida es importante porque, con él, Gropius dejó atrás todas las bases históricas para la arquitectura tal como eran enseñadas entonces y las reemplazó por el *Zeitgeist*, el *Kunstwollen* o “el arte y la técnica”. Su visión no historicista, que sería la del Movimiento Moderno, le permitió aceptar las propuestas de artistas modernos como Kandinsky, Klee e Itten, quienes no concebían su pintura partiendo de la tradición, sino que igualmente desarrollaron una concepción formal. Ya como estudiante, Gropius, sin sentirse a gusto al experimentar la historia impartida como una carga, había abandonado la arquitectura después de



La fábrica Fagus de Walter Gropius y Adolf Meyer, construida en 1911 en Alfeld an der Leine, es considerada como la antítesis práctica de la construcción monumental para la industria de Peter Behrens.

cinco semestres. No obstante, creía en un fundamento atemporal de toda arquitectura que incluía leyes de proporción, belleza del Universo y espacio.

En esos “años de aprendizaje”, Gropius había desarrollado una imagen idealista de su propio proceder, donde la arquitectura gozaba de un alto valor cultural y el arquitecto era portador de rasgos de genialidad que hacían referencia a la concepción del ser humano definida por el filósofo Friedrich Nietzsche. Los indicios se encuentran en el lenguaje patético de su monografía de 1911 sobre *Arte monumental y construcción para la industria*: “Sólo el genio tiene el poder de dominar lo terrenal a través de lo supraterráneo; de revelar lo que no es investigable”.

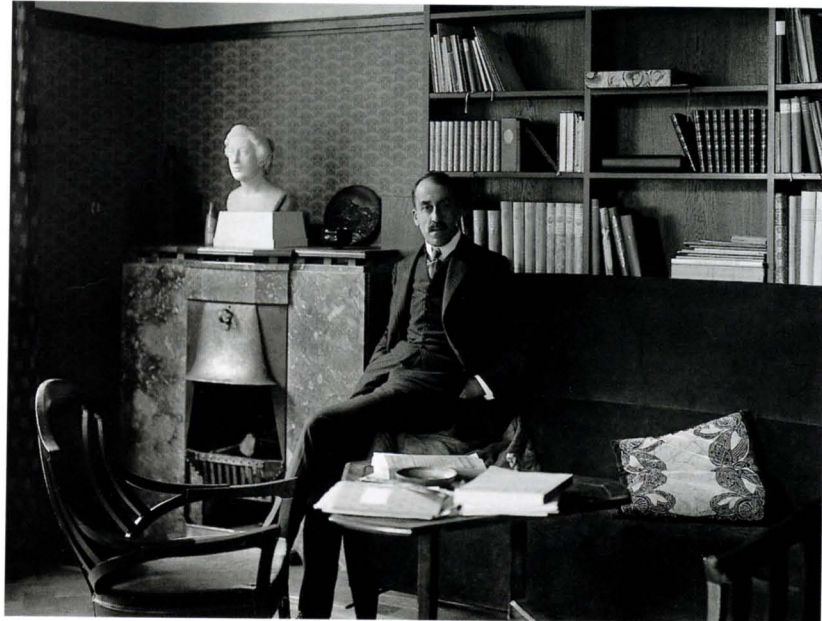
Una segunda característica relevante de Gropius era su orientación a la eficiencia económica. En 1910, redactó el escrito (sin prosecución) *Programa para la fundación de una empresa general de construcción de viviendas sobre una base artística uniformada* en el que proponía la industrialización de la construcción de viviendas a través de una normalización. Este planteamiento lo desarrollaría a lo largo de su vida.

Lo peculiar de Gropius en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, no radicó tanto en la originalidad de su pensamiento. Concretó una síntesis de su tiempo de forma más consecuente que otros arquitectos, orientándose hacia algunas de las ideas más destacadas a fin de diseñar una nueva arquitectura.

También se distinguió por su vocación de representar públicamente esta nueva concepción. En 1914 participó por primera vez de la “querrela del Werkbund”. En ese año, Hermann Muthesius, un precursor de la organización, había postulado la tesis por la cual una normalización adecuada a la industria para optimizar la producción de artículos de uso cotidiano, sería más importante que la libertad artística individual. Henry van de Velde, que destacaba la función del artista creador, fue quien opuso mayor resistencia a esta premisa y Gropius se alió a él.

Los orígenes de la radicalidad artística

Henry van de Velde en el despacho de su casa
Hohe Pappeln en Weimar (alrededor de 1908)



Walter Gropius compartió con su generación las experiencias de la Primera Guerra Mundial: el inicial entusiasmo bélico para la defensa “del poder alemán y de la esencia alemana” (Emperador Guillermo II) dio un vuelco transformándose en crítica resignación, dejando, al finalizar la guerra, en 1918, una nación en proceso de desintegración que había perdido la fe en el Estado y se sentía engañada. Se habían quebrantado los antiguos valores y supuestos que había personificado el Imperio Guillermino. El emperador había abdicado y, lentamente, las nuevas estructuras políticas empezaban a cobrar forma. A la burguesía le faltaba una orientación intelectual.

Durante la guerra, Gropius llegó a la conclusión de que sólo una posición directiva sería de interés para él; habiendo ascendido rápidamente a oficial en su gestión de guerra, había tomado conciencia de su propio talento de organización y ganado confianza en su capacidad de dirección. Cuando el desocupado arquitecto, a fin de obtener contratos, volvió en 1918 a un Berlín sumido en el caos y estremecido por la crisis, resolvió su propia crisis personal, que también lo torturaba, con dos decisiones radicales: por una parte, como escribiera en una carta a su madre en marzo de 1919, se había “transformado totalmente en su interior y reorientado a lo nuevo que emerge con fuerza inquietante”. Por otra, en esos meses desarrolló la convicción de que, en un futuro, se abstendría de participar en todo partido pero sería un revolucionario en cuestiones artísticas —un conocimiento adquirido probablemente como consecuencia de su compromiso con el *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo para el arte), una organización de jóvenes que simpatizaba con ideas revolucionarias—. En este sentido, a finales de

En 1919, la Bauhaus se mudó al edificio que Henry van de Velde había diseñado para la Escuela de Arte del Gran Ducado (1904–1911).



Gropius siendo soldado en la Primera Guerra Mundial (alrededor de 1916)



enero de 1919, retomó las conversaciones para la sucesión de Van de Velde, iniciadas en 1916. Unas semanas antes, el 9 de noviembre de 1918, el Gran Duque Wilhem Ernst de Sajonia-Weimar-Eisenach había renunciado al trono y declarado su estado como Estado libre; paralelamente a su todavía existente administración regía un gobierno provisorio de izquierdas. Además, la Escuela de Oficios del Gran Ducado, por cuyo puesto de director se había interesado Gropius, había sido clausurada en 1915. Sólo la Escuela Superior de Artes existía aún y debía ser provista de un departamento de arquitectura. En el caos de la posguerra, la exigencia de Gropius de unir las dos escuelas y dirigir las bajo la denominación de “Bauhaus” fue admitida por las dos instituciones. Éste fue el primer triunfo de la política de radicalidad artística de Gropius.

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive »Künstler« künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine »Kunst von Beruf«. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

El Manifiesto de la Bauhaus de 1919



Xilografía de Lyonel Feininger presentando una catedral para la portada del Manifiesto de la Bauhaus, 1919

El *Manifiesto de la Bauhaus* aglutinó numerosas ideas, configurando una reforma de la educación artística académica que en aquel entonces ya se venía discutiendo en Alemania (y llevando a cabo en algunas instituciones) desde hacía veinte años. Ya en 1918, Bruno Paul había reclamado una “escuela unitaria”. En el revolucionario Berlín, los miembros del *Arbeitsrat für Kunst* habían actualizado estas ideas. En consecuencia, Adolf Behne, Bruno Taut y Otto Bartning, con quienes Gropius estaba en íntimo contacto, otorgaron un papel rector a la arquitectura.

No existía ninguna denominación preestablecida para una tal “escuela unitaria”. Por esto, en 1919, Gropius inventó la palabra *Bauhaus*. Con respecto a los tres tipos de escuelas existentes, Gropius expresó siempre sus reservas: “El departamento de arquitectura de la Escuela Superior, tal como es hoy, es un aborto, una quinta rueda en el carro... la salvación serían las escuelas de oficios de la construcción y los talleres estatales. Los oficios y otra vez los oficios...” (así el 15 de julio de 1919). En el libro *Bauhaus 1919–1923* culpaba a las academias que formaban a arquitectos y a artistas autónomos de educar a un proletariado de artistas desarmado para la lucha de la vida. Acusaba a las escuelas de artes y oficios de ofrecer una formación “diletante”, “apartada de la realidad” así como “demasiada poca técnica y adiestramiento de taller”.

La exigencia más trascendental que Gropius formulara en el *Manifiesto de la Bauhaus*, fue la del trabajo conjunto de artistas y artesanos. Con ella, retomó sus anteriores conceptos de síntesis de su época en el *Werkbund*. En aquel entonces, sin embargo, había querido conciliar la polaridad arte y técnica en lo que él llamaba “cultura y civilización”. Que ahora hablara de oficios y no de técnica, era una consecuencia del increíble empobrecimiento de Alemania tras cuatro años de guerra, en cuyo transcurso se había desplomado la industria.

En muchos aspectos, la Bauhaus, a pesar de los múltiples cambios que experimentó entre 1919 y 1933, siguió siendo el motor y el modelo ejemplar de la reforma de formación artística antiacadémica de la República de Weimar. Con la fusión de ambas escuelas de arte de Weimar, Gropius había obrado como reformador. Con la asignación del nombre “Bauhaus” y la orientación de la institución a la “gran construcción”, Gropius se sirvió de prácticas vanguardistas que en Francia, ya desde mediados del siglo XIX, se habían establecido en un principio en la pintura como contraataque destinado a quebrantar el monopolio de las poderosas academias. Expresionismo, futurismo y dadaísmo convirtieron la formación de grupos y manifiestos en signos distintivos de la vanguardia que, a su vez, se redefinía continuamente para guardar distancia con lo burgués cotidiano.

El curso preliminar



Discusión sobre trabajos presentados en el curso preliminar de Josef Albers (Dessau, 1928–1929)

Fotografía tomada por Umbo

Hasta hoy, el curso preliminar se considera una de las más destacadas innovaciones académicas de la Bauhaus. Al principio consistía en una formación básica obligatoria, de uno y luego de dos semestres, después de la cual se decidía la admisión al estudio en un taller. El curso preliminar fue desarrollado en 1919 por el pintor y pedagogo de arte Johannes Itten. Gropius, reconociendo sus dotes de pedagogo, le dejó libertad de acción en los primeros semestres. Su cátedra daba forma al entonces apenas estructurado plan de estudios, y a partir del semestre de invierno de 1920–1921 se impuso una asistencia obligatoria.

La oposición de Itten a la nueva orientación de Gropius de cara a la industria y la productividad, hizo que se apartara de la Bauhaus en 1923, después de una corta lucha de poder. A continuación, Gropius sometió el curso a una exhaustiva revisión. A partir de 1924, Josef Albers impartió clases en el primer semestre y László Moholy-Nagy en el segundo. En 1929 Moholy-Nagy publicó su curso preliminar para la serie de publicaciones de la Bauhaus bajo el título *von material zu architektur* (Del material a la arquitectura). Josef Albers, quien transformó su curso preliminar en una “Teoría del taller”, concebía esta última como una “educación creadora”. Este curso siguió impartándose hasta 1933.

Arriba, a la izquierda:

Curso preliminar de Johannes Itten: escultura de carácter cúbico

Abajo, a la izquierda:

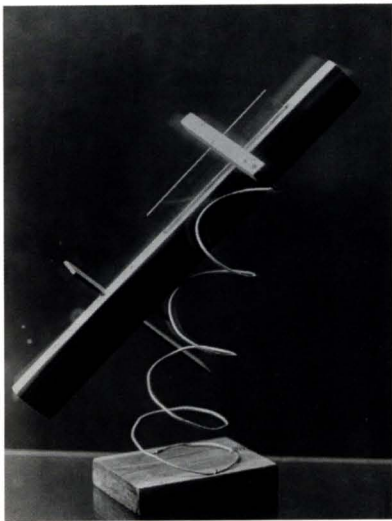
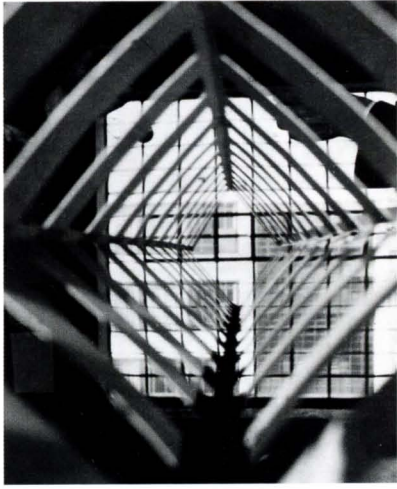
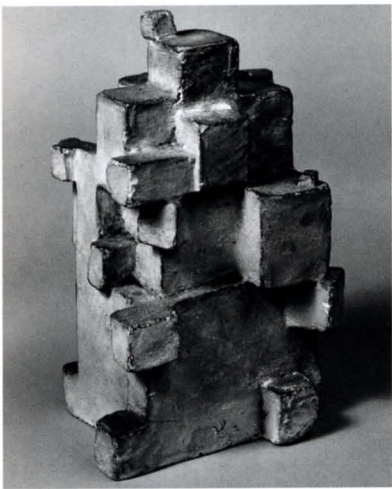
Curso preliminar de László Moholy-Nagy: Corona Krause, estudio de equilibrio (Weimar, 1924)

Centro:

Curso preliminar de Josef Albers: Ursula Schneider, estudio sobre materia y centro de gravedad, alrededor de 1928

A la derecha:

Curso preliminar de Josef Albers: Walter Tralau, trabajo con papel plegado y cortado (1926)



Hannes Meyer, director a partir de 1928, dudaba de la necesidad de este curso, de modo que en 1930 empezó a reemplazarlo por cursos de psicología de la forma, sociología y socioeconomía. En 1930, estudiantes comunistas exigieron su eliminación.

Mies van der Rohe, siendo director en 1930, declaró su no obligatoriedad. En su lugar, introdujo exámenes decisivos para la continuación de los estudios al final de cada semestre. Con ello relativizaba los efectos atribuidos al curso preliminar: selección de talentosos, homogeneización del estudiantado y entrenamiento de la creatividad. Paralelamente, extendía el curso preliminar para los arquitectos a fin de desarrollar sus capacidades de representación con el dibujo a mano alzada. Esta cátedra también la ejerció Albers. En 1938, durante su actividad docente en el *Armour Institute of Technology*, denominado posteriormente *Illinois Institute of Technology*, Mies van der Rohe reemplazó el curso por el *visual training*, que debía desarrollar en los estudiantes una capacidad de observación visual más exacta y contextual. Desde una perspectiva actual, los déficits del curso preliminar residían en la exclusión de contenidos didácticos como la historia, la naturaleza y el entorno.

La formación del maestro artesano y el diploma

Unas alumnas del taller de tejidos muestran diplomas en broma expedidos por Gunta Stölzl, en 1930.



En 1929, Vera Meyer-Waldeck aprobó sus estudios de carpintería en la Bauhaus.

Fotografía: Gertrud Arndt, 1930

La formación de maestro artesano constituía una parte esencial del concepto de reformas de la Bauhaus. El aprendiz firmaba un contrato de estudios con la Cámara de los Oficios. Después de una formación de taller en la Bauhaus durante tres años y de aprobar un examen de oficial artesano, se convertía en joven maestro. Gropius había adoptado este modelo de formación inspirándose en la de los artesanos. Alrededor de 1919, asoció con esto una positiva visión retrospectiva con respecto al obrador medieval gótico. Ya en la escuela de artes y oficios de Van de Velde en Weimar, los alumnos podían presentarse a una prueba de aprendices o maestros. El modelo de los maestros rigió casi hasta el cierre de la Bauhaus, pero, no obstante, perdió significación de forma progresiva —todavía en enero de 1932, la estudiante Vera Meyer-Waldeck aprobó el examen de oficial de carpintería. A partir de 1926, se produjo una clara cesura por iniciativa de Gropius. A partir de entonces, fue posible obtener un diploma final por el cual el valor del diploma de artesano quedaba relativizado. Los límites entre ambos títulos eran fluídos puesto que se adquirían paralelamente: en 1930, estudiantes alumnas del taller de productos textiles aprobaron su examen de oficiales artesanas y poco después festejaron la entrega del diploma de la Bauhaus. El diploma, como era usual en las escuelas técnicas superiores, no incluía nota alguna, sino que enunciaba la totalidad de los trabajos realizados. No habilitaba para el doctorado ni permitía acceder al servicio público estatal como constructor gubernamental. Casi la totalidad de los 131 diplomas otorgados fueron firmados por Mies van der Rohe.

Los talleres

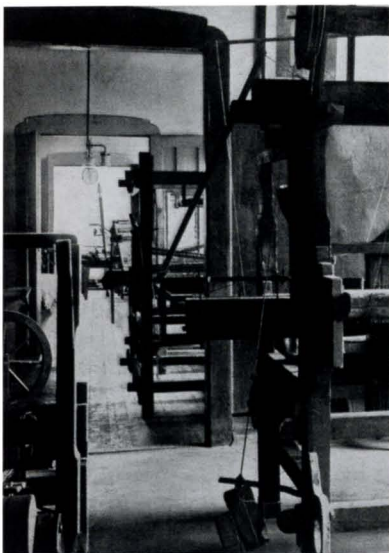
Para Walter Gropius, los talleres eran el corazón de la formación en la Bauhaus. Según la concepción inicial, el estudiante podía acceder a la arquitectura después de haber terminado exitosamente una formación de taller. Sin embargo, como durante la regencia de Gropius existió un departamento de arquitectura sólo durante un año (1927 a 1928), la efectividad de esta idea jamás ha podido ser comprobada. Considerando la oferta de estudios bajo su dirección, la Bauhaus fue una escuela de artes y oficios reformada.

En la Bauhaus de Weimar existían talleres de producción de vidrio, cerámica, textiles, metal, carpintería, pintura mural y escultura en madera y piedra. A ello se sumaban un taller de escenografía, una imprenta de artes gráficas y un taller de encuadernación. En Dessau, a partir de 1925, estos talleres fueron fusionados, redefinidos o eliminados. A partir de entonces quedaron siete: metal, carpintería, textiles, pintura mural, impresión de publicidad, artes plásticas y escenografía.

Cuando finalmente en 1927 la Bauhaus ofreció estudios de arquitectura, se crearon otras tres carreras: publicidad, escenografía y arte libre. Simultáneamente se simplificó el ingreso al estudio de arquitectura: éste ya era posible tras asistir un año a un curso de taller. Arquitectura era ahora sólo una entre múltiples alternativas de formación. Muchos estudiantes dejaron la Bauhaus con un certificado de oficial o con un diploma sin haber estado en contacto con la arquitectura.

Este desarrollo dio frutos especialmente durante el mandato de Hannes Meyer, quien, siendo director en 1928, inició una reforma de los talleres. En 1929, fusionó técnica del metal, carpintería y pintura mural en un único taller para ampliaciones. El taller de producción textil existía con independencia de aquél. También eliminó el taller de escenografía cuando Oskar Schlemmer, su antecesor, abandonó la Bauhaus en 1929. Meyer fundó uno nuevo para fotografía a fin de agruparlo con el de impresión y publicidad y el de artes plásticas como un "taller de publicidad". Durante su mandato, la Bauhaus fue una institución de enseñanza para diseñadores y arquitectos.

Este desarrollo fue interrumpido por Mies van der Rohe en 1930, cuando suprimió la formación de aprendices, relacionando así más intensamente el trabajo de taller con la arquitectura. Por otra parte, se podían iniciar los estudios de arquitectura sin haber aprobado el curso preliminar o efectuado trabajos en el taller de artesanos. Su plan de estudios de 1930 citaba como áreas de formación y de talleres: "1. construcción y ampliación, 2. publicidad, 3. fotografía, 4. tejido textil, 5. artes plásticas". Por su enfoque, la Bauhaus regida por Mies van der Rohe estaba en camino de convertirse en una escuela destinada exclusivamente a la arquitectura. El problema fundamental de los talleres era su contradictoria definición de metas: por una parte, el trabajo en los mismos respondía a un principio pedagógico y por otra, estos órganos debían dar ganancias y funcionar como modelos ejemplares de taller.



Vista de la tejeduría en Weimar, 1923



Vista del taller de alfarería de la Bauhaus
ubicado en el establo del Castillo Dornburger
(1923)



Vista del taller de escultura en piedra (Weimar,
1923)

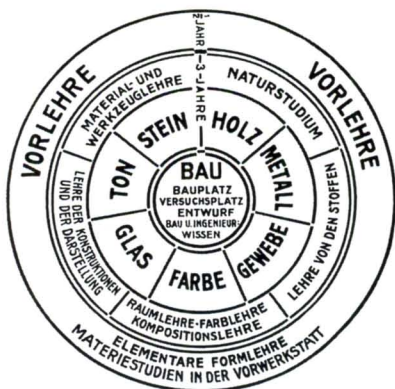
Tapiz tejido con motivo a rayas de Gunta
Stölzl (1923)



La teoría de la forma; la teoría del trabajo en el taller

Los maestros de la Bauhaus de Weimar en el atelier de Klee. De izquierda a derecha se ve a quienes tuvieron que abocarse a la tarea de desarrollar una teoría de la forma:

Lyonel Feininger, Vasili Kandinsky, Oskar Schlemmer, Georg Muche y Paul Klee



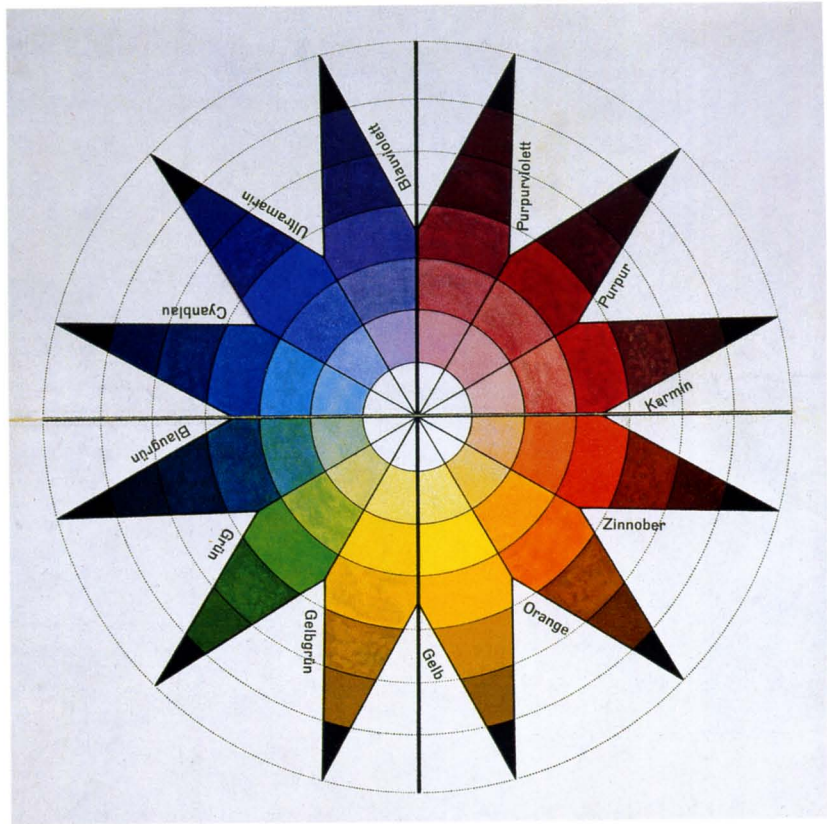
Representación esquemática de la enseñanza en la Bauhaus (Walter Gropius, 1922)

En el *Manifiesto de la Bauhaus* se había proclamado una teoría tripartita: una relativa al dibujo, una artesanal y una científico-teórica. A partir de 1920, y tras las experiencias de los primeros semestres, Gropius tomó conciencia de la necesidad de estructurar el estudio como teoría del trabajo de taller y como teoría de la forma. Es cautivante llegar a comprender la postura de los maestros frente a esta exigencia porque éste es un tema permanentemente reiterado en los protocolos del Consejo de Maestros, documentos que ahora han sido editados y están disponibles. Por distintos motivos, Georg Muche, Lyonel Feininger y Gerhard Marcks rechazaron una teoría de la forma (*Formlehre*).

Los restantes maestros, sin embargo, reorientaron sus cátedras: Lothar Schreyer ofreció “teoría de la tipografía” (*Schriftformlehre*), Paul Klee desarrolló una “teoría formal” (*bildnerische Formlehre*) y Gropius concibió una “teoría del espacio” (*Raumlehre*). Wassily Kandinsky tenía la cátedra de “elementos básicos de la forma” y un “curso de teoría del color” y de “dibujo representativo”. También László Moholy-Nagy y Oskar Schlemmer lograron una cristalización teórica de su propia ideología artística. Johannes Itten, que había sido el primero en instituir una forma de enseñanza así y con gusto hubiera querido proseguir con ella de forma exclusiva, cedió espacio a los demás profesores sólo a regañadientes.

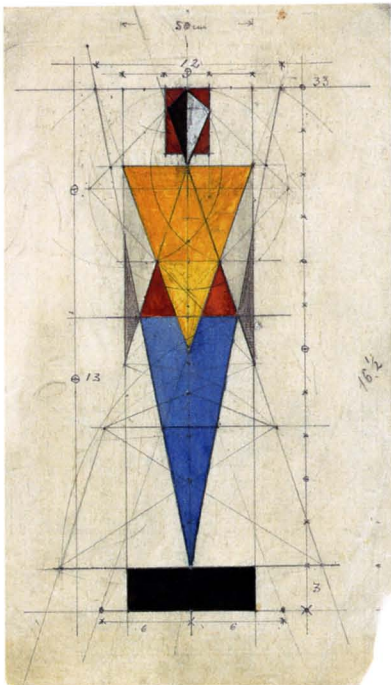
Bajo la dirección de Gropius, esta teoría de la forma constituía junto con la del trabajo de taller, es decir, la clase artesanal que se dictaba en los talleres, la columna vertebral de los estudios. Reemplazaba la enseñanza convencional impartida en las otras

Johannes Itten publicó en 1921 una esfera de colores con una escala de siete grados de intensidad y doce tonalidades.



Abajo:

En la *Composición con una figura* de proporciones de Andor Weininger, se mezclan las influencias de Oskar Schlemmer y Theo van Doesburg (1923).



escuelas de arte, que incluía clases de estilos históricos o de dibujo según modelos de yeso y de ornamentos. En 1924, y si bien la historia como asignatura no estaba prohibida en la Bauhaus, Josef Albers apoyó el programa de Gropius en el número especial de *junge menschen* (Personas Jóvenes) argumentando que el conocimiento histórico inhibe la producción. Existía una biblioteca en la que se recibían numerosas revistas por suscripción y, en parte, se dictaban cursos de historia. No obstante, la base del trabajo de diseño de Gropius en la Bauhaus era la teoría de la forma con una acentuada orientación hacia las figuras elementales y los colores primarios. Hannes Meyer se distanció decididamente de todo tipo de teoría de la forma a partir de 1928 y Mies van der Rohe también la consideró superflua.



Maestros y jóvenes maestros



Johannes Itten, retrato de un niño, 1921–1922

Nueve artistas en total fueron llamados a la Bauhaus: un escultor, Gerhard Marcks, en 1919, y los restantes eran pintores: Lyonel Feininger, en 1919, Johannes Itten, en 1919, Georg Muche, en 1920, Oskar Schlemmer, en 1921, Paul Klee, en 1921, Lothar Schreyer, en 1921, Vasili Kandinsky, en 1922 y László Moholy-Nagy, en 1923. Sus áreas de influencia se desarrollaron de forma muy diversa.

Hasta 1921–1922 se entremezclaron modelos esotéricos de vida y trabajo. Johannes Itten y Georg Muche eran adeptos de la filosofía *Mazdaznan*; aspiraban a desarrollar su propia personalidad siguiendo la imagen del “hombre nuevo” y atrajeron a muchos alumnos. Las reglas de la secta prescribían ejercicios de respiración y alimentación vegetariana y prometían espiritualidad a condición de seguir una correcta conducta de vida. Itten relacionó esta ideología con su arte y la enseñanza. En 1921, pintó un ambicioso cuadro en el que mostraba a su hijo Matthias, nacido en 1920, vinculándolo con referencias astrológicas y con la simbología del color y estilizándolo como una alegoría de las expectativas del futuro.

Desde 1919 hasta 1924, la pedagoga musical Gertrud Grunow trabajó en clases individuales según su teoría de la armonización, a fin de reconocer las aptitudes de sus alumnos para un determinado oficio. Veía una relación sistemática entre sonidos, colores, materiales y el cuerpo. El punto culminante de su influencia tuvo lugar en 1923, momento en que redactó una monografía para la importante publicación *Bauhaus 1919–1923*. Casi simultáneamente, el Consejo de maestros constató que la teoría de la armonización no daba ningún resultado verificable.

Itten, Muche y Grunow siguieron desarrollando las ideas de la *Lebensreform* (reforma de vida) alemana, que, según sus principios, era enemiga de la técnica y de la gran ciudad. Esta herencia de la *Lebensreform* fue importada a la Bauhaus también por los alumnos: románticas excursiones a pie, viajes a Italia, bañarse desnudos, dormir al aire libre, llevar el pelo largo, añoranza de una fusión entre el arte y la vida, experiencias comunitarias en fiestas nocturnas de solsticio y una relación desinhibida entre los sexos formaban parte de ella.

Walter Gropius no era un seguidor de la *Lebensreform*. A partir de 1921, reconoció nuevamente la técnica y ansió emplear el arte para reconciliar al ser humano con ella. Incluso durante los dos años en los cuales había exigido los oficios, éstos fueron los medios para un fin. Ahora, Marcks y, en parte, también Itten y Muche se declaraban en contra de este concepto de oficio enfocado hacia la función pura, dándole un valor más relevante en la formación individual.

En la concepción artística de László Moholy-Nagy se asociaban ideas biológico-naturalistas y tecnocráticas. Moholy-Nagy creía en la liberación del hombre a través de una práctica artística en el mundo técnico. Se propuso investigar el papel de los sentidos, los ojos, el tacto y la percepción del espacio.

Por esta razón centró su atención en la transparencia, las estructuras y los materiales. Moholy-Nagy fue el maestro más flexible de la Bauhaus. Como artista no estaba supeditado a ningún medio. Fotografaba, pintaba, creaba fotomontajes y *layouts*. Para

Página de la izquierda:

El taller del metal desarrolló bajo la dirección de Moholy-Nagy prototipos para diseño de producción industrial.

A la izquierda, junto a la ventana Marianne Brandt, a su lado Hans Przyrembel.

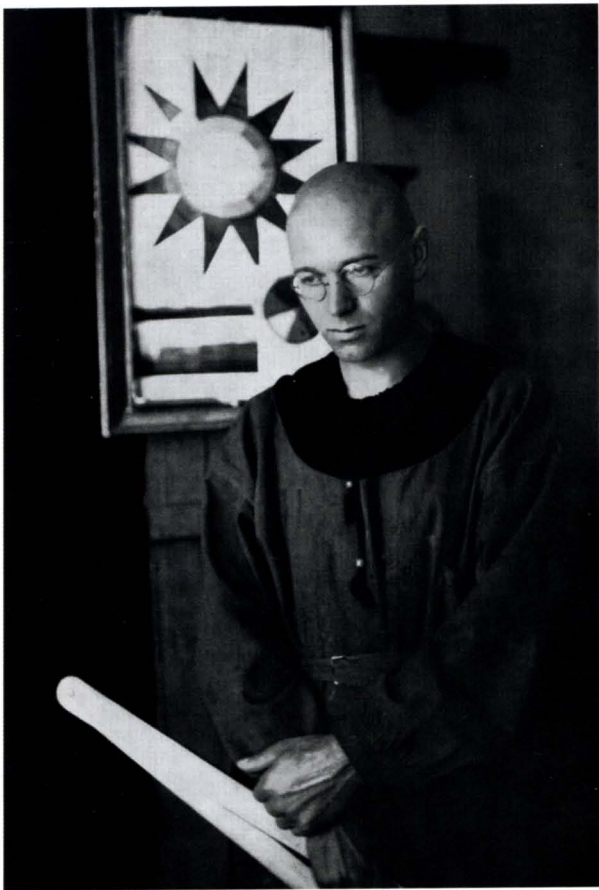
él, la producción de arte era un proceso mental, no artesanal. Este enfoque era percibido por Feininger, Klee, Kandinsky y Schlemmer como una discrepancia abismal.

Hoy en día, y con una perspectiva histórica, vemos más bien las ideas comunes que aunaban a estos artistas como miembros de una generación de vanguardia: estaban convencidos de haber encontrado verdades interculturales e independientes de la historia para poder didactizar el proceso de diseño. A fin de cumplir con la enseñanza exigida, casi todos desarrollaron una teoría que los estudiantes escuchaban y ponían en práctica en el transcurso de los semestres. Klee, Kandinsky y Schlemmer insertaron su teoría en un tejido teórico de lógica propia. Si bien el análisis y la síntesis constituían el procedimiento instrumental que perseguían casi todos, hubo también diferencias: Klee partió del movimiento, Kandinsky de la impresión, Schlemmer del hombre como fenómeno metafísico. En el transcurso de sus largos años de actividad, se fueron perfilando desfases entre sus concepciones que seguían los cambiantes enfoques de la Bauhaus.

Schlemmer, Feininger, Klee y Kandinsky fueron conquistando posiciones en los años veinte como representantes conductores de la cultura moderna en la República de Weimar. En la Bauhaus, y a través de su exitosa actividad docente, los maestros se habían hecho prescindibles puesto que el grupo de posteriores maestros jóvenes, Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper y Gunta Stölzl, despojó las teorías de los maestros de su contenido artístico y añadió partes de éstas a su propia oferta de clases. Los jóvenes maestros estaban en condiciones de emplear el nuevo pensamiento conceptual de artistas plásticos como Itten, Klee y Kandinsky para responder a problemas relativos al proceso de diseño. A partir de 1925 fueron responsables de la conducción teórica y práctica de un taller, creando a menudo contenidos didácticos de aplicación u orientación profesional de forma directa. Esto es válido, por ejemplo, para una nueva imagen profesional en el área del diseño gráfico o de la industria textil. Las utopías les eran desconocidas. Muy a menudo, a partir de



Autorretrato de Josef Albers con técnica de collage (1928)



1925, fueron sus impulsos los que condujeron al empuje modernizador de la Bauhaus en Dessau: Bayer impuso la introducción de las normas DIN y la aplicación de la "Nueva Tipografía", Scheper ideó para el edificio de la Bauhaus un sistema de orientación circulatoria sobre la base de colores. Los muebles y el equipamiento mobiliario de Breuer sometieron el habitar en el ámbito doméstico a una estética industrial.

Con excepción de Vasili Kandinsky, todos los viejos maestros (Itten, Klee, Marcks, Moholy-Nagy, Muche, Schlemmer y Schreyer) habían abandonado la Bauhaus en 1931. Finalmente, después de que Gropius abandonara la Bauhaus en 1928, sólo hay que mencionar dos personalidades docentes que hicieron contribuciones duraderas, además de las del director sucesor Hannes Meyer y las de Mies van der Rohe: el urbanista Ludwig Hilberseimer y el fotógrafo Walter Peterhans, nombrados en 1929. Contrariamente a los artistas plásticos, quienes pueden denominarse casi en su totalidad "generalistas", aquéllos eran especialistas y actuaron sólo como tales.

A la izquierda:

Johannes Itten con su compás de madera para las proporciones, delante de su estrella del color. Fotografía de Paula Stockmar (1920)

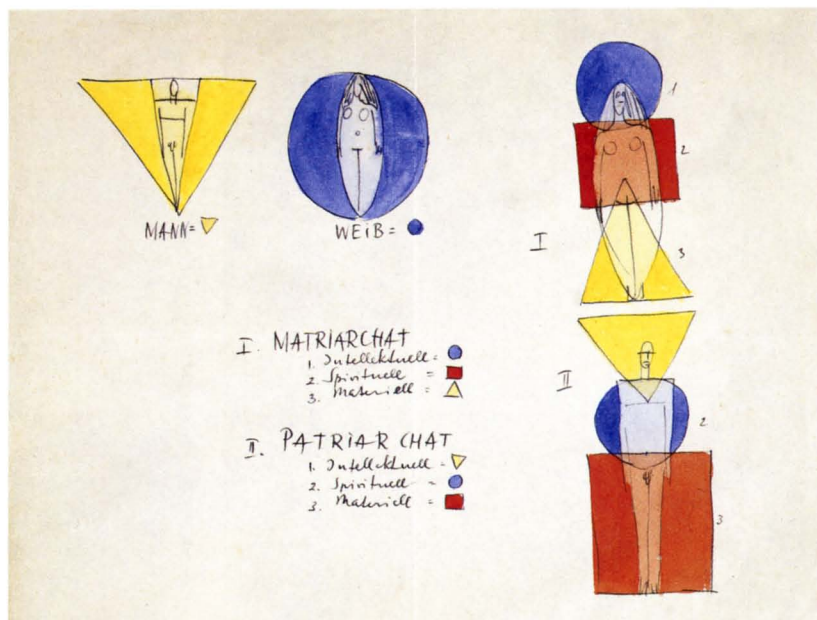
A la derecha:

László Moholy-Nagy quería obrar como un artista-ingeniero lo que le hizo contrastar sobremedida con la actitud monacal de Ittens
Foto de Lucia Moholy, 1925

Mujeres, hombres y parejas

El alumno de la Bauhaus Ludwig Hirschfeld-Mack atribuyó a cada sexo colores y formas específicos.

Dibujo sin fecha



Ise Gropius, autorretrato (1927)

El rol de las mujeres apenas cambió en la Bauhaus. Aquí reinaba el modelo de género convencional que veía a las mujeres como “seres naturales” y a los hombres como “seres culturales”. Las tareas relacionadas con los niños y el hogar eran femeninas; en el área del arte se les asignaba a lo sumo lo concerniente a los tejidos y a la decoración de interiores. En la Bauhaus de Weimar el Consejo de maestros ejercía una política de selección solapada que favorecía a los candidatos masculinos. Las mujeres fueron asignadas a los talleres de tejidos que eran dirigidos como un “departamento femenino”. Sólo conseguían plaza en otros talleres a través de un protectorado o superando una fuerte resistencia.

En la Bauhaus, casi todos los maestros a la orden de Gropius siguieron difundiendo en su cátedra concepciones de género polarizadas. En un manuscrito, Gropius atribuyó el triángulo al rojo, a la mente y a la virilidad; el cuadrado al azul, la materia y la feminidad. La unión de la mente y la materia la veía en un círculo al que asignó el amarillo. Se pueden encontrar ideas similares en Itten, Kandinsky, Schlemmer y Van Doesburg. Klee definía el genio como “obviamente masculino” cuando en 1928 lo comparó en la revista *bauhaus* con la génesis. Seguía así una tradición de pensamiento que partiendo de Nietzsche establecía, en gran parte, la creación y la masculinidad como sinónimos.

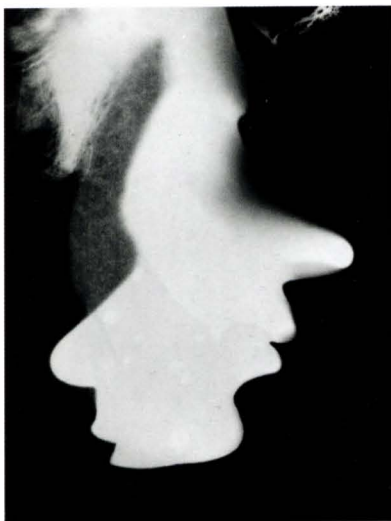
La proporción de casi un 50 % de aspirantes femeninas de la primera época de Weimar se estabilizó en los años siguientes en un 30 %. Hannes Meyer quiso aumentar el número de estudiantes en 1929. En su prospecto *junge menschen kommt ans bauhaus*

(Jóvenes venid a la Bauhaus) se dirigió directamente a las candidatas femeninas: "¿Buscas como estudiante una verdadera igualdad de derechos?". Aún así, el número de diplomadas del área "Construcción/Ampliación" siguió siendo insignificante: sólo se graduaron cuatro mujeres.

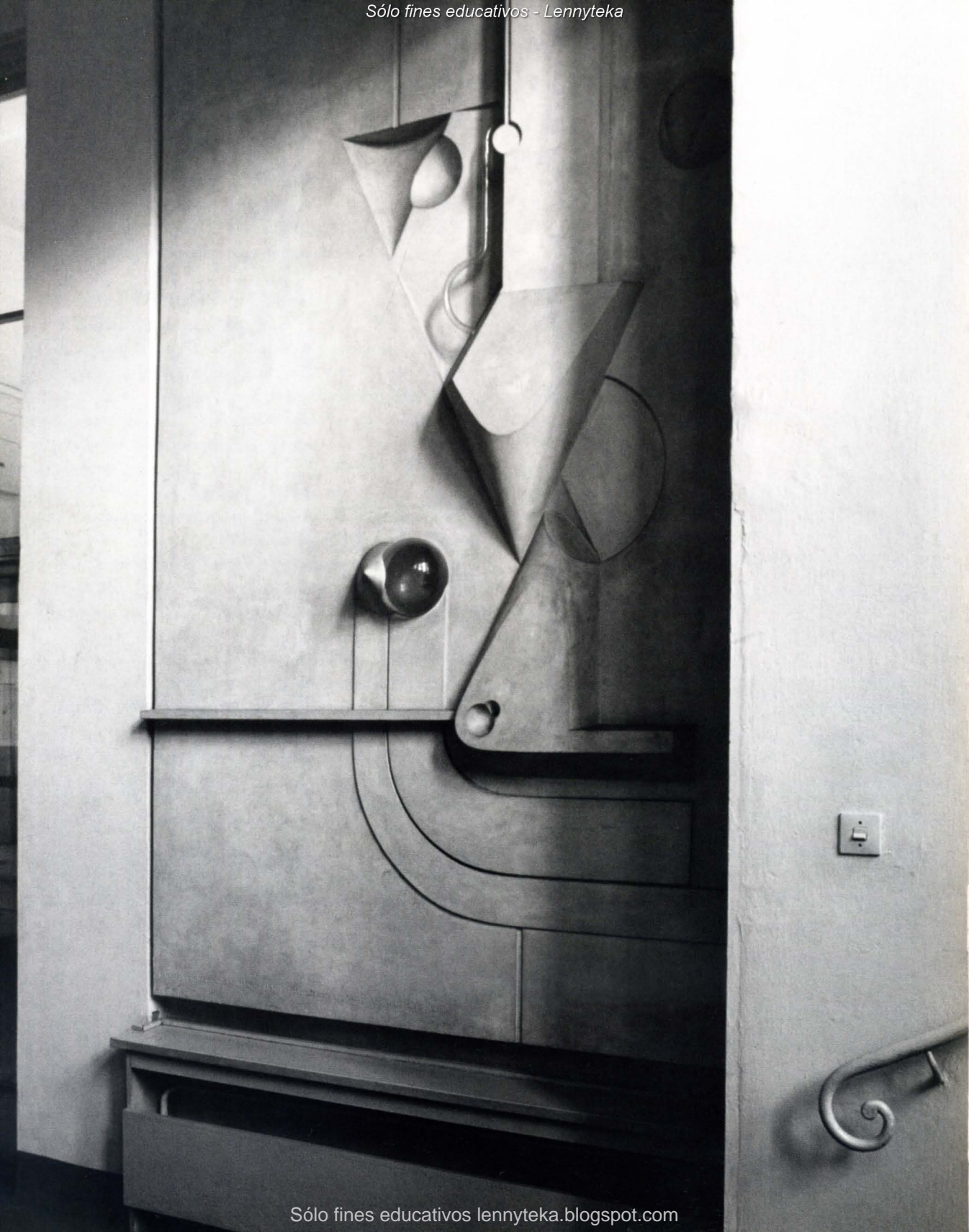
Algunas mujeres interesantes jugaron un mero papel de huéspedes. Entre ellas, estaba la fotógrafa Florence Henri que estudió un semestre en la Bauhaus. Erna Niemeyer, conocida más tarde con el nombre de Ré Soupault, se hizo famosa como autora y fotógrafa. En el taller de tejidos no había podido desarrollar su potencial.

Exitosamente, pero casi de forma inadvertida para la Bauhaus, actuaron Lucia Moholy e Ise Gropius, ambas miembros respectivos de una "pareja de producción" como fueron llamadas por Theweleit. Lucia Moholy, la mujer de László Moholy-Nagy, se había formado como revisora de textos y completó sus estudios de fotógrafa en Weimar. Documentó en cientos de fotografías casi todos los objetos diseñados en la Bauhaus de Weimar y los edificios de la Bauhaus de Dessau. Desarrolló un estilo fotográfico que concretaba estéticamente la voluntad programática de la Bauhaus. Con su múltiple utilización, estas imágenes fotográficas determinan nuestra idea de la Bauhaus. Llevaba a cabo trabajos de laboratorio para Moholy-Nagy y asumía la revisión de la redacción de muchos libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher*). En el contexto histórico de la Bauhaus sus logros fueron subestimados.

Si bien cumpliendo otro rol, Ise Gropius también pasó inadvertida. Gropius, de 40 años de edad, e Ise Burchard, de 26, se habían casado en 1923. Muy pronto la joven mujer se identificó con la Bauhaus. Enlazando en un único hilo narrativo acontecimientos de su vida personal con los de la Bauhaus, escribió un diario que aún sigue sin ser publicado. Redactaba para Gropius declaraciones y artículos a partir de los manuscritos de éste; era anfitriona y embajadora de la Bauhaus. En el equipamiento mobiliario de las casas de los maestros coordinaba los deseos de las respectivas mujeres. En el transcurso de su vida, escribiría miles de cartas para Gropius. Después de la muerte de su marido, en 1969, siguió obrando según el espíritu de aquél. Con el correr del tiempo, sus caligrafías apenas se diferenciaron. Los cónyuges pusieron de manifiesto su simbiosis productiva a su manera: en 1923, Moholy-Nagy y su mujer crearon un autorretrato doble con el perfil de sus cabezas como fotograma. Walter e Ise Gropius trabajaron en un escritorio doble a partir de 1926. Ambas mujeres purgaron su actividad a la sombra de sus influyentes maridos con el hecho de que sus nombres desaparecieron tras el de sus parejas y su trabajo no fue percibido de forma autónoma. Mies van der Rohe constituyó con Lilly Reich una "pareja productiva" a partir de 1925. En 1931, expresaron su identificación recíproca al publicar un prospecto de los talleres metalúrgicos de Bamberg tanto con muebles de Mies como de Reich; los proyectos fueron diferenciados con "LR" o "MR". En la exposición de construcción de Berlín de 1931, el proyecto de casa para un soltero de Mies y la casa de Reich estaban unidos por un muro. A Lilly Reich le fue negado compartir la fama con Mies ya que su trabajo en equipo finalizó en 1938, con la emigración de éste.



Fotograma con un doble autorretrato de László Moholy-Nagy y Lucia Moholy (1926)



Del expresionismo al constructivismo

Página de la izquierda:

Edificio principal de la Bauhaus en Weimar.
Relieve de Joost Schmidt en el vestíbulo para
la exposición de la Bauhaus en 1923
Reconstrucción no del todo original de 1976

A la derecha:

Congreso de constructivistas y dadaístas en
Weimar (septiembre de 1922)

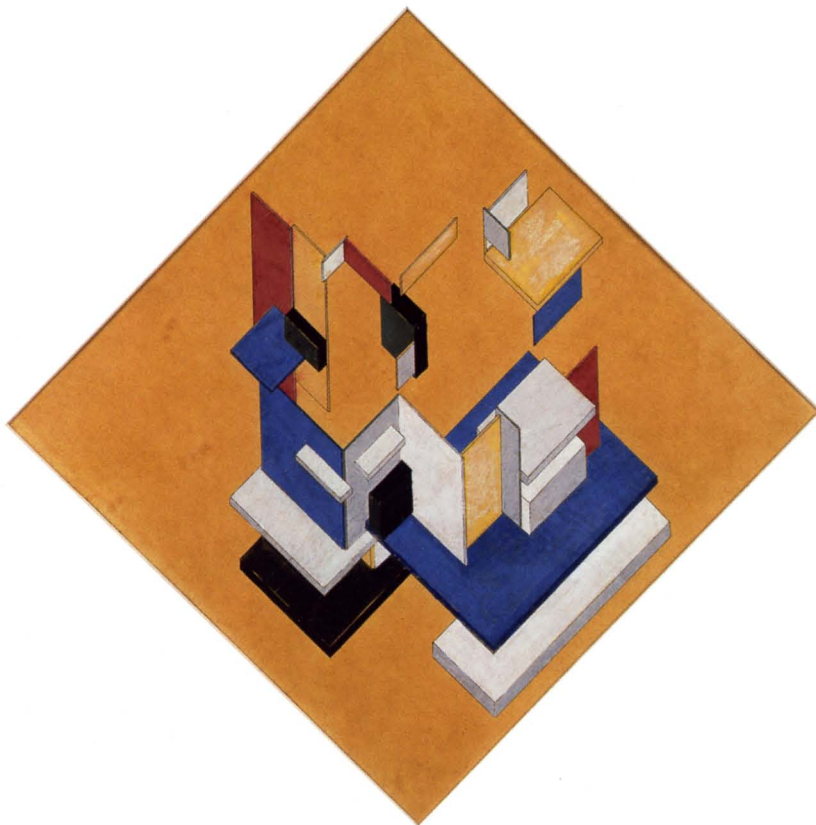
De atrás hacia adelante: Lucia Moholy, Alfréd
Kemény, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Lotte
Burchartz, Cornelis van Eesteren, Bernhard
Sturtzopf, Max Burchartz (con un niño), Harry
Scheibe, Theo van Doesburg, Hans Vogel, Karl
Peter Röhl, Alexa Röhl, Nelly van Doesburg,
Tristan Tzara, Nini Smith, Hans Arp, Werner
Graeff, Hans Richter (en el suelo)



En sus descripciones tardías, Walter Gropius pasó por alto la primera fase expresionista de la Bauhaus de 1919 a 1921 y en gran parte negó la influencia del movimiento De Stijl. En 1923, introdujo una nueva concepción de la Bauhaus con el lema “Arte y técnica – una nueva unidad”, que tendría validez hasta 1928. Sin embargo, el verdadero año de transformación de la Bauhaus fue 1922, pudiendo advertirse ya en 1921, y en muchos sitios, los primeros presagios de este proceso. Un primer indicio fue el cambio del logotipo de la Bauhaus, partiendo del sello expresionista de Karl Peter Röhl con el “hombrecito de las estrellas” y llegando en otoño de 1921 al de Oskar Schlemmer con una cabeza “construida”.

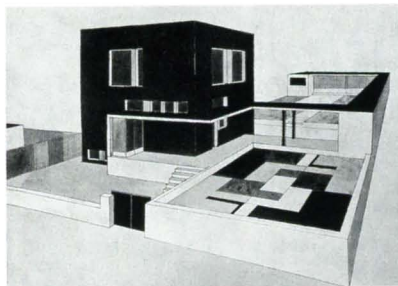
El culto por el medioevo, en cuyo signo de referencia se había convertido una xilografía de Feininger incluida en el *Manifiesto de la Bauhaus*, había caído en desuso. El expresionismo politizado –la “catedral del socialismo”– desde 1918, perdió poder de convicción en favor de un concepto aparentemente racional del movimiento holandés *De Stijl*, dado a conocer en Alemania a partir de 1920–1921 por su cofundador, el pintor y teórico Theo van Doesburg. Los contactos con Gropius y sus empleados de estudio de arquitectura, Fred Forbat y Adolf Meyer, existían desde diciembre de 1920.

Doesburg residió a partir de abril de 1921 en Weimar e invadió literalmente la Bauhaus: conferencias, veladas de discusión, curso de *De Stijl*, visitas a los talleres, exposición de trabajos propios, crítica pública en la Bauhaus a través de la revista *De Stijl* publicada en Weimar, visitas a otros artistas del movimiento como C. van



A la derecha:

Construcción de los colores en la cuarta dimensión del espacio-tiempo (Theo van Doesburg, 1924, tinta y guache)

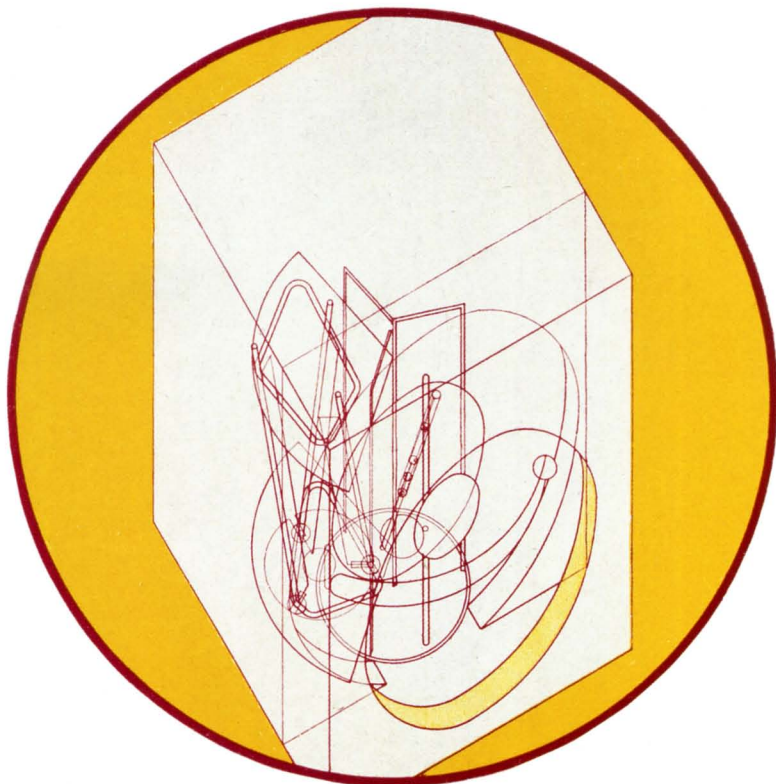


Diseño de Farkas Molnár de la vivienda *Der rote Würfel* (El cubo rojo, 1923)

Eesteren y J. J. P. Oud, al congreso de los dadaístas y constructivistas en septiembre de 1922 —todo esto influyó de forma perdurable sobre el maestro y los estudiantes de la Bauhaus—.

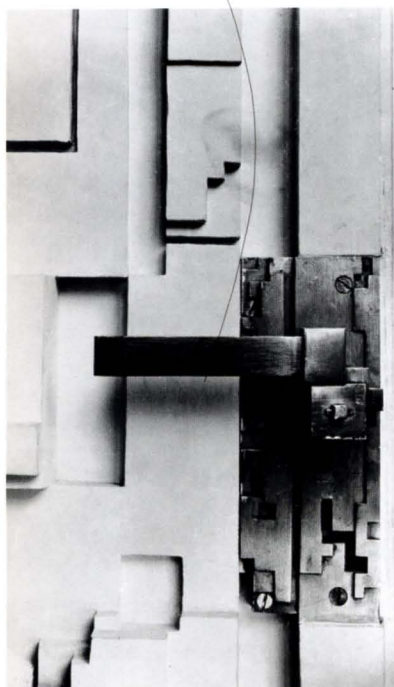
Doesburg se opuso a los oficios, que hasta entonces habían sido altamente valorados en la Bauhaus, y exigió el uso de la máquina en el diseño de la vida moderna. La máquina tendría la “capacidad de llegar a la forma pura y definida” como había declarado J. J. P. Oud en 1917, en el primer número de la revista *De Stijl*. Debería surgir una “estética mecanicista”. El artista no debería representar su vida espiritual y sus sentimientos, sino que debería reconocer su responsabilidad de cara a una homogénea definición plástica del mundo. Los recursos artísticos que permitía Doesburg eran limitados. Los colores primarios, rojo, azul, amarillo, y los no colores, negro, blanco y gris, podrían utilizarse sólo en amplias superficies y en cuadriláteros. El diseño consistía en la puesta en equilibrio de los medios de expresión considerados como opuestos: del negro y el blanco, amarillo y azul, de la horizontal y la vertical, del vacío y de la materia. Estimulado por el programa de la Bauhaus, Doesburg diseñó en 1922 un “bajo continuo” (*Generalbass*) para la arquitectura, la escultura y la pintura. Atribuyó al color una función de definición espacial, lo que dio impulsos al taller de pintura mural. El proyecto de la casa de Farkas Molnár *Roter Würfel* (Cubo rojo) de 1922–1923 no puede concebirse sin la influencia de *De Stijl*.

La teoría de Doesburg condensaba diversas vertientes: se confiaba en que logrando el equilibrio de los opuestos se daba forma a la verdad y a la belleza en el ámbito de



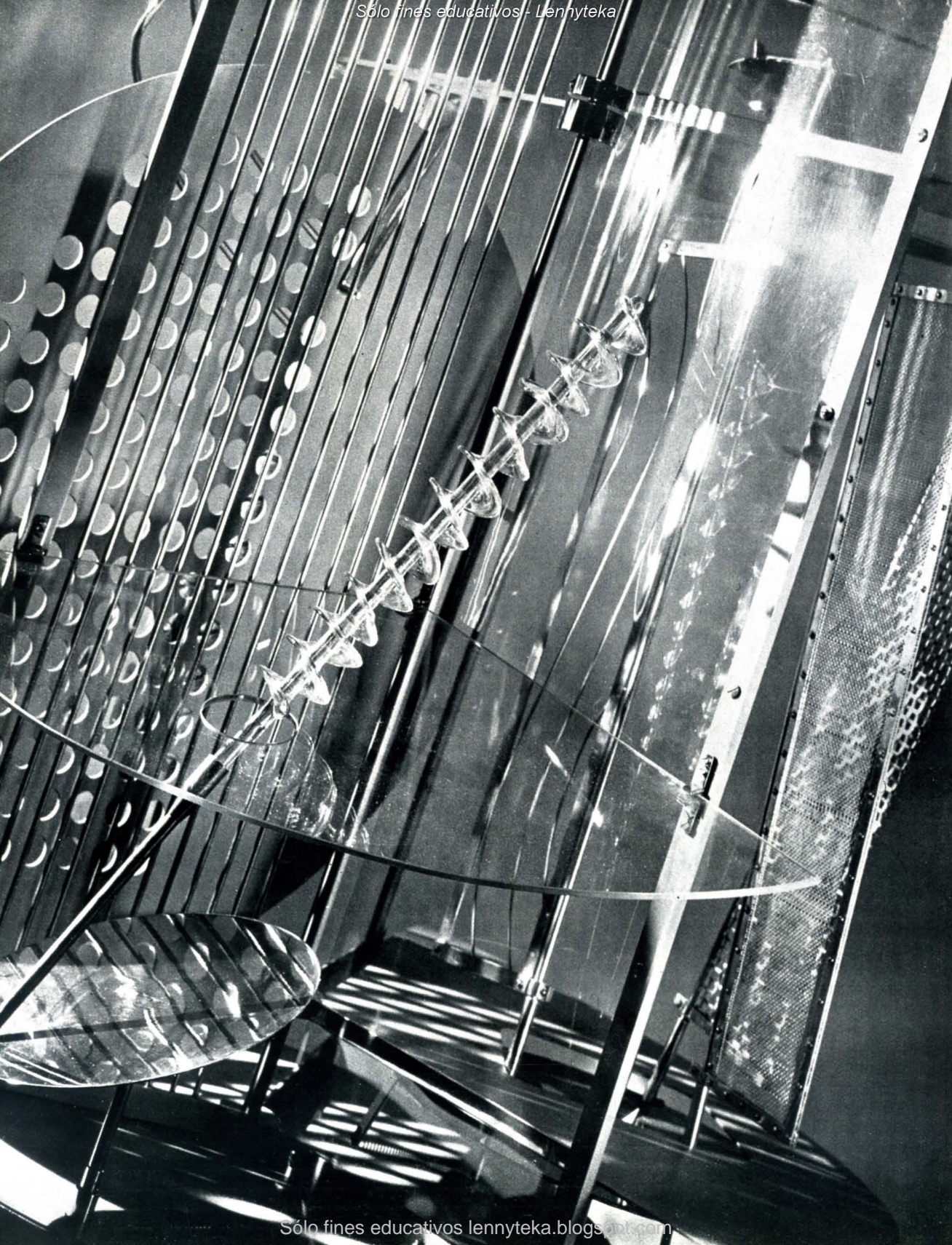
A la derecha:
László Moholy-Nagy trabajó de 1922 a 1930
en las "luminarias para un escenario eléctrico"
Aquí el esquema de movimiento de la "dinamo
para el alumbrado", 1930

Abajo:
Puerta y picaporte de Naum Slutzky basados
en cuadriláteros (1921)



lo cotidiano de manera paradigmática, con lo que se superaba el arte del movimiento *De Stijl* sirviéndose de la ideología platónica. A ello debe sumarse la fe en las máquinas.

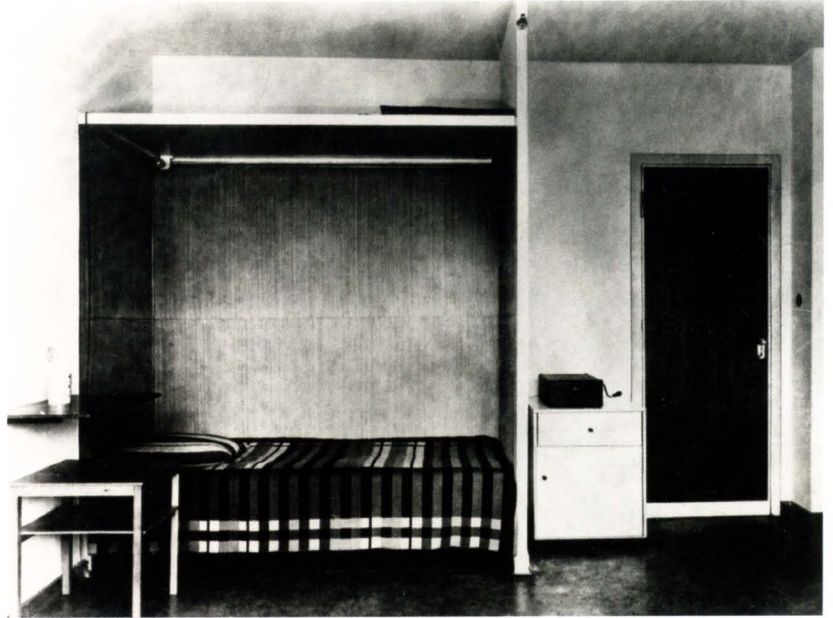
Un grupo de estudiantes húngaros, entre los que contaba Marcel Breuer, se distanciaron del expresionismo por medio del manifiesto Kuri en diciembre de 1921. Kuri apoyaba lo "constructivo, utilitario, racional, internacional". Las nuevas teorías también tuvieron un efecto euforizante sobre los maestros. Kandinsky geometrizó su lenguaje expresionista visual. Las composiciones de Paul Klee se tornaron más racionales; otorgó al modo de aplicación del color y a la conducción de cada pincelada una apariencia impersonal y técnica. Schlemmer desarrolló una teoría del arte en la cual asociaba posiciones humanas elementales, como estar de pie, flotar o caminar, con la ideología del elementarismo, una mezcla de principios de *De Stijl* y del constructivismo. Cuando en 1923, el pintor László Moholy-Nagy sucedió a Itten en la Bauhaus, ya había dejado atrás su pasado expresionista y se había apropiado de un lenguaje visual constructivista. Hasta 1928, la Bauhaus asimiló esta diversidad de influencias, que provenían en parte de los propios profesores y en parte de agentes externos, realizando proyectos de arquitectura y diseño y desarrollando paralelamente sus propias teorías de diseño, las cuales, no obstante, fueron reemplazadas por otras cuando Hannes Meyer accedió al cargo de director en 1928.



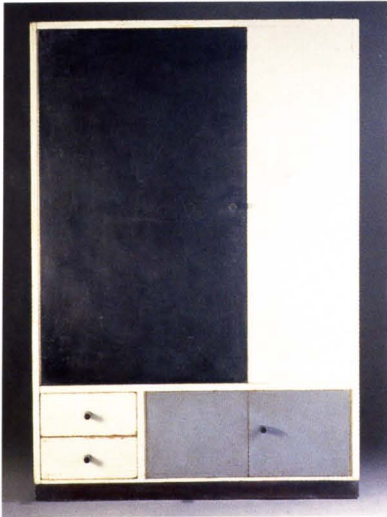
Teorías de diseño

Página de la izquierda:

László Moholy-Nagy fotografió una parte de su "dinamo para el alumbrado", acabada en 1930



Viviendas-atelier para estudiantes de la casa Prellerhaus
Muebles de Marcel Breuer y cubrecama de Gunta Stölzl

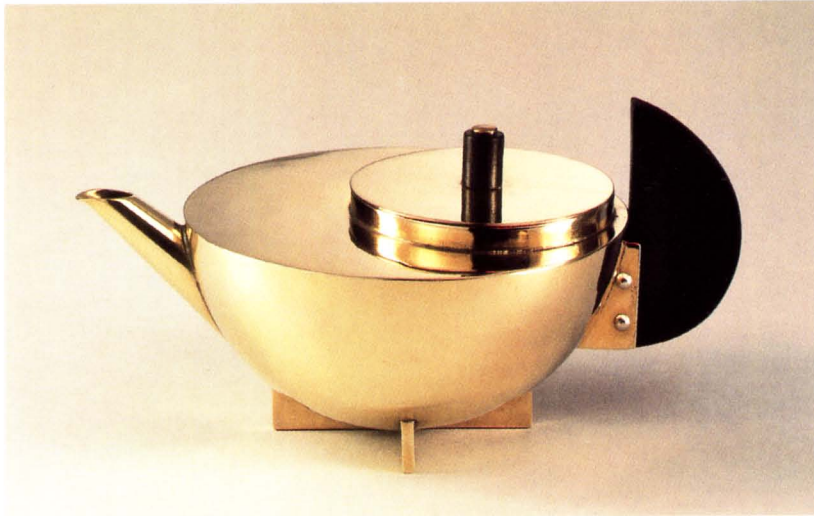


El armario para un dormitorio infantil, cuyo diseñador es desconocido, (¿M. Breuer/K. Both?, alrededor de 1925) está estructurado como una obra de arte de De Stijl.

En la Bauhaus de Gropius, persistió el uso de las formas elementales y los colores primarios como una suerte de ABC para los proyectos de los talleres. Su uso tiene una larga historia. Están presentes en la pedagogía del siglo XIX representados tanto por el educador suizo J. H. Pestalozzi como por los grupos de artistas puntillistas franceses y se remontan a la teoría platónica por la cual la geometría es una realidad que existe independientemente del ser humano. En la Bauhaus, estas ideas aparecieron en las clases de Johannes Itten en 1919–1920. Éste se basó en el libro de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte, 1911), en los profesores ginebrinos Gillard y Grasset y en su profesor de Stuttgart, Adolf Hölzel.

En la Bauhaus, pero también antes, a estas formas arquetípicas se les habían atribuido diversas propiedades. Eran el punto de partida de la teoría en las clases de Klee y Kandinsky. Itten y, parcialmente, Moholy-Nagy enseñaban a crear recipientes partiendo de la combinación e intersección de formas elementales. Itten ejercitaba a sus estudiantes en el empleo de contrastes de forma, material y proporción. Esta teoría del contraste, que desde un punto de vista puramente formal evidenciaba similitudes con la teoría de Doesburg, estaba basada, sin embargo, en otros principios.

Las teorías del color, de las que partieron Itten, Klee y Kandinsky, se orientaban en los esquemas de color de J. W. Goethe, Ph. O. Runge y A. Hölzel. Itten y Kandinsky relacionaron su teoría del color con figuras, no así Klee. Las clases de Klee fueron especialmente útiles en la tejeduría, ya que en ellas trataba la creación de motivos a través de desdoblamientos, simetrías axiales y rotaciones.



Tetera de Marianne Brandt (1924)

Aquí, los jóvenes maestros consumaron también una transformación pragmática y característica del desarrollo de la Bauhaus. Herbert Bayer, Joost Schmidt y Hinnerk Scheper trabajaban con la teoría del color de orientación metódico-científica del premio Nobel Wilhelm Ostwald, contra la cual habían protestado Klee e Itten en 1920.

A partir de 1922, Gropius impuso diversas exigencias a los productos de los talleres: cada objeto diseñado sólo podría constar de pocas y sencillas piezas a fin de facilitar su producción industrial. Partiendo de esos escasos elementos constructivos, sería posible el desarrollo de variantes. Además se concebirían como “modelos tipo”. Un modelo tipo de silla, por ejemplo, debería bastar para cubrir la totalidad de los requerimientos del acto de tomar asiento. Con esta teoría, que publicó reiteradamente, retomó sus ideas de síntesis por las que conciliaba opuestos: en este caso los aspectos económicos y estéticos del contexto de un proyecto de diseño. De 1924 en adelante, la palabra “funcionalismo” conquistó la Bauhaus y desde entonces ha quedado íntimamente relacionada con ella.

El funcionalismo no fue definido nunca en la Bauhaus, pero el término estableció un paréntesis que a nivel verbal prometía el difícil equilibrio entre función, material y forma para volver a ser proyectado después sobre los objetos reales.

Los pocos objetos que verdaderamente obedecieron a las exigencias parcialmente contradictorias (de modelo tipo, de forma elemental y de funcionalidad) se consideran actualmente iconos de inestimable valor de diseño. Entre ellos, se destacan los diseños de lámpara de mesa de Karl Jacob Jucker y Wilhelm Wagenfeld, la jarra de cerámica de Theodor Bogler, la silla de listones de Marcel Breuer y la tetera de Marianne Brandt. La lámpara de mesa de Jucker-Wagenfeld de 1924 se ofrecía con el pie de metal o de vidrio. Con las piezas de montaje de la jarra de cerámica era posible componer cuatro recipientes distintos. La silla de listones de Breuer fue construida también en una versión para niños. Estos objetos fueron fotografiados y publicados en prospectos publicitarios como modelos tipo (*Typen*), que habrían sido desarrollados a partir de un análisis funcional para ser producidos por máquinas.

Bajo Gropius y hasta 1928, se impuso una estética que hasta nuestros días es denominada “estilo Bauhaus”. Aquí, casi siempre domina más bien la voluntad for-



Lámpara de mesa en su versión de metal de Wilhelm Wagenfeld y Karl Jacob Jucker

Página de la derecha:

Silla de Marcel Breuer construida con listones (1922)



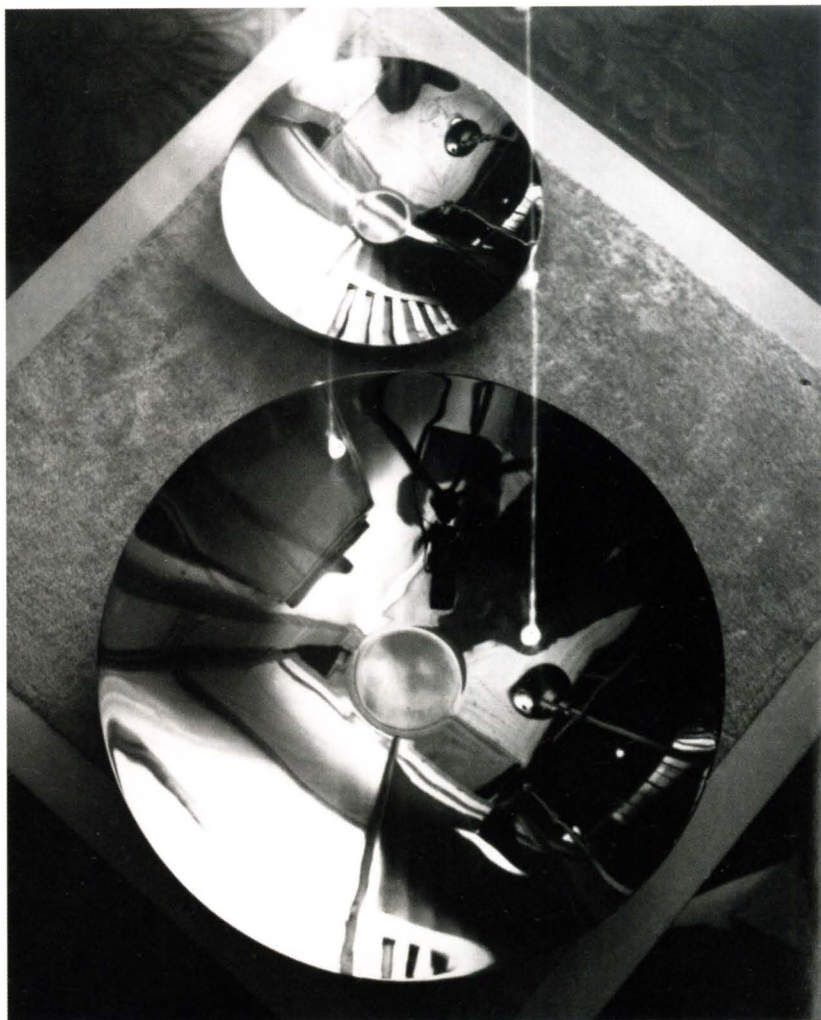


Esta foto con objetos de metal de Hans Przyrembel sobre un mantel de la Bauhaus fue realizada hacia 1930, tras su paso por la Bauhaus

Soporte para una taza de té de cristal (Max Krajewski, 1924)

Fotografía: Lucia Moholy

Gyula Pap fotografió en 1928 dos cuencos con reflejos procedentes del taller del metal



Cafetera Sintrax (Gerhard Marcks, 1924)



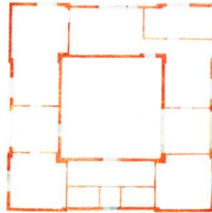
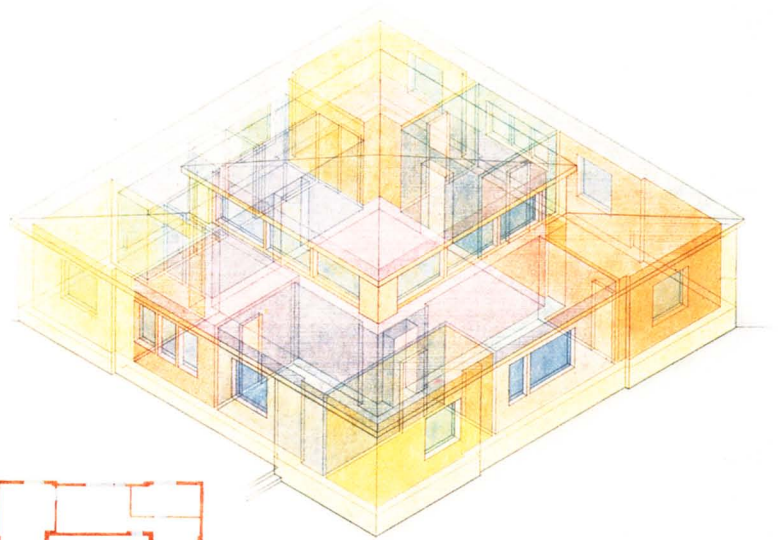
mal que el tratamiento adecuado del material. Los objetos exhiben ostensiblemente una supuesta funcionalidad que a menudo es una exageración de la geometría según el espíritu de *De Stijl*. El diseño, que es más bien aditivo e invoca una asociación con las máquinas, está en marcada oposición a las formas plásticas y orgánicas de los objetos del Art Nouveau de Van de Velde o de la cultura de productos de consumo de los objetos ideados por Peter Behrens. Exactamente por esa razón, los contemporáneos lo percibieron como innovador.

Las sillas de tubos de acero de Marcel Breuer, que se desarrollaron a partir de 1925, obedecían a la doctrina del modelo tipo: Breuer diseñó diez tipos de sillas y mesas que podían cumplir con diversas funciones. Como muchos otros, los sucesores de Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe, criticaron por principio esta metodología de diseño. Hannes Meyer resumió en su *Carta abierta* de 1930: "El cubo era de extrema importancia y sus caras eran amarillas, rojas, azules, blancas, grises o negras". Con ello estaría vedado todo "acceso a un diseño adecuado a la vida". Este rechazo hacia Gropius como "formalista" fue probablemente el único punto en el que coincidieron Meyer y Mies van der Rohe.

Ideas para la construcción de viviendas

Casa modelo *Haus am Horn* en Weimar (1923)

Diseñada por el pintor Georg Muche y construida por el estudio de arquitectura de Gropius



Conjunto habitacional de la Bauhaus diseñado por Walter Determann, en forma de cristal (Weimar 1920)

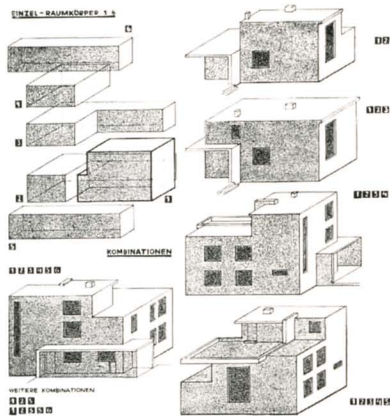


Durante la planificación de la Bauhaus, Gropius desarrolló ideas para un barrio de artistas que fueron plasmadas por el estudiante Walter Determann en proyectos expresionistas inspirados en la morfología de los cristales. Tras la fundación de una cooperativa para la construcción de viviendas en 1922, el arquitecto Fred Forbat elaboró los primeros planos que se dieron a conocer en 1922 por Gropius como *Wabenbau* (construcción nido de abeja). A un volumen elemental dado, que contenía el salón, se le podían añadir ocho "unidades de habitación" prefabricadas. En la exposición de la Bauhaus de 1923, este esquema ligeramente modificado fue exhibido como *Baukasten im Großen* (módulo constructivo de gran tamaño). Con este principio, que también propagara para los proyectos de diseño, Gropius procuraba combinar un máximo de diversidad estética con un máximo de racionalidad. El dibujo de Doesburg *Bajo continuo* para la arquitectura, donde cuatro volúmenes se organizaban libremente en torno a un gran bloque, influyó sobre estos proyectos. El hecho de que en la Bauhaus no haya existido ninguna sección de arquitectura a las órdenes de Gropius resultó ser uno de los puntos más débiles del arquitecto. Muchos de los edificios que surgieron en su estudio de arquitectura privado fueron atribuidos a la Bauhaus por la literatura espe-

La casa modelo *Haus am Horn* fue concebida como una casa unifamiliar ideal.



Baukasten im Großen (módulo constructivo de gran tamaño) de Walter Gropius (1923)



cializada y la opinión pública. Esto es legítimo en este caso, puesto que en su estudio trabajaban estudiantes de la Bauhaus y sus talleres recibían encargos para el equipamiento de los interiores de estos edificios.

El único edificio que se puede considerar verdaderamente de la Bauhaus es la casa modelo *Haus am Horn*, construida con motivo de la exposición de 1923 con la ayuda de Adolf Meyer sobre las bases de un proyecto del pintor Georg Muche. La casa fue concebida como una vivienda unifamiliar ideal. Muche se ajustó a las ideas del “nido de abeja”, pero dejando de lado su asimetría y tomando partido por la tradicional regularidad de una vivienda con un atrio central cubierto.

Al edificio le faltó la firme determinación estética de los productos de la Bauhaus. En su puesta en funcionamiento, la propuesta de un cuadrado dentro de otro ocasionó soluciones forzadas. Se economizaron superficies de circulación, el salón constituía la habitación más grande y los otros espacios eran de un tamaño ínfimo. El arquitecto Erich Mendelsohn declaró que con esta vivienda la Bauhaus se había quedado por debajo de sus posibilidades.

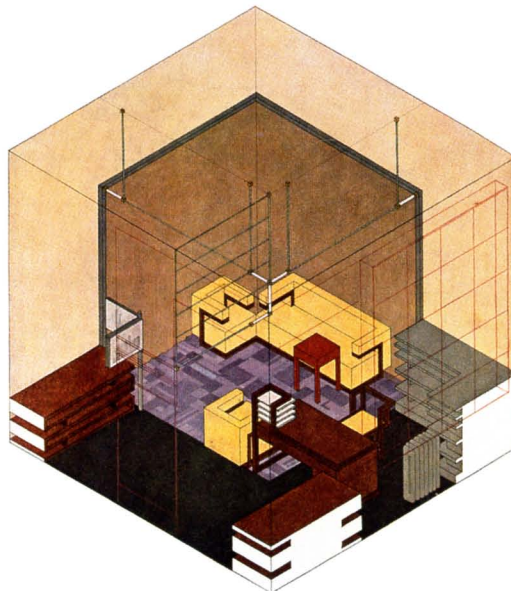


La oficina del director en Weimar (1924)

En 1922, Doesburg criticó la construcción “nido de abeja” en su conferencia *De la nueva estética a la materialización*: una aglomeración de módulos constructivos no llegaba a ser una solución constructiva generadora de formas. Una “construcción generadora de formas” fue esencial en la concepción de la oficina del director concluida en 1924. La habitación, reconstruida en 1999, es un homenaje al cuadrado pues, por medio de divisiones y de un nuevo techo, Gropius transformó el espacio, que originalmente era más amplio y más alto, en un cubo de cinco metros de arista como han demostrado Klaus-Jürgen Winkler y Gerhard Oschmann. Mediante la lámpara que circunda el espacio e incorpora el tema del cubo, Gropius hizo referencia a un modelo de Gerrit Rietveld, artista del Movimiento *De Stijl*. El mobiliario, desde la alfombra hasta la iluminación, se ajustaba al cuadrado.

Este rígido orden, que también había sido fijado en una representación isométrica, fue abandonado paulatinamente en los años siguientes en favor de una mayor flexibilidad interior. Aquí es ejemplar el equipamiento interior de las casas de los maestros. En 1922, Gropius había desarrollado una teoría jerárquica del espacio: primero debía abordarse el espacio sólido material, luego el espacio construido matemáticamente y, finalmente, el espacio transcendental. Sólo el dominio de estas tres dimensiones desembocaría en el espacio artístico. Para fundamentar esta teoría del espacio, Gropius hizo referencia a Grunow, a Itten, pero también a Le Corbusier. La oficina de la dirección podría ser el ejemplo ilustrativo de esta teoría del espacio.

Representación axonométrica realizada por Herbert Bayer (1923)



Página de la izquierda:
Oficina del director en Weimar (Walter Gropius, alrededor de 1924)
Fotografía tomada por Lucia Moholy y coloreada en la impresión

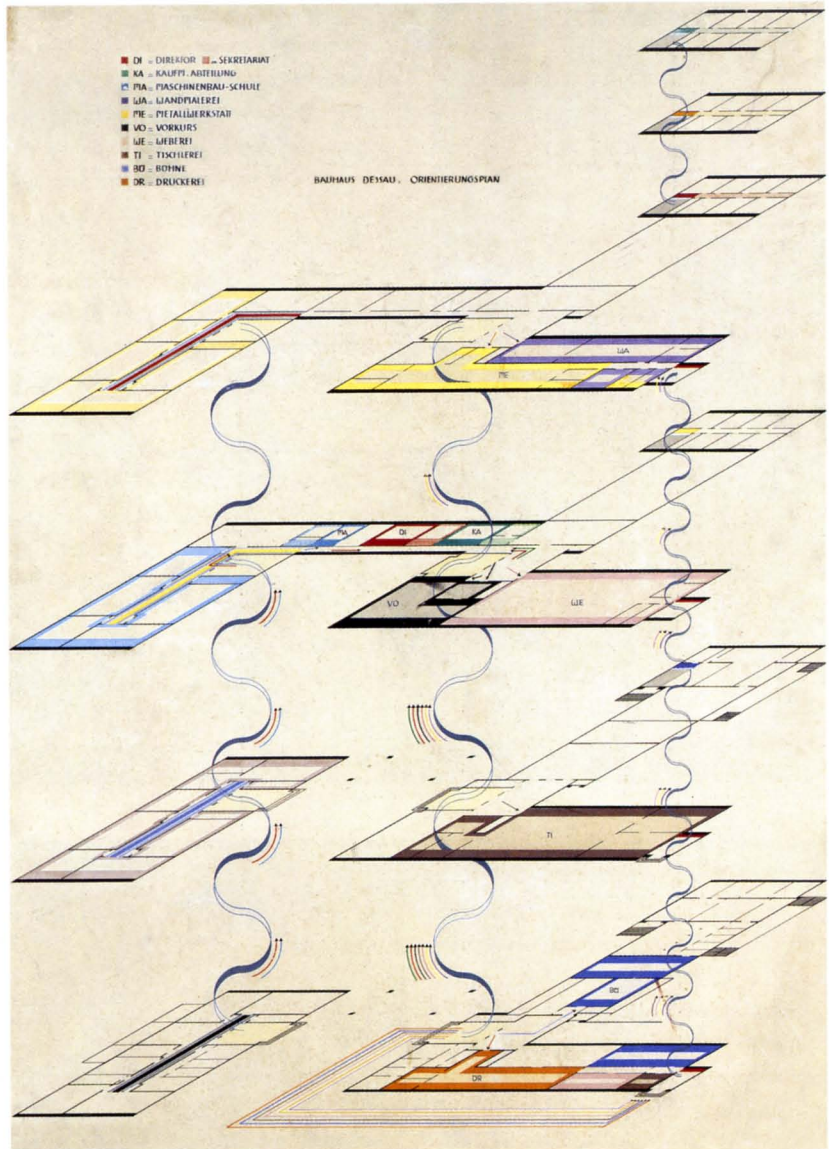


La oficina de la Bauhaus en Dessau (1925–1926)

Página de la izquierda:

Edificio de la Bauhaus en Dessau diseñado por Walter Gropius

Vista a través de la esquina acristalada del ala de los talleres (1927). Fotografía: Lucia Moholy



En el plano de orientación, Hinnerk Scheper hizo un uso diferenciado del color para cada área del edificio de la Bauhaus.

(Dibujo de 1926)



Puertas de acceso al aula magna y artefactos de iluminación

Vista hacia la fachada de vidrio del edificio de la Bauhaus con el trazo de Herbert Bayer.

En Dessau, de 1925 en adelante, Gropius emprendió tres tareas constructivas diferentes: el edificio de la escuela, las casas de los maestros y el barrio Törten. En 1930, publicó un libro sobre los edificios que fueron llevados a cabo por su estudio de arquitectura titulado *bauhausbauten dessau* (Edificios de la Bauhaus de Dessau), con lo cual se generalizó el uso de esta denominación. No cabe la menor duda de que Gropius, que se presentaba en Alemania como predicador de un nuevo estilo, construyó con estos edificios ejemplos ilustrativos del *Neues Bauen* (Nueva Construcción).

El edificio de la Bauhaus no tiene una fachada tradicional, sino que se extiende espacialmente en tres direcciones y está definido por cuerpos en L. El complejo incluye una sección de talleres, la casa estudio, el puente con la administración y la oficina de construcción así como un área destinada a los Institutos de Enseñanza Técnica, una escuela no adherida a la Bauhaus. Cada una de estas construcciones de diferente diseño procuraba evidenciar en el exterior su función interior; al mismo tiempo, los volúmenes horizontales y verticales, dispuestos en cuidadosa armonía, lograban un equilibrio “dinámico” y asimétrico. Con una reflexión personal sobre los principios de la corriente *De Stijl* de Doesburg, Gropius pudo actualizar su antigua visión de reconciliar al ser humano con la técnica a través del equilibrio de los volúmenes constructivos entre sí, entre “el espacio interior y el espacio cósmico”.

Gropius concibió el espacio de forma muy distinta a como lo había hecho en 1924 en la oficina de la dirección. Entonces, había referido su teoría del espacio a un individuo imaginario, ahora, propagaba una “percepción espacial transformada” que reflejaba el movimiento y la circulación de nuestro tiempo, “algo flotante, liviano, movido rítmicamente se extiende sobre estos edificios”. Esto había sido posible gracias a los nuevos materiales: hierro, hormigón armado y vidrio. Incluso, la disposi-

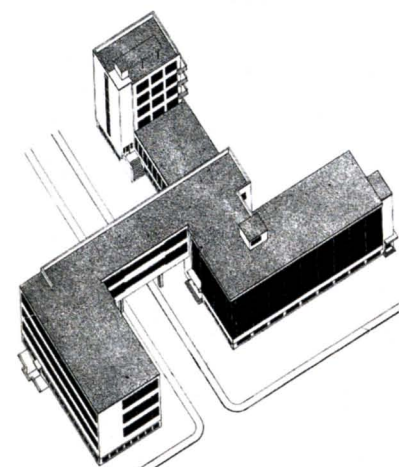
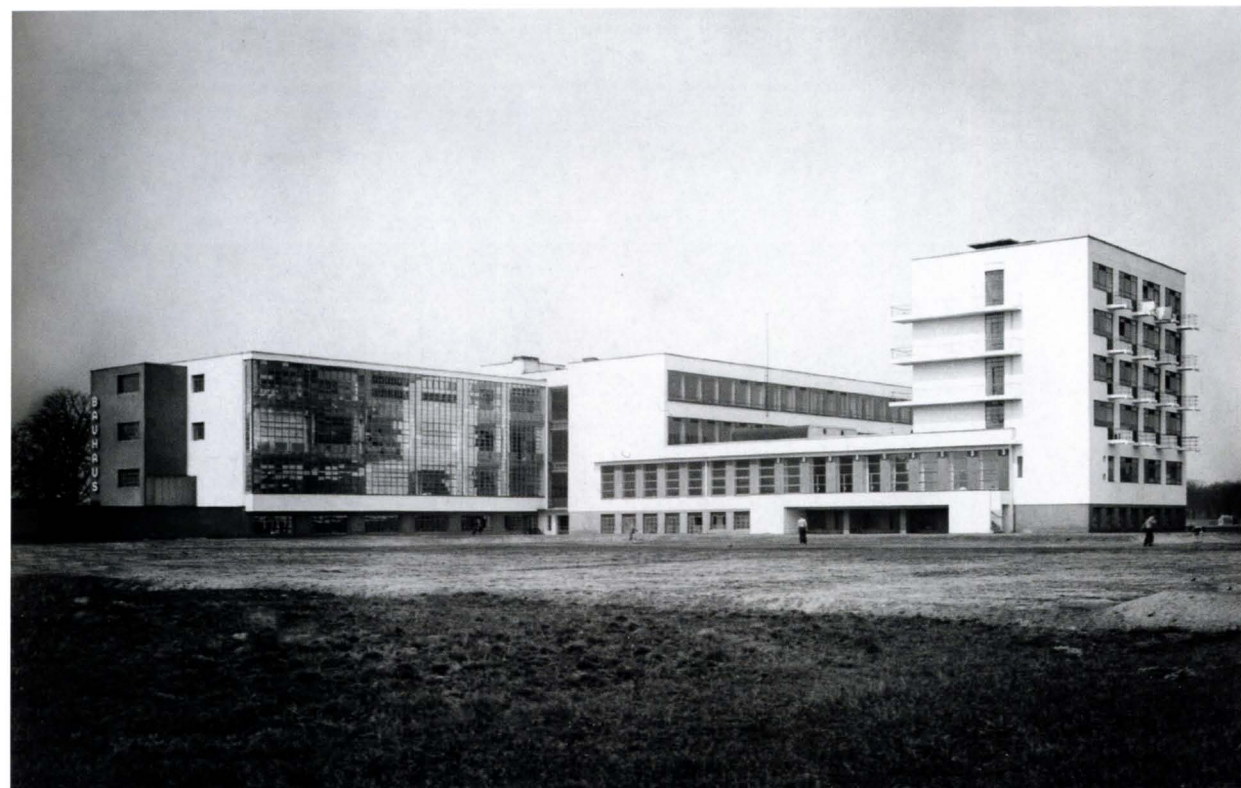


Arriba:

Vista general del edificio de la Bauhaus
en Dessau

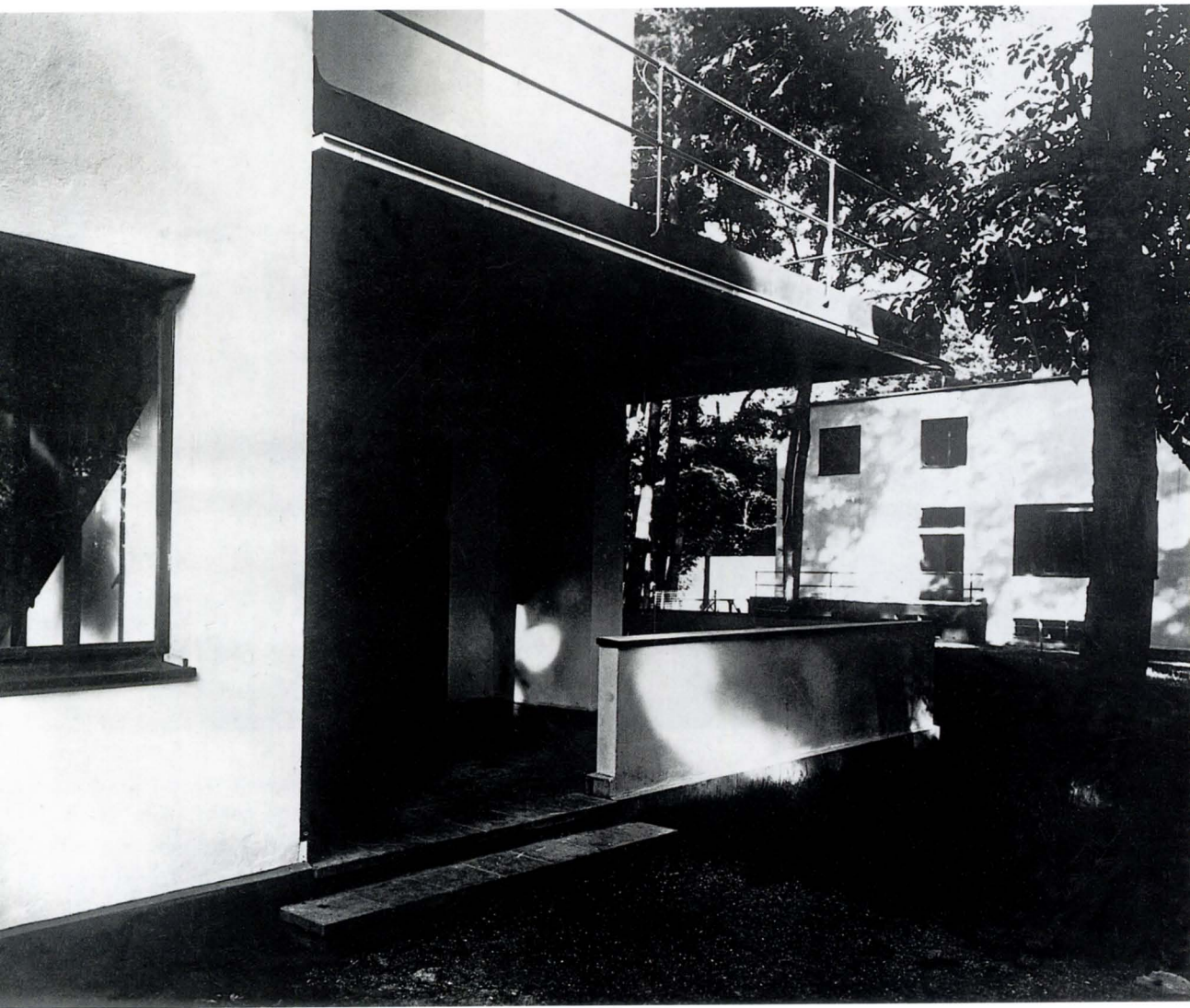
Abajo:

Axonometría del edificio de la Bauhaus

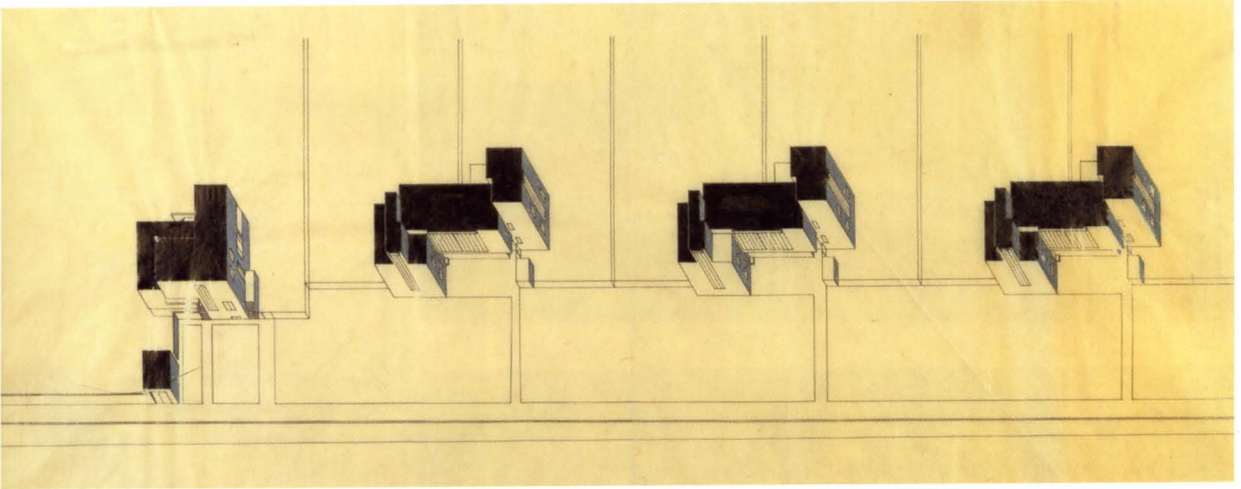


ción de la planta se ordenaba según el espíritu del movimiento *De Stijl*, para lo cual Gropius, probablemente, se había dejado motivar por Mies van der Rohe. En 1923, Gropius le había pedido a éste un plano de situación de su *Casa de campo en hormigón armado* cuyos ejes orientados en tres direcciones repercutieron en la planta del edificio de la Bauhaus.

Una enorme rúbrica “Bauhaus” diseñada por Herbert Bayer, hizo de la arquitectura una “construcción publicitaria”. El edificio de la Bauhaus, al igual que la fábrica Fagus, se considera el edificio más convincente de Gropius, mientras que, a menudo, las casas de los maestros, erigidas algo más tarde, y el barrio Törten han provocado críticas.



Las casas de los maestros en Dessau (1925–1926)



Isometría del conjunto

A la izquierda, casa del maestro Gropius (destruida durante la guerra), al lado la casa pareada de Feininger-Moholy (la de Moholy fue destruida durante la guerra), la de Muche-Schlemmer y la de Klee-Kandinsky

La construcción de las casas de los maestros concluida en 1926 —una casa individual para Gropius y tres pareadas para las familias Klee y Kandinsky, Muche y Schlemmer, así como Moholy-Nagy y Feininger— fue para Gropius la primera oportunidad de poner a prueba en la práctica sus ideas de racionalización en la construcción de viviendas. Utilizó una planta modelo para las tres casas pareadas; sólo la casa individual de Gropius obtuvo una planta propia. En la planta baja de las casas pareadas se encontraban el salón, un comedor más pequeño y, anexo a éste, un área muy bien equipada con cocina, buffet y despensa. El mayor lujo de estas casas era probablemente su equipamiento con un amplio estudio en el primer piso. Cada una de ellas disponía de una veranda y balcones.

En la casa unifamiliar de Gropius, las habitaciones principales se encontraban en la planta baja: un salón, que cumplía funciones de despacho, podía abrirse al comedor y a una gran sala. Desde ambos espacios se podía acceder a la veranda. A menudo, las soluciones de Gropius han sido calificadas de convencionales; incluso ha llegado a desaprobarse un gran desván ubicado en la planta alta de su casa y dispuesto hacia el suroeste, la mejor orientación.

Gropius diseñó el exterior como una intercepción de volúmenes cúbicos, que, con armónico equilibrio de fuerzas verticales y horizontales y partiendo del espíritu de *De Stijl*, reiteraban aquí una nueva definición de la vieja estática de la arquitectura tradicional. Hannes Meyer denominó las casas de los maestros “formaciones neoplásticas imbuidas de espíritu”. Mies van der Rohe suprimió en 1930 todo aquello que recordara al habitante precedente, Gropius, transformando el área del salón comedor con un mobiliario de carácter completamente distinto.

Página de la izquierda:
Grupo de casas de los maestros
 Fotografía: Lucia Moholy



Casa del maestro Gropius

Vista desde el sur. Fotografía: Lucia Moholy



Lyonel y Julia Feininger en el estudio de la casa de los maestros (Dessau, 1927)

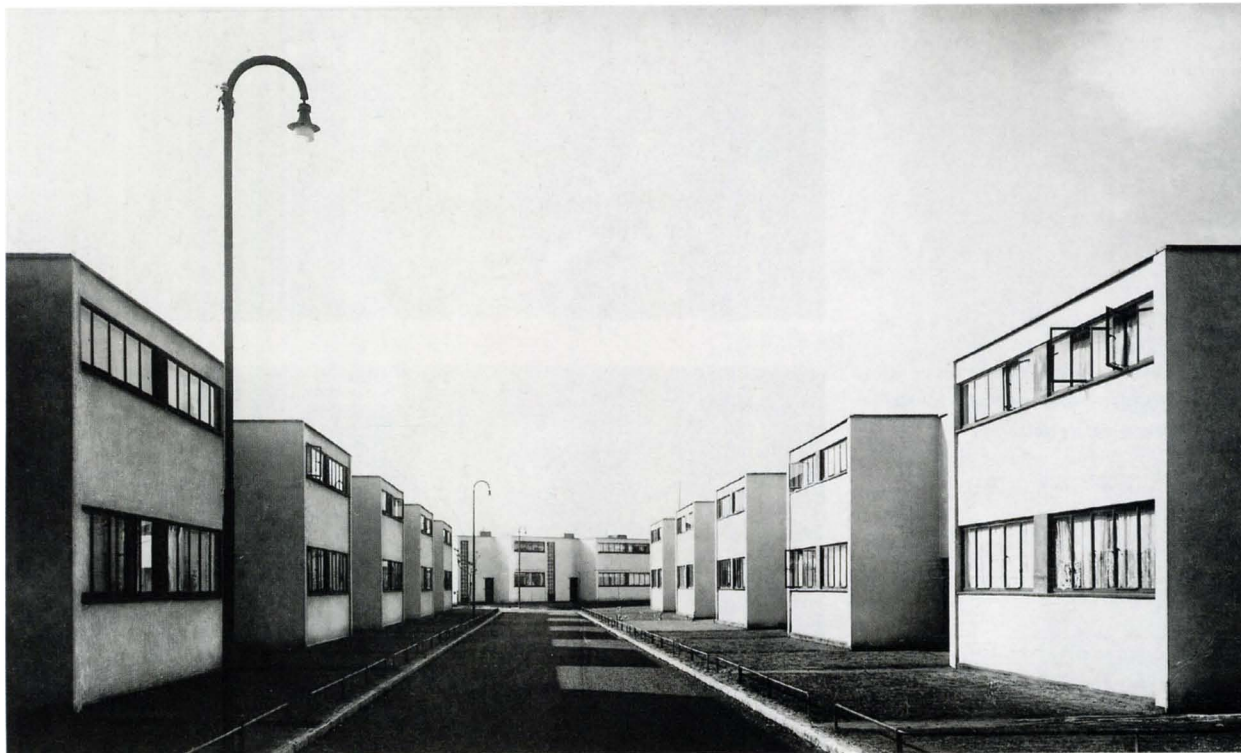
Klee y Kandinsky toman té delante de las
casas de los maestros



Casa Klee
Caja de escalera en el piso superior de la casa
del maestro con pintura restaurada



La colonia Dessau-Törten (1926–1928)



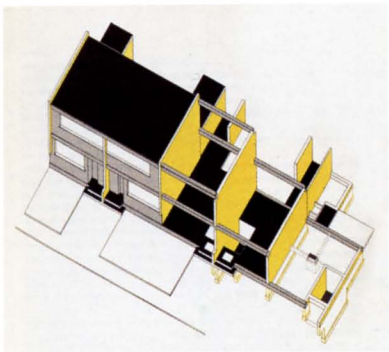
Las viviendas del conjunto habitacional Dessau-Törten demuestran también estéticamente la racionalización constructiva.

En la República de Weimar, la carencia de viviendas constituía uno de los mayores desafíos. En el momento de tomar la decisión de acoger a la Bauhaus, para la ciudad de Dessau jugó un papel importante la intención de encargar al instituto el proyecto y la realización de edificios de viviendas. Esto tuvo lugar en 1926. En tres etapas de construcción hasta 1928, el estudio de Gropius erigió el barrio Dessau-Törten con 314 pequeñas casas unifamiliares de dos plantas, dispuestas respectivamente en una parcela con jardín.

En la concreción de este encargo, Gropius aspiraba a demostrar las ventajas de una industrialización. Por esta razón, todo el desarrollo de los trabajos de la obra fue sistematizado a imagen y semejanza del proceso productivo con bandas de montaje ideado en los Estados Unidos. La estética serial del barrio correspondió a esa forma de producción.

Los habitantes, que también eran propietarios, acogieron la arquitectura moderna más bien con indiferencia; no obstante, reaccionaron irritados ante defectos constructivos y costes adicionales. La monótona construcción en hileras, que en un principio estuvo determinada por la maniobrabilidad de las grúas, ocasionó un desventajoso asoleamiento para muchos de los habitantes de la calle de circunvalación y de la doble

El edificio de la cooperativa de consumo era el punto de referencia urbanística de la colonia semirural (Walter Gropius, 1928).



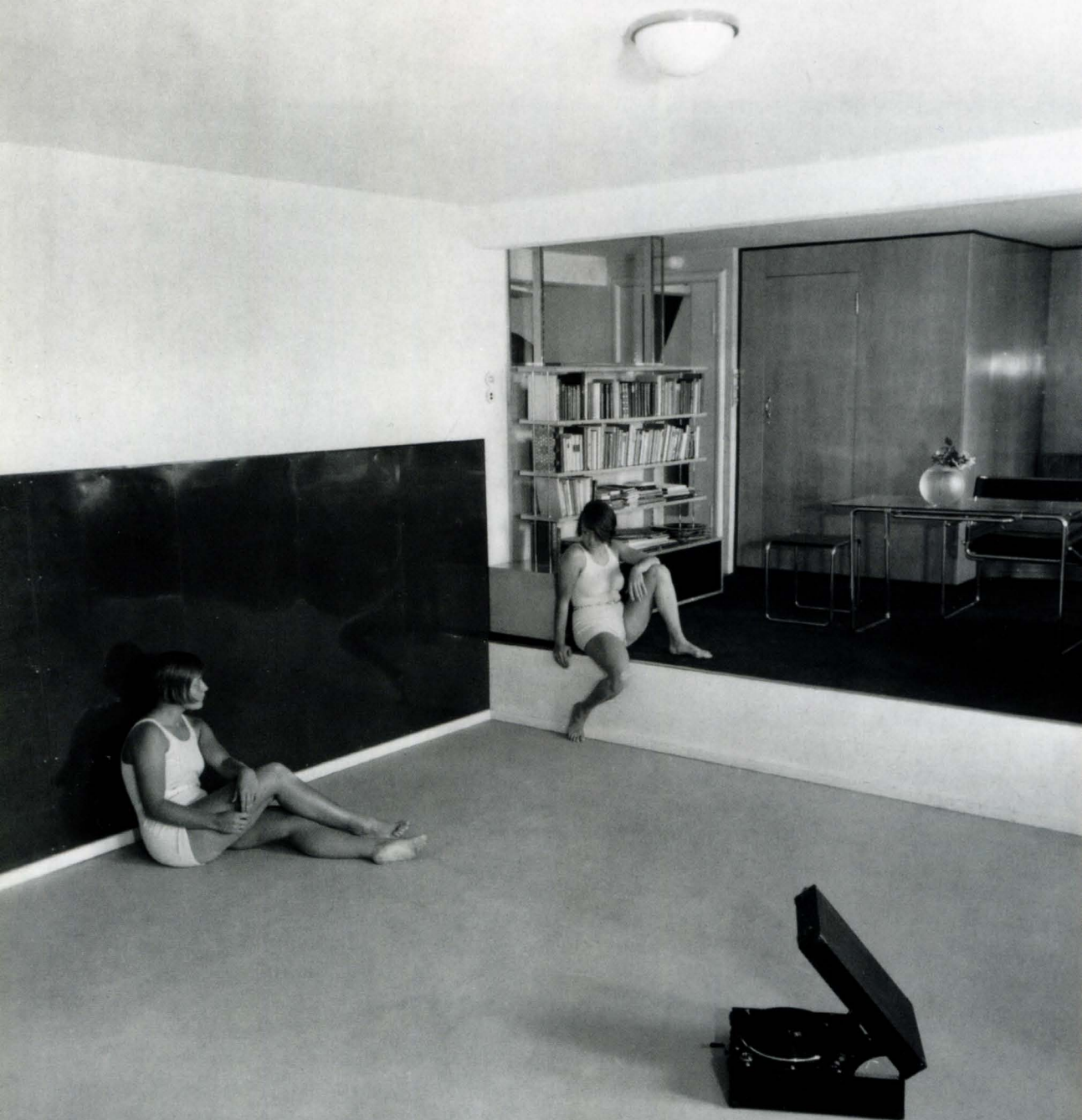
Esquema de construcción para el primer tipo construido en la colonia Törten (1926)

hilera situada en el sur. A pesar de que el edificio de la cooperativa de consumo podría haberse convertido en el centro del asentamiento, carecía espacialmente de valor urbanístico.

Los estudiantes de Hannes Meyer criticaban la situación de acceso a las casas construidas en la segunda etapa: “un cuadrado negro, aplastado en un rincón y sin techo protector”, recordaba Philipp Tolziner, un antiguo estudiante de la Bauhaus.

En Dessau, Gropius desarrolló tres tipos diferentes de lenguaje para la Nueva Construcción: patetismo y ascetismo en los edificios de la Bauhaus, imagen disciplinadamente burguesa en las casas de los maestros, ostensible sencillez en las casas del barrio Törten.

No resulta difícil ubicar en la tradición de la historia de la arquitectura esta diversidad de niveles de exigencia: el edificio de la Bauhaus requería la respetabilidad de una construcción pública, las casas de los maestros expresaban una moderna conciencia de prestigio de la burguesía y los que integraban los estratos sociales más bajos debían contentarse con una sencilla uniformidad.



Nuevo habitar



Karl Hubbuch

Martha (alrededor de 1927)

Página de la izquierda:

Sala de gimnasia en la vivienda de una profesora de deportes de Berlín

Equipamiento interior de Marcel Breuer y
Gustav Hassenpflug (1929)

Con la exposición de la casa modelo *Haus am Horn*, en 1923, la Bauhaus pudo cumplir por primera vez con una de sus más importantes exigencias: la necesidad de que el arte transformara la vida cotidiana. En los talleres se había logrado literalmente una solución novedosa para cada detalle a través de una simbiosis de arte y técnica.

Los zócalos y los alféizares eran de vidrio negro opaco; cada uno de los muebles fue diseñado individualmente; numerosas alfombras fueron tejidas. El sofá tradicional tuvo que hacer lugar a un banco largo sin respaldo, en lugar de un armario para el salón se disponía de una vitrina de cristal para los rincones. La habitación de los niños fue decorada con gran esmero utilizando muebles móviles y coloridos. La cocina fue probablemente la primera cocina funcional moderna de Alemania. Los cuadros estaban mal vistos; una coloración suave de las paredes, permitida. Con la casa *Haus am Horn*, se había iniciado una reeducación pública por la cual se reemplazaba el culto a la imagen y a la comodidad, altamente valoradas por la burguesía, por valores de "economía habitacional" (Anni Albers, 1925), funcionalidad e higiene.

Uno de los aspectos primordiales del *Neues Wohnen* (nuevo habitar) era el novedoso modo de ordenar la "organización de procesos vitales" (W. Gropius) según procesos funcionales. Con esto, se pretendía reducir la superficie de la vivienda, facilitar las tareas del ama de casa así como racionalizar y estandarizar la vida en la vivienda.

Gropius había concebido las casas de los maestros en Dessau como realizaciones ejemplares que cumplieran con esas exigencias, para lo cual los procesos de trabajo eran fijados a partir de la planta. Todos los armarios y las estanterías fueron realizados como elementos fijos empotrados. Como se había hecho ya en la casa experimental de 1923, se prestó atención al más moderno equipamiento técnico y eléctrico de las casas, pues Gropius, en 1930, tenía la convicción de que hoy "muchas cosas parecen todavía un lujo" que "¡pasado mañana serán la norma!". Los talleres de la Bauhaus proporcionaban los elementos para la decoración interior.

Los brillantes muebles metálicos de Breuer se convirtieron en símbolo del *Neues Wohnen*. Sus detractores los insultaban degradándolos a meras máquinas de sentarse, que, a lo sumo, serían apropiadas para las consultas médicas; quienes los apoyaban apreciaban esos muebles ligeros, transportables y desmontables.

Gropius y Moholy-Nagy abrieron sus casas modelo a los visitantes e incluso se filmó una película sobre ellas. La prensa, a su vez, publicó fotos suministradas por la Bauhaus. Muchas de estas innovaciones tuvieron una continuidad en 1927, en la exposición *Weißenhof* de Stuttgart.

Sala de estar de la casa del maestro László

Moholy-Nagy

Foto de Lucia Moholy, 1927/28



A la derecha:

El juego de mesas B9 y el sillón plegable de club B4, aquí reproducción, formaban parte del programa de muebles tipo de Breuer diseñados por él mismo en 1925

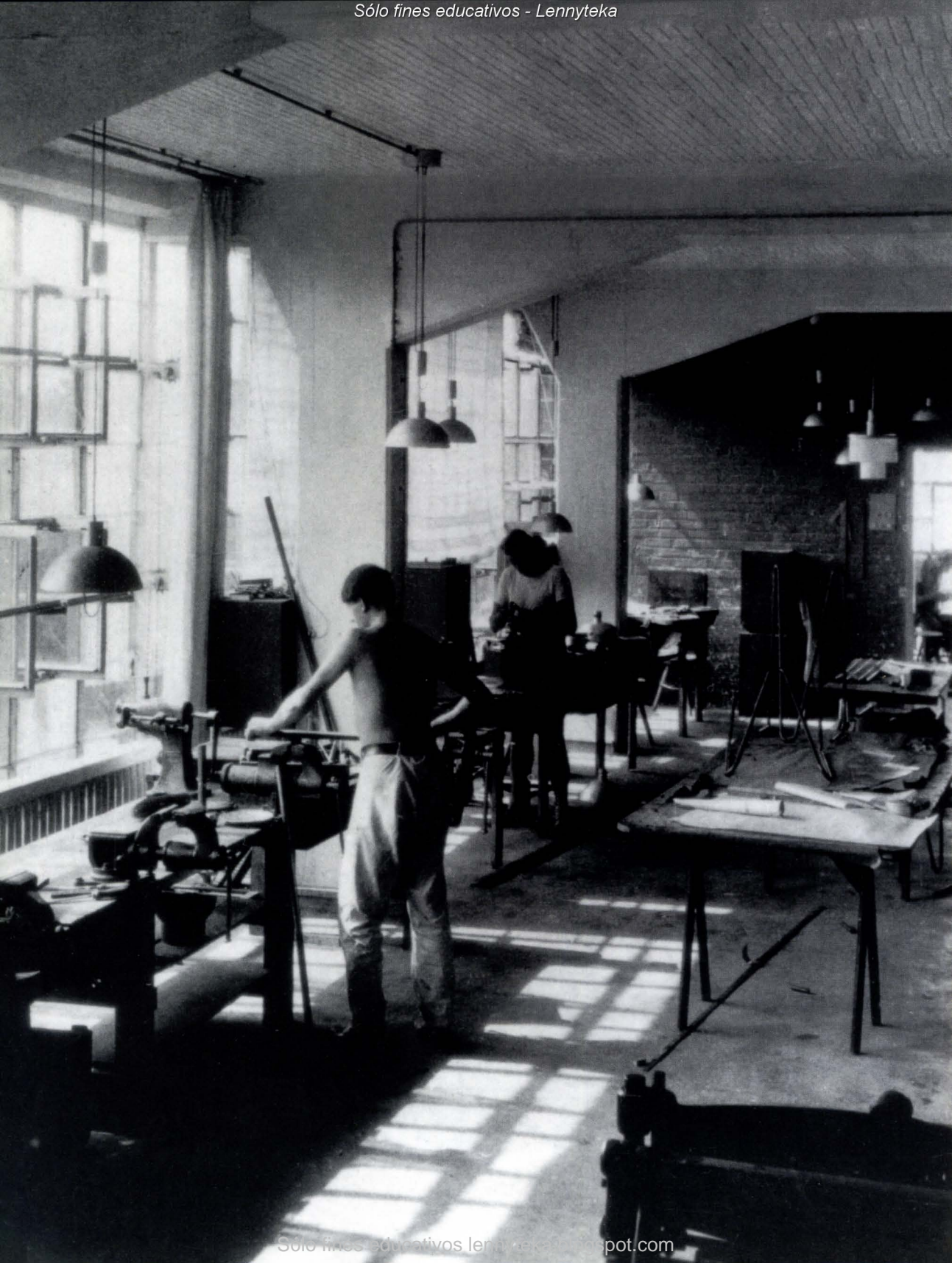


Muebles de tubos de acero de Marcel Breuer
en la sala de estar de la casa piloto número 16
de Walter Gropius para la *Werkbundsiedlung*
en Weißenhof, Stuttgart, 1927



A la derecha:
Marcel Breuer diseñó en 1928 la famosa silla
de cañizo con brazos B64 para la empresa
Thonet, y en 1928/29 el sillón con brazos
tapizado en tejido B35





Reforma y vanguardia en el mandato de Gropius

Página de la izquierda:

Vista del taller de metales de la Bauhaus en Dessau (alrededor de 1928/29)

El impulso fundacional reformador y antiacadémico de 1919 perduró hasta 1928. Hasta entonces, ninguno de los artistas nombrados por Gropius había impartido clases en una academia.

Su nombramiento tuvo lugar —incomprensiblemente desde nuestra visión actual— sin haberse tratado ningún aspecto relativo a los talleres, a pesar de que éstos formaban parte del concepto antiacadémico. En un principio, a los miembros se les prometió una amplia libertad de cátedra. Si bien Lyonel Feininger, contratado de 1919 a 1929, dirigió durante algunos años el taller de artes gráficas, nunca impartió clases de forma regular. Georg Muche escribió en 1919 que estaba obligado a trabajar sólo medio día por semana. En 1920, Oskar Schlemmer declaró: “una actividad docente sistemática —al parecer— no es aceptable para mí”. Johannes Itten describió su primera clase como un triunfo sobre el sistema académico ortodoxo: “así, con un vigoroso golpe, cogí la antigua tradición académica del dibujo de desnudos y naturalezas muertas conduciendo todo acto creador a sus orígenes: al juego”. Esta acción de cara a lo lúdico acentuó aún más la fractura entre los miembros de la antigua academia de arte, anexada a la Bauhaus en 1919.

Gropius consideraba su Bauhaus como un todo que se organizaba a sí mismo, el cual, sobre una base de libertad, surgiría de un respeto mutuo durante el trabajo en equipo y establecería sus propias estructuras. Parte de este concepto antiacadémico era retomar la idea del “maestro”. Los maestros coordinaban sus actividades en el

Diciembre de 1926: maestros de la Bauhaus en el ala que comunicaba el primer piso del edificio de talleres con el bloque de la escuela de formación profesional (de izquierda a derecha: W. Kandinsky y su mujer Nina, Georg Muche, Paul Klee y Walter Gropius)





Tarjeta de visita con efecto muaré por medio de una superposición de planchas impresas (Herbert Bayer, 1928)



La revista de la Bauhaus destacó la exigencia vanguardista de la Bauhaus.

Edición 1, 1928 con una portada de Herbert Bayer

Consejo de maestros. Sus privilegios y, en especial los de los maestros de la forma, eran considerables. Ganaban más y tenían más poder de decisión que los maestros de los oficios. En Dessau, en 1926, pudieron ocupar las amplias casas de los maestros, mientras que la colonia de viviendas *Bambos*, planificada por Breuer para los jóvenes maestros, no fue construida. El maestro Muche, contra quien el taller de tejidos se había conjurado en 1926, fue librado de sus obligaciones laborales durante un año, con goce de sueldo.

Adolf Meyer y Gertrud Grunow fueron designados “maestros extraordinarios”. Incluso Hannes Meyer y Hans Wittwer fueron incorporados en 1927 bajo la denominación de “maestros”. Las publicaciones oficiales de la Bauhaus registran sus nombres con los de otros maestros valorándolos por igual.

El ímpetu reformador antiacadémico se fusionó con tendencias vanguardistas y elitistas desde un principio. En 1919, Gropius quiso fundar una “comunidad de espíritus”. Pensó en “alianzas, cofradías, grupos conspiradores pequeños, secretos y cerrados en sí mismos que protegen un secreto, una fe fundamental”. El propósito de Gropius de ser un artista radical se refería evidentemente a la adopción de una postura revolucionaria y vanguardista como las que había conocido en el círculo del Consejo para el arte. Moholy-Nagy aportó sus experiencias con las estrategias de la novedosa vanguardia constructivista a partir de 1923. Había participado en la publicación del *Buch neuer Künstler* (Libro de los nuevos artistas, 1922) que, como un manual, informaba sobre las tendencias más actuales. Numerosas iniciativas de la Bauhaus de Gropius correspondieron a la práctica de grupos de artistas de vanguardia: tanto la edición de las *Mappenwerke europäischer Graphik* (Carpetas de trabajos de la gráfica europea) a partir de 1921, como la serie de libros de la Bauhaus a partir de 1925, cumplieron con la exigencia de reunir fuerzas modernas análogas bajo el estandarte de la institución. En los años anteriores a la guerra, estos manifiestos, libros de artistas, tarjetas postales y ediciones gráficas habían dado publicidad a organizaciones de artistas como *Die Brücke* de Dresde y el *Der Blaue Reiter* de Múnich. El *Kreis der Freunde* (Círculo de los amigos), fundado por Gropius en 1924 y al cual pertenecían Albert Einstein, Marc Chagall

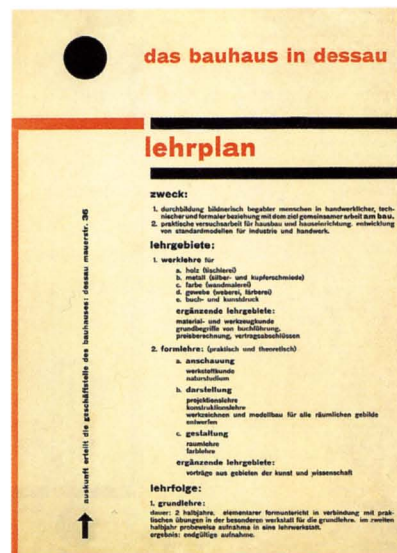
y Arnold Schönberg, tenía sus precedentes en círculos de amigos y miembros de las vanguardias artísticas. La Nueva Tipografía de Moholy-Nagy otorgó a las revolucionarias exigencias de contenido una imagen visual igualmente radical. En 1923, Gropius dispuso una exposición de arquitectura a la que llamó "Arquitectura Internacional". Con ella, y por primera vez en Alemania, plasmó en la arquitectura una tendencia de la vanguardia artística en pos de una internacionalización. Con la fundación de una revista propia en 1926, la Bauhaus siguió el ejemplo de muchos otros grupos de vanguardia que intentaban perfilarse. El edificio de la Bauhaus de Dessau puede ser considerado como el lugar ideal para una elite de vanguardia. Aquí había talleres y *ateliers*, un escenario para fiestas, un comedor estudiantil e incluso una lavandería. Los 164 asientos del aula de la Bauhaus de Dessau y las 28 salas de *ateliers* en el edificio Preller evidenciaban lo que para Gropius era la capacidad total ideal, incluyendo maestros y estudiantes. No obstante, Gropius transgredió esta práctica elitista en un punto muy importante: la Bauhaus era accesible a los aprendices y no era obligatorio tener el título de bachiller superior. Cuando en su *Del material a la arquitectura*, Moholy-Nagy declaró que "cada ser humano es talentoso", Gropius no le contradijo, aún cuando la severa práctica selectiva del curso preliminar había demostrado que esto no era así.

La doble faz de reforma y vanguardia ya estaba anclada en la Bauhaus desde sus comienzos. Siendo la primera institución en la República de Weimar que había respondido a los reclamos de reforma de las escuelas de arte largamente postergados, la Bauhaus buscó un contacto con modelos escolares experimentales similares.

En 1930, dos años después de haber transferido la dirección de su escuela, Gropius exigió a la Bauhaus el "deber del liderazgo" para instaurar en la educación formal una "actitud intelectual antiacadémica" en el texto introductorio de *Edificios de la Bauhaus de Dessau*.

Con su práctica vanguardista, sin embargo, la Bauhaus, regida por Gropius, sobrepasó el marco de una escuela de arte reformada y, progresivamente, tomó conciencia de su propia importancia. Ya en 1920, Gropius concibió la idea de que la Bauhaus podría tener una función ejemplar para otras escuelas que se alimentaba de la conciencia de elite de los artistas allí reunidos. En 1922, por ejemplo, los maestros renunciaron a aceptar el título de *Professor*, tan reconocido en la vida burguesa. Del mismo modo, expresaron su renuncia al *Land* Turingia en 1924, aún cuando, jurídicamente, esto no era posible.

Bajo la dirección de Gropius, la Bauhaus oscilaba entre reformas y prácticas desuadamente vanguardistas para una escuela que postulaban una posición programática y que a menudo se adelantaban a la realidad. También la conocida exigencia de Gropius en 1923, "arte y técnica – una nueva unidad", tiene rasgos de manifiesto que trasciende la realidad cotidiana. La crítica de muchos arquitectos de la Bauhaus –por ejemplo de Bruno Taut o de Ernst May– se refería a menudo al pretendido "espacio de posibilidades" que había exigido su precursor. Desde un principio, Gropius había concedido a su institución libertad intelectual, asegurando su existencia mediante su política de nombramientos y su inteligente gestión directiva. Haciendo un balance de la situación alrededor de 1928, a estos aspectos positivos se oponían, sin embargo, otros negativos: permanente falta de dinero, ausencia de una sección de arquitectura, ataques políticos y dificultades internas.



Plan de estudios de la Bauhaus (Dessau, 1925).

Diseño de Herbert Bayer



Tarjeta de visita con efecto muaré por medio de una superposición de planchas impresas (Herbert Bayer, 1928)



La revista de la Bauhaus destacó la exigencia vanguardista de la Bauhaus.

Edición 1, 1928 con una portada de Herbert Bayer

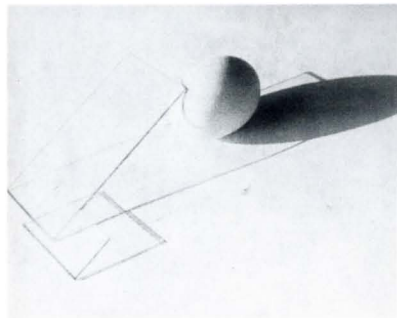
Consejo de maestros. Sus privilegios y, en especial los de los maestros de la forma, eran considerables. Ganaban más y tenían más poder de decisión que los maestros de los oficios. En Dessau, en 1926, pudieron ocupar las amplias casas de los maestros, mientras que la colonia de viviendas *Bambos*, planificada por Breuer para los jóvenes maestros, no fue construida. El maestro Muche, contra quien el taller de tejidos se había conjurado en 1926, fue librado de sus obligaciones laborales durante un año, con goce de sueldo.

Adolf Meyer y Gertrud Grunow fueron designados "maestros extraordinarios". Incluso Hannes Meyer y Hans Wittwer fueron incorporados en 1927 bajo la denominación de "maestros". Las publicaciones oficiales de la Bauhaus registran sus nombres con los de otros maestros valorándolos por igual.

El ímpetu reformador antiacadémico se fusionó con tendencias vanguardistas y elitistas desde un principio. En 1919, Gropius quiso fundar una "comunidad de espíritus". Pensó en "alianzas, cofradías, grupos conspiradores pequeños, secretos y cerrados en sí mismos que protegen un secreto, una fe fundamental". El propósito de Gropius de ser un artista radical se refería evidentemente a la adopción de una postura revolucionaria y vanguardista como las que había conocido en el círculo del Consejo para el arte. Moholy-Nagy aportó sus experiencias con las estrategias de la novedosa vanguardia constructivista a partir de 1923. Había participado en la publicación del *Buch neuer Künstler* (Libro de los nuevos artistas, 1922) que, como un manual, informaba sobre las tendencias más actuales. Numerosas iniciativas de la Bauhaus de Gropius correspondieron a la práctica de grupos de artistas de vanguardia: tanto la edición de las *Mappenwerke europäischer Graphik* (Carpets de trabajos de la gráfica europea) a partir de 1921, como la serie de libros de la Bauhaus a partir de 1925, cumplieron con la exigencia de reunir fuerzas modernas análogas bajo el estandarte de la institución. En los años anteriores a la guerra, estos manifiestos, libros de artistas, tarjetas postales y ediciones gráficas habían dado publicidad a organizaciones de artistas como *Die Brücke* de Dresde y el *Der Blaue Reiter* de Múnich. El *Kreis der Freunde* (Círculo de los amigos), fundado por Gropius en 1924 y al cual pertenecían Albert Einstein, Marc Chagall



El mandato de Hannes Meyer (1928–1930)



Construcción "Co-op" de Hannes Meyer con láminas de vidrio y huevo (1926)

Con Hannes Meyer (1889–1954) como director, se produjo una profunda cesura en la historia de la Bauhaus. La anticipada dimisión de Gropius en marzo de 1928 fue debida, al parecer, a los problemas financieros y de organización que empañaban las relaciones con el alcalde Fritz Hesse, la personalidad política de mayor relevancia para la Bauhaus.

Al firmar el contrato, en 1925, Gropius había tenido que aceptar un estrecho marco financiero. Como consecuencia, los recursos disponibles resultaron ser extremadamente escasos; los ingresos por matrículas y los provenientes de la producción de los talleres eran menores que lo esperado, el puesto del síndico estaba demasiado bien remunerado, los costes de los edificios de la Bauhaus y de las casas de los maestros sobrepasaron los presupuestos. En Dessau, los defectos de construcción y el incremento de los precios del barrio Törten fueron muy discutidos. Incluso la frecuente ausencia de Gropius fue objeto de críticas de alcance político.

Walter Gropius y Hannes Meyer trabajaron juntos en la Bauhaus durante casi un año, de abril de 1927 a marzo de 1928. Gropius había conocido a Meyer en diciembre de 1926 y lo había nombrado director de la entonces nueva cátedra de Teoría de la Construcción. A partir de 1927, le asistió el arquitecto suizo Hans Wittwer con quien Meyer había abierto un estudio en 1926.

Más tarde, Gropius afirmaría que, al asumir el cargo, Meyer habría sido un comunista encubierto. No obstante, la primera patria ideológica de Meyer había sido el Movimiento Cooperativista Suizo para el que había diseñado la colonia Freidorf en 1919–1920. Este movimiento lo impresionó tan profundamente que adoptó el nombre artístico de "Co-op". En 1924, se unió al grupo de arquitectos radicales suizos en torno a la revista *ABC*, que despertó su interés por el movimiento internacional de la Nueva Construcción. Meyer y Wittwer se forjaron un nombre dentro de este movimiento con dos proyectos de gran resonancia: el de la Escuela Peters de Basilea en 1926 y el del Palacio de la Unión Popular de Ginebra en 1927.

Para la nueva construcción de la Escuela Peters en el estrecho casco antiguo de Basilea, los arquitectos propusieron colgar del edificio un patio de recreo formando una superficie flotante sostenida por cuatro gigantescas cuerdas de acero. En el proyecto para el edificio de la Unión Popular vincularon un espacio de reunión parabólico con edificios de oficinas de 24 plantas dispuestos en forma de H. La vista aérea del proyecto de la Unión popular recuerda las fotos "Co-op" que simultáneamente fueron realizadas por Meyer con tensiones escenificadas.

Cuando Gropius, en la primavera de 1927, amplió la segunda edición de su libro *Internationale Architektur* (Arquitectura internacional) le hizo una reverencia al nuevo director de la sección de construcción disponiendo en una doble página su propio edificio de la Bauhaus al lado del proyecto para la Unión Popular de Meyer y Wittwer.

En el texto *Die Neue Welt* (El Nuevo Mundo) que redactó Hannes Meyer como balance de algunos viajes en 1926, bosquejó una visión de futuro eufórica, cuyo espíritu se reflejó en sus proyectos: vio un "nuevo ser humano" que aprovechaba todas las

Página de la izquierda:
Hannes Meyer con dos estudiantes en la terraza de la Bauhaus

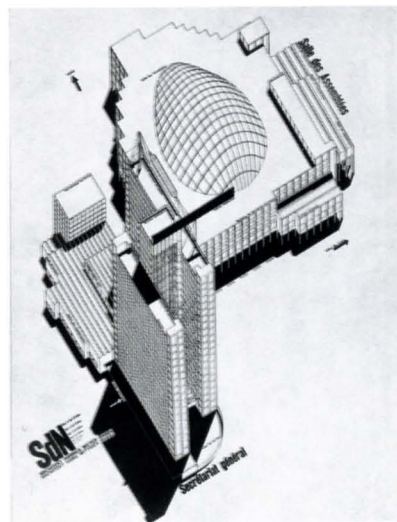


En la portada del prospecto *Jóvenes, venid a la Bauhaus* que el propio Hannes Meyer diseñó en 1929, utilizó una fotografía de Andreas Feininger.

posibilidades técnicas: avión, gramófono, materiales sintéticos, productos estandarizados. Elevaba la vivienda a la categoría de “máquina de vivir” que aliviaba al ama de casa y le dejaba tiempo para la vida familiar. La nueva “infiltración científica de nuestro entorno” enriquecería la vida y llevaría a un planeamiento más consciente de ella. Esta era la postura de Meyer al asumir el cargo de director de la Bauhaus en abril de 1928.

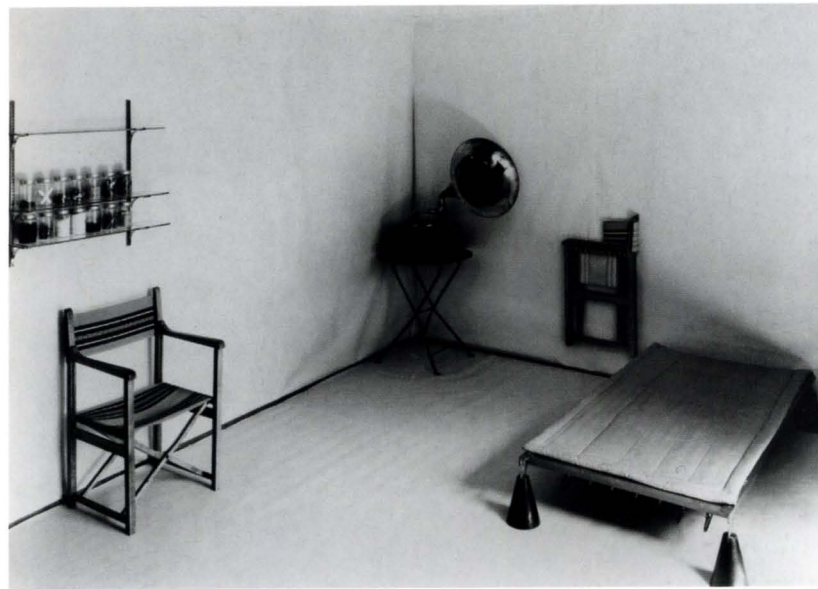
La primera corrección de curso, que también tuvo una proyección pública, aconteció en 1929, año del décimo aniversario de la Bauhaus. Meyer publicó en la revista *bauhaus* 1929/1 el manifiesto *Bauhaus y sociedad*, haciendo una alusión directa al *Manifiesto de la Bauhaus* de 1919, cuya primera frase rezaba: “¡La meta final de toda actividad plástica es la construcción!”, formulación que Meyer modificó. Ahora expresaba: “la meta final de toda labor de la Bauhaus es, así, un extracto de todas las fuerzas que conforman la vida a fin de definir la forma armónica de nuestra sociedad”. Meyer introdujo en este texto dos temas novedosos en el contexto de la Bauhaus. El primero se deja parafrasear con el término “pueblo”. Exigía “escuelas populares, jardines populares, casas populares” al igual que conocimiento de “la vida del pueblo, el alma del pueblo y las comunidades populares”. El segundo se refiere al “paisaje”. Defendía que en toda planificación debería integrarse el paisaje y finalizaba diciendo: “como proyectistas decidimos el destino del paisaje”. Las dos posiciones coincidían en la necesidad de una “armonía”.

Con ello, en 1929, Meyer se distanció claramente de la actitud de internacionalista entusiasmado por la técnica con la que se había identificado durante unos años. Había sustituido la imagen del ser humano como ser tecnocrático por otra que lo orientaba hacia lo social y biológico. Junto a todas estas rupturas existía, sin embargo, un aspecto que a Meyer le preocupaba persistentemente: la función del arte en el curso del proyecto. En sus textos rechazaba con énfasis toda participación del arte: “los cuerpos constructivos... surgen automáticamente”, escribió en *Die Neue Welt*. Además en *bauhaus* 1928/4 (Revista de la Bauhaus) afirmó que: “el acto de construir es un fenómeno biológico, el acto de construir no es un proceso estético”. Cuando las necesida-



Hannes Meyer y Hans Wittwer: diseño para el Palacio de la Unión Popular de Ginebra (1927) Axonometría desde el suroeste

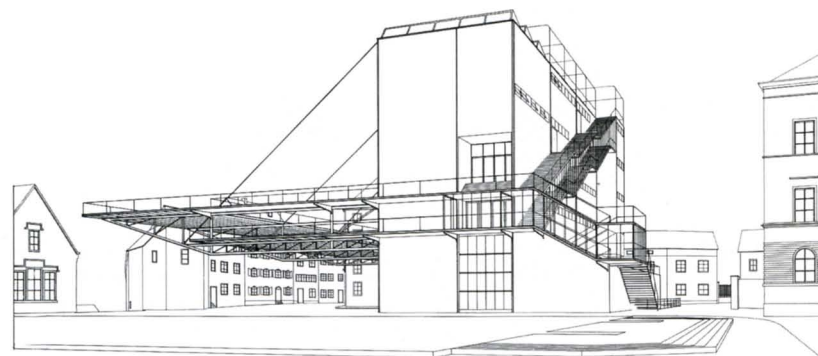
Interior "Co-op" de Hannes Meyer con mobiliario estándar (1924)



des hubieran sido definidas científicamente, el edificio tomaría forma por sí mismo. No obstante, teoría y práctica discrepaban entre sí: aunque la Escuela Peters y la Unión Popular estaban "fundadas científicamente", su imagen estaba orientada a una estética ingenieril constructivista. Meyer siguió siendo artista no sólo en su función de arquitecto constructor. Para sus textos más significativos escogió la forma artística del manifiesto. En 1939, abandonó su nombre artístico "Co-op". Declaró reiteradamente que sólo habría dos tipos de arte. Uno sería el arte idéntico al orden y a la forma y, en ese sentido, parte de la solución; cualquier otro arte sería, en principio, superfluo.

Meyer no desarrolló estas contradicciones como diálogo fructífero, sino que buscó una solución inequívoca; en enero de 1928 le escribió a Adolf Behne que quería enlazar sus postulados "en un sistema exacto". Vacilaba en su valoración de los artistas de la Bauhaus: en parte, los apreciaba personalmente, como a Paul Klee, y, en parte, los desacreditaba como representantes de "teorías perimidas".

Aproximándose al marxismo en 1930, Meyer procedió a un último cambio de orientación. Estas modificaciones de curso y su continuo cuestionamiento del arte provocaron conflictos que condujeron a su despido sin previo aviso.



Hannes Meyer y Hans Wittwer: proyecto para el concurso de la Escuela Peters de Basilea
Perspectiva de la versión revisada de 1927



Cambios en la rueda de maestros



Walter Peterhans hacia 1930 fotografiado por su alumna Grete Stern

Página de la izquierda:

Ludwig Hilberseimer delante de una torre con seis maquetas de su "ciudad de beneficencia" de quince pisos cada una (1927)

En 1928, casi al mismo tiempo que Gropius, dimitieron Marcel Breuer, Herbert Bayer y László Moholy-Nagy. Feininger impartía clases en Halle desde 1929 pero seguía viviendo en su casa de maestro. En julio de 1929, Schlemmer abandonó la Bauhaus y, en mayo de 1930, Klee informó a Hannes Meyer que se iría a la Academia de Düsseldorf. Este éxodo de maestros viejos y jóvenes le abrió a Meyer la posibilidad de realizar nuevos nombramientos. Los más destacados fueron Ludwig Hilberseimer y Walter Peterhans.

Hilberseimer reclamaba en la revista *Das Kunstblatt* en 1922 la "reducción de la forma arquitectónica a la mínima expresión, a lo mínimamente necesario y a lo más general". Cumplía todas sus tareas de proyecto y planificación de forma calculada y sistemática. Como urbanista, elaboraba soluciones para densificar el trazado de la ciudad con edificios en altura. Investigó de forma metódica la relación entre densidad constructiva y forma de la vivienda. Relacionó la optimización de las plantas con aspectos urbanísticos. Gropius había perseguido también estos ideales, no obstante, nunca los había tomado como objeto de sus clases. El pragmatismo de Hilberseimer y sus principios de carácter racional y social para solucionar problemas de vivienda se complementaron con el programa de Meyer. La radicalidad objetiva de Hilberseimer, supeditada a una consciente exclusión de toda reflexión estética, lo convirtió en un típico representante del funcionalismo de orientación científica. Aquí es necesario comprender la diversificación de la Nueva Construcción en diferentes direcciones. Meyer y Hilberseimer se contaban entre los "racionalistas", que se comprometían socialmente y rechazaban el "arte". Gropius, "el formalista", abogaba en favor de una industrialización sobre la base de una tipificación y racionalización.

Meyer empleó en 1929 al fotógrafo Walter Peterhans. Éste había completado sus estudios de fotografía en la renombrada Academia Estatal para la Industria del Libro y las Artes Gráficas de Leipzig en 1926, después de haber estudiado matemáticas y filosofía. También Peterhans era un representante de principios científicos. Según su teoría, la belleza existía independientemente del ser humano y podía ser representada evidenciando metódicamente las características del proceso fotográfico.

Meyer, quien ya antes de asumir su cargo había empezado con una discusión sobre las reformas que planeaba, organizó el estudio en los talleres entre los polos arte y ciencia. En un organigrama de 1929, dispuso a Klee y a Kandinsky, los antiguos representantes de la teoría de la forma, del lado del arte. Meyer evitó el término "teoría de la forma", contra el que permanentemente polemizaba porque para él, el diseño nunca podría partir de premisas formalmente establecidas. Durante todo su mandato, trabajó en pos de una expansión más intensa del polo "ciencia". La fortaleza conceptual de Meyer radicaba en esta nueva orientación.



Diseño científico

Página de la izquierda:

Lis Beyer con traje en forma de cucurucho para la Fiesta Blanca de marzo en 1926

El amplio espectro de ideas que había poblado la Bauhaus de Gropius fue sustituido por tres tendencias que pretendían ser científicas. Entre ellas, la que tuvo consecuencias históricas más significativas fue sin duda el comunismo, que se atribuía una visión científica del mundo. “Los representantes estudiantiles vienen con comunismo”, escribió Oskar Schlemmer a su mujer el 27 de enero de 1928. También Meyer declaró ser un “marxista científico” ante el alcalde Hesse, quien gestionó su despido sin previo aviso.

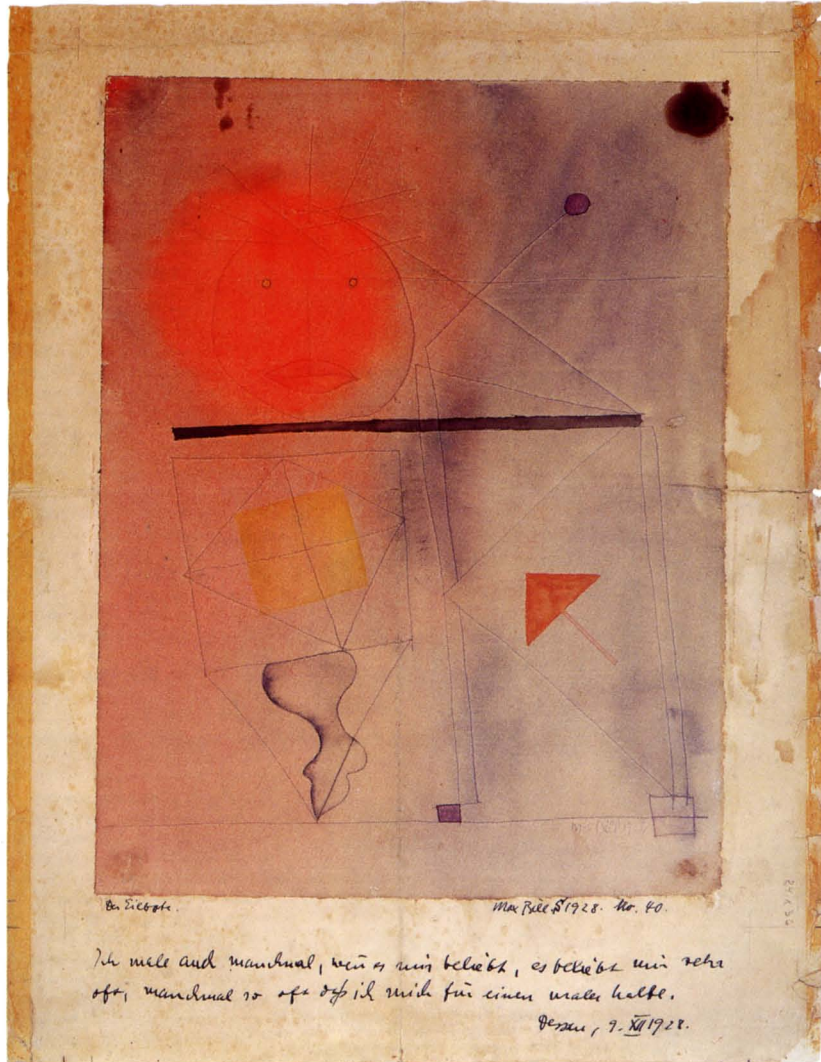
El grupo suizo ABC también calificó de científica su propia forma de actuar. Rechazaba el arte reemplazándolo por una “definición formal” (*Gestaltung*) supuestamente impersonal. El punto de partida del grupo ABC eran los constructivistas rusos, cuyas ideas fueron dadas a conocer en Alemania por El Lissitzky. Su reiterado motivo argumental rezaba: “Arte es composición. Dado que la construcción no es una composición, sino que sirve para cumplir con una función, la Bauhaus nunca podrá ser arte”. Meyer divulgó estas teorías y sus estudiantes las acogieron. Si bien Meyer exponía estos principios radicales en sus publicaciones, en su época de director de la Bauhaus exigía, sin embargo, un “funcionalismo como forma artística” tal como era propugnado por el crítico de arquitectura checo Karel Teige y el escritor húngaro Ernst

Dorso del folleto de Joost Schmidt para la oficina de turismo de la ciudad Dessau, 1931



El mensajero de Max Bill (1928)

Obra libre concebida en la Bauhaus bajo la influencia de Paul Klee ("Pinto también a veces cuando me da la gana; me da la gana a menudo, a veces tan a menudo que me considero un pintor" (Dessau, 9/XII/1928))

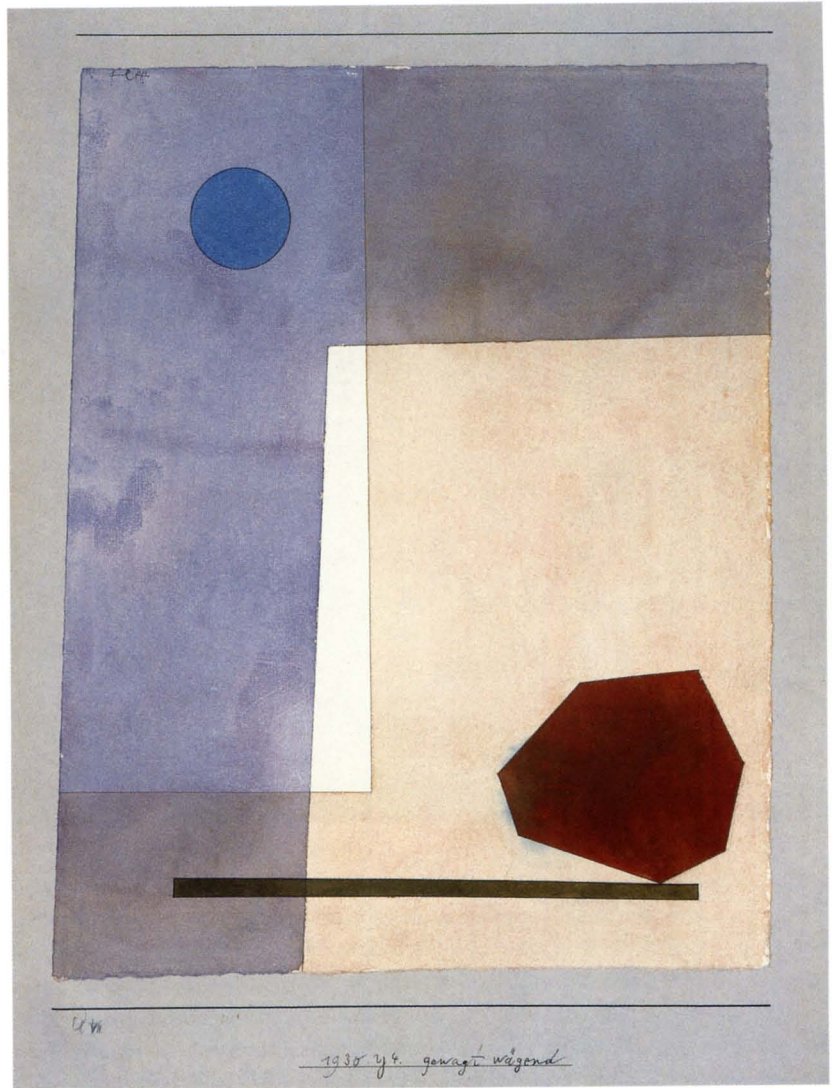


Kallai. Ambos pudieron defender detalladamente su posición en la Bauhaus: Teige en 1939, en un curso como invitado y Kallai como redactor de la revista *bauhaus*.

La tercera tendencia de convicción científica incluía al Círculo Vienés, una corriente filosófica de pensamiento cuyos defensores, Rudolf Carnap, Herbert Feigl y Walter Dubislav ofrecieron conferencias en la Bauhaus. Estos filósofos, que en parte eran matemáticos y físicos, desarrollaron una "ciencia unitaria" que sólo aceptaba lo existente como fuente de todo conocimiento. A esta tendencia filosófica, pertenecía también el economista Otto Neurath. Dio a conocer al estudiantado la nueva "estadística visual social" desarrollada por él, que, de forma gráfica, representaba correlaciones sociales con pictogramas.

Importantes impulsos estéticos fueron dados por el fotógrafo Umbo, quien de un día para otro se había hecho famoso a través de novedosos retratos fotográficos con destacados primeros planos. A partir de 1928–1929, hizo numerosas fotos en la

"gewagt wägend" (considerado arriesgadamente), Paul Klee (1930), 144 (Y 4)
Acuarela y pluma sobre papel y cartón,
13 x 14,5/23,5 cm



Karla Grosch haciendo gimnasia con
estudiantes femeninas en la terraza de la
casa *Prellerhaus* (Dessau, alrededor de 1930)



Bauhaus, que influyeron sobre Hannes Meyer en su uso de las fotos en el prospecto *Jóvenes venid a la Bauhaus* de 1929, pero también causaron efecto en los estudiantes, tal como Herbert Molderings demostrara en su libro sobre Otto Umbehr. Las fotografías de Umbo inspiraron la práctica fotográfica de los estudiantes que ya había sido modernizada a partir de 1925 por Moholy-Nagy.

Meyer, en aquel entonces, estaba muy abierto a principios novedosos del cine y la fotografía. Fueron invitados Dziga Vertov, famoso director ruso, y Hans Richter, pionero del cine. En 1929, el fotógrafo y tipógrafo holandés Piet Zwart ofreció un curso de un mes como docente invitado.

Productos estándar como meta

Joost Schmidt, portada del muestrario de papeles pintados de la Bauhaus (1931)



Con el nuevo lema del producto estándar, Meyer transformó la producción de los talleres. A primera vista, esto se asemeja al “tipo” de Gropius, no obstante, su origen y concreción práctica eran diferentes. Como Le Corbusier, Meyer partió de la premisa de que ya existía una serie de excelentes productos estándar, entre los que contaban las sillas de la empresa Thonet, las lámparas de la empresa Zeiss-Ikon o de la AEG.

Más allá de éstos, los modelos ejemplares de Meyer eran los productos de las cooperativas suizas. En 1924 había decorado un interior “Co-op” cuya fotografía lo hacía valer como un lugar para el hombre móvil que no busca su satisfacción en extravagancias individuales, sino que se contenta con productos estándar acreditados.

Se imponía desarrollar nuevos productos accesibles a amplios estratos sociales. Meyers hablaba de un “servicio al pueblo” (*bauhaus* 1929/1). La estipulación de las necesidades debería realizarse con rigor científico y no “formalista”, con lo cual se expresaba un rechazo a la estética de Gropius. El taller de metales en cooperación con la industria de las lámparas alcanzó logros significativos. La producción se concentró en pocos modelos que fueron realizados a gran escala. El taller de muebles inventó el principio de inserción de las piezas de los muebles y diseñó una vivienda popular estándar así como el mobiliario para la sala de los alumnos de la Escuela Federal ADGB. Los papeles pintados de la Bauhaus, en cuyo diseño habían participado todos los estudiantes, fue el producto de mayor éxito comercial de sus talleres. Se impuso una nueva estética que se podía apreciar en los paneles de exposición de Hannes Meyer, donde se integraban claridad plástica descriptiva e información especializada.

arbeitsstuhl me 1002

für haushalt und werkstatt



niedrige lehne
abgerundeter sitz
fußstütze

man kann sich gut bewegen

leicht und handlich

sitz bequem

10mm sperrholz

stahlrohr

mattversch mit

bauhaus dessau

A pesar de que continuaron los cursos de Klee, Kandinsky y Albers, cualquier orientación a las formas elementales o al lenguaje formal y gráfico desarrollados por Bayer, Breuer y Moholy-Nagy estaba mal vista. Algunos estudiantes diseñaron publicidad política de izquierdas o fotografiaron motivos de implicación social. A partir de 1928, los estudiantes de la cátedra de Escenografía criticaron la falta de referencia a temas sociales de su director de taller, Schlemmer, encargado de crear la coreografía para la Bauhaus, que incluía danza espacial, danza formal y danza gestual. Finalmente lograron imponer la escenificación de piezas de actualidad, redactadas por ellos mismos.



El taburete construido en 1930 por Hin Bredendieck y Hermann Gaudel presenta una superficie de asiento redondeada y ofrece un apoyapiés.



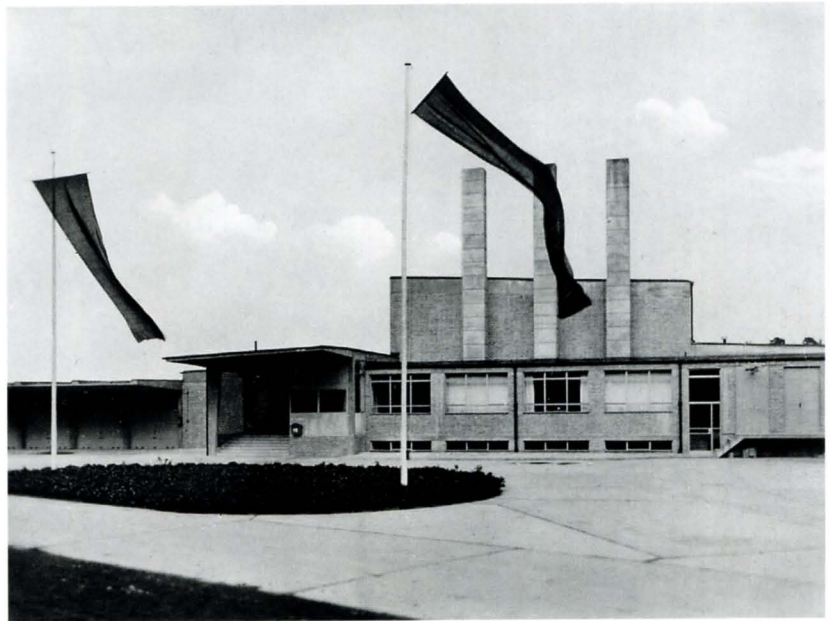
La Escuela Federal de Bernau (1928–1930)

Página de la izquierda:

Hannes Meyer, Escuela de Bernau

Vista del pasillo acristalado del ala noroeste.

Fotografía: Walter Peterhans



El acceso se encontraba a la izquierda, bajo un techo protector.

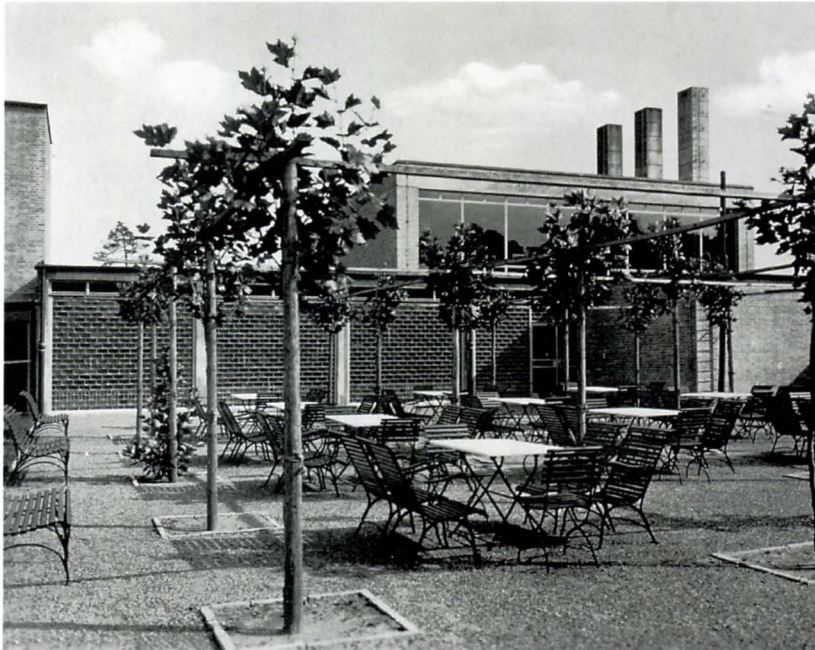
Fotografía de un prospecto (1931)



Equipamiento interior de una vivienda de estudiantes

Fotografía de un prospecto (1931)

Poco después de asumir la dirección, en abril de 1928, Meyer y Wittwer obtuvieron el encargo de construcción de una escuela para *Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund* (Confederación General de Sindicatos Alemanes) donde los funcionarios asistirían a cursos de cuatro semanas. La escuela debía ofrecer albergue, sustento y posibilidades deportivas para 130 personas. Como el edificio de la Bauhaus de Gropius, la *Bundesschule* (Escuela Federal) de Hannes Meyer es legible como conjunto sólo desde una vista aérea. Los volúmenes constructivos independientes y claramente separados entre sí serpentean en el paisaje dispuestos en forma de Z. En el largo eje vertical, que se abre en dirección suroeste hacia el lago, hay 60 habitaciones, cada una de ellas para dos alumnos, dispuestas en cuatro edificios escalonados de tres plantas. En la planificación, Meyer partió del principio de los “pequeños círculos” de Pestalozzi y distribuyó 120 alumnos en 12 círculos de 10 alumnos que disponían de cinco habitaciones a lo largo de un pasillo. A estos cuerpos constructivos se les antepuso un pasillo acristalado en el ala norte que al noreste conducía hacia las aulas, la biblioteca y el gimnasio, dispuesto perpendicularmente. Por el noroeste, se llegaba al aula magna, a los comedores y a una terraza que daba al lago. El acceso vehicular se efectuaba por el suroeste, donde, construidas sobre pilotes y dispuestas entre sí a 90 grados, se alzaban cuatro casas de maestros. El edificio de acceso, de una planta, estaba dominado por tres chimeneas de la instalación de calefacción ordenadas simétricamente. Meyer declaró en *bauhaus* 1928/2–3, que el aspecto arquitectónico de la escuela se habría dado por sí mismo. Una profusión de diagramas explicaba que cada detalle de diseño



Arriba, a la izquierda:

Patio con mesas y sillas

Fotografía de un prospecto (1931)

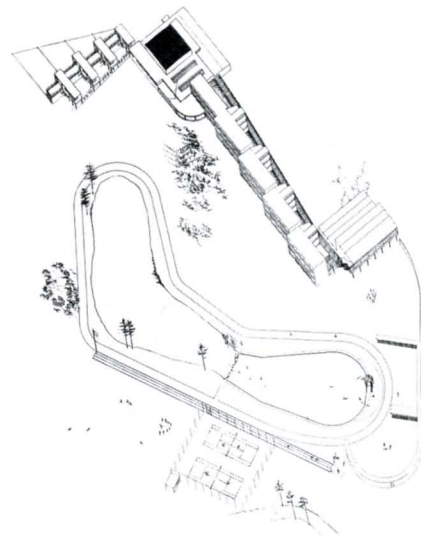
Abajo, a la izquierda:

Vista sureste de las casas de los profesores

Fotografía de un prospecto (1931)

A la derecha:

Plano general





estaba científicamente fundado. Allí, la “flexibilidad” habría sido tanto un principio humano como constructivo. En esta construcción, Meyer pretendía negar toda composición, sin embargo, los volúmenes, prolijamente separados entre sí, estaban en realidad articulados según el espíritu de la Nueva Construcción. Tres chimeneas dominaban en el acceso, que, a su vez, no estaba ubicado en el centro sino a la izquierda, y a su derecha erigió una rampa de transporte con un brazo de grúa, relativizando así otra vez la importancia de la entrada. Winfried Nerdinger calificó la escuela de “obra maestra del funcionalismo poético” y vio en la arquitectura de Meyer un reflejo racional de principios similares a los de Le Corbusier, por los que intentaba asociar organización, jerarquización simbólica de alturas, función y construcción.

Tanto a las fotografías, que provienen casi en su totalidad de Peterhans, como a la construcción original de la escuela de Meyer, les falta la relevancia estética que irradian los edificios de la Bauhaus de Gropius, que causaron sensación con sus fachadas acristaladas. Gropius había creado una forma que, gracias a su corporeidad, se hacía inmediatamente legible para la vista. Por el contrario, y a pesar de sus cualidades, la solitaria y hasta ahora casi desconocida “escuela del bosque” no ha llegado a ser nunca un centro de peregrinaje como el edificio de la Bauhaus.

Vista general del sureste

Fotografía de un prospecto (1931)



Priorizar los requerimientos populares y no el lujo



Hannes Meyer, detalle de las casas en galería con vecinos

Página de la izquierda:
Sección de Construcciones de la Bauhaus de Dessau: remodelación de la oficina de turismo de Dessau (1928)

Sección de Construcciones de la Bauhaus de Dessau (Hannes Meyer)

Al construir las viviendas en galería se ahorraron cajas de escalera y se dispuso el acceso a las viviendas extendiendo pasillos de acceso descubiertos delante de ellas.



La planificación de los estudios de arquitectura demostró que la política de personal de Meyer no fue oportuna. Hans Wittwer y Johann Niergmann abandonaron la Bauhaus enfadados con él y Anton Brenner se fue por diferencias con Ludwig Hilberseimer. Su sucesor, Edvard Heiberg, se quedó sólo un semestre.

Con el encargo de la colonia Törten, Meyer tuvo la oportunidad de integrar en los estudios la práctica como aspecto esencial. Las cinco casas en galería que formaban parte de la colonia fueron el segundo y último proyecto después de la Escuela Federal que Meyer realizó como director de la Bauhaus. Los demás encargos de construcción por parte de la ciudad no fueron llevados a cabo. Meyer calificaba las casas en galería de "trabajo colectivo". La sección de construcción había ampliado la colonia de Gropius por el sureste y dispuesto según un rígido sistema de reticulado ortogonal. El planeamiento es notable en un doble sentido: por un lado, demuestra el compromiso político de la Bauhaus y, por otro, es el primer ejemplo de concreción de los principios de diseño de Hilberseimer. A fin de lograr una diversidad social, el plano general del conjunto de 1930 presentaba, junto a las casas de barrio de planta única para "pequeños burgueses", casas en galería de varias plantas para "proletarios". En *bauhaus* 1929/2, Hilberseimer había propugnado la galería. Como tamaño mínimo para una casa con salón y dormitorio de padres e hijos, calculaba 48 metros cuadrados. Fue él también quien presentó la construcción mixta, los característicos edificios de una planta en ángulo, así como una diferenciación entre las calles de acceso a las viviendas y las de tránsito.

Los cinco edificios realizados son construcciones de ladrillo en tres plantas con una orientación este-oeste y asoleamiento óptimo. La disposición en galerías permitía acceder con una única caja de escalera a un edificio de viviendas de alquiler de 18 viviendas de 47 metros cuadrados cada una. Las casas en galería fueron aceptadas por sus habitantes tanto entonces como ahora ya que no tenían los defectos constructivos de las casas de Gropius.

Un ejemplo ilustrativo del concepto de Meyer es el trabajo de un estudiante en cuyos apuntes se lee: "La planta se calcula según los siguientes factores". Meyer repitió a menudo que la investigación de los "factores blandos" daría por sí sola la solución de una tarea constructiva. El debate sobre cuestiones de estética era tabú. Los problemas técnico-funcionales, como los cálculos de asoleamiento, formaban parte del estudio elemental.

Las clases de Hilberseimer tenían lugar en el Seminario para construcción de colonias y urbanismo. A partir de los años veinte, publicó numerosos artículos en la prensa especializada.

A pesar de no haber obtenido nunca un encargo público de planificación, su metodología sería extraordinariamente influyente ya que, después de 1945, muchos de sus alumnos aplicaron sus principios en el planeamiento urbano de la República Federal Alemana.

Despido de Meyer en 1930



Dibujo del cartel para la exposición "PIEDRA, MADERA, HIERRO", 1930

Erich Mrozek

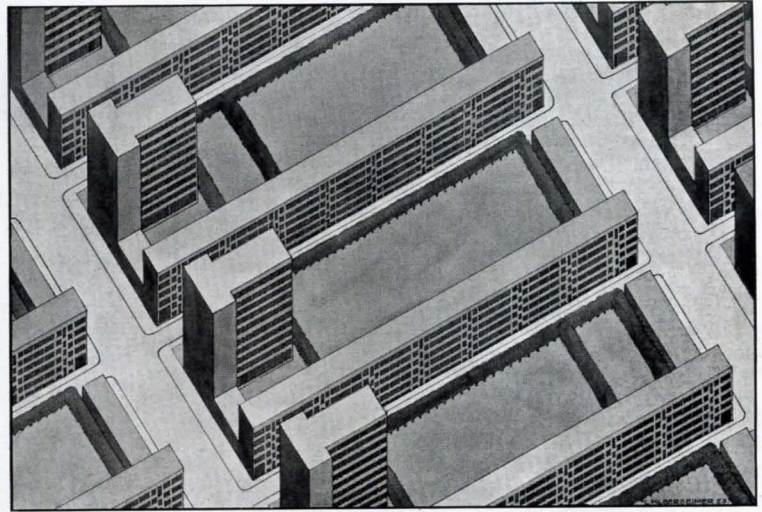
En un aspecto, Meyer conservó la herencia de Gropius. De 1928 en adelante, continuó con la propia imagen antiacadémica de la escuela de aquél: ¡¡jóvenes!, ¿qué buscáis en las academias de arte? ¡Venid a la Bauhaus!", escribió en 1929 en su prospecto *junge menschen*. Todavía en 1930, en su *Carta abierta* formulaba la alternativa "¿Academia o Bauhaus?" y evocó el carácter propio de la Escuela Superior. La "Teoría de la construcción", las clases de arquitectura concebidas por Meyer, debían tener lugar como práctica de la construcción, de lo contrario la institución no se diferenciaría en nada de "cualquier otra escuela superior técnica"; sería superflua, le escribió a Gropius el 16 de febrero de 1927.

Meyer, no obstante, quería eliminar el carácter subliminal elitista de la escuela. Para ello, aumentó el número de estudiantes hasta casi 200. La Bauhaus no debería estimular una selección de talentosos, sino estar abierta a los "proletarios". En 1930, escribió en una carta abierta: "La creciente proletarización del instituto nos pareció adecuada al momento". El distanciamiento de Meyer con respecto a ideas elitistas burguesas y vanguardistas se manifestó en otros aspectos: planeaba una cooperación con la editorial de izquierdas *Malik* y con la revista *Stein, Holz, Eisen*, que no formaban parte de los órganos de la vanguardia. Como director de la Bauhaus, Meyer había fracasado política y humanamente; en sus principios de concepción se perfilaba una Bauhaus que habría podido abandonar la delgada zona de la vanguardia en favor de una solución de problemas más ligada a la realidad.

Finalmente, en 1930, había más dirigentes interesados en su despido que en su permanencia en el puesto. Si bien sus propuestas sociopolíticas habían convencido a una parte de los estudiantes, no así a muchos de los maestros. Albers y Kandinsky, como últimos representantes del "arte", vieron peligrar sus posiciones a medio plazo. Fuera de la Bauhaus, el director del Museo de Dessau, Ludwig Grote, tras haber sido atacado a causa de sus modernas adquisiciones y exposiciones, estaba interesado en una Bauhaus apolítica. Se acusaba a Meyer de haber incitado a una politización al no haber prohibido actividades comunistas con firmeza. Así, habría dado razón a la prensa de derechas que reprochaba al alcalde Hesse tender hacia la izquierda. Hesse, por su parte, temía toda cita de la Bauhaus en la prensa ya que la coalición dirigida por él perdía electores progresivamente y esto era atribuido a su apoyo a la Bauhaus.

Otras razones para el despido, que no podían ser fundamentadas jurídicamente, se comentaban en secreto: Meyer tenía relaciones extramatrimoniales que ya habían provocado turbulencias en 1928. La segunda acusación encubierta concernía a su pérdida de autoridad. Meyer rechazaba toda jerarquía directiva y quería ser "camarada entre camaradas". Carecía del estilo soberano de dirección de Walter Gropius; le faltaban "elasticidad y flexibilidad", cualidades que la mujer de Gropius, Ise, calificaba de "características más importantes" de su marido. Meyer no poseía un poder que le apoyara en el seno del Consejo de maestros. A éste le fue pedida su conformidad por carta para el despido del viejo y la nominación del nuevo director Mies van der Rohe a modo de golpe de estado durante las vacaciones. Sólo un crítico le recriminó a Meyer

En las clases de Ludwig Hilberseimer se trató el diseño de viviendas reducidas al máximo. Ilustración de la revista bauhaus (1929, fascículo 2)



gesamtübersicht

Hannes Meyer va a la Unión Soviética: caricatura de Adolf Hofmeister (1930)



no haber sido suficientemente radical: su portavoz de prensa Ernst Kallai, que lo había abandonado a finales de 1929, hizo en 1930 un amargo balance en *Weltbühne*: “Sus correcciones son insatisfactorias hasta hoy,... porque todavía hoy chocan con el espíritu y la práctica dentro del cuerpo docente, herencia del director que le precedió, sin poder imponerse”.

Si bien ni siquiera llegó a dirigir la Bauhaus dos años, logró dejar una notable huella en una parte de los alumnos. Muchos de ellos creyeron encontrar la mejor Alemania en la RDA de posguerra. Después de estancias profesionales en la URSS, México y Suiza, cuando se acercaba al poco brillante final de su carrera, Hannes Meyer, que continuó comprometiéndose toda su vida con la izquierda política, hubiera querido volver a la RDA con gusto. La concreción de su deseo fue impedida por intrigas políticas y por una actitud política enemiga de la Bauhaus dentro de la RDA. Hannes Meyer murió en 1954 en Suiza.

El mandato de Mies van der Rohe (1930–1933)

Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe y otros miembros de la Bauhaus en una excursión a Paretz en mayo de 1933



¿Por qué fue elegido Mies van der Rohe (1886–1969)? ¿Por qué aceptó? Mies van der Rohe se contaba entre los arquitectos modernos más destacados de la República de Weimar y era considerado apolítico. Desde 1926, era vicepresidente de *Deutscher Werkbund*, institución que le había encargado la concepción de la exposición *Weißenhof* de Stuttgart en 1927, en la cual, bajo su dirección, arquitectos locales y extranjeros habían erigido edificios de viviendas ejemplares y modernos. La exposición de Stuttgart fue la primera gran manifestación internacional de la Nueva Construcción en Alemania. En 1929, el *Deutsches Reich* le había encomendado a Mies la construcción de un pabellón representativo para la Exposición Universal de Barcelona, cuyo éxito le confirió gran prestigio personal.

Mies era descendiente de una familia de talladores de piedra y, en pocos años, dejó de ser un artesano y dibujante de ornamentos para calificarse como arquitecto. Como Gropius, había aprendido en el estudio de Peter Behrens (1908–1911). Con una serie de proyectos de edificios en altura y casas de campo, Mies conquistó un lugar en la vanguardia arquitectónica a partir de 1923.

Su actitud independiente dentro de esta vanguardia, así como la interacción que exigía entre material, espacio, espiritualidad, tradición y técnica, lo convirtieron a los ojos de los estudiantes en un modelo ejemplar de extremado vigor. Mies declaró la técnica y la industria del propio presente como punto de partida de la arquitectura y, para reconocer su carácter, era necesario compararlas con el pasado. De este modo, volvía a introducir la rechazada historia dentro de la arquitectura, si bien nunca formuló esto de forma directa.

Con esta decoración, Mies cambió radicalmente el carácter del salón de la casa de los maestros que antes ocupara Gropius. Fotografía de Walter Peterhans (alrededor de 1931/32)



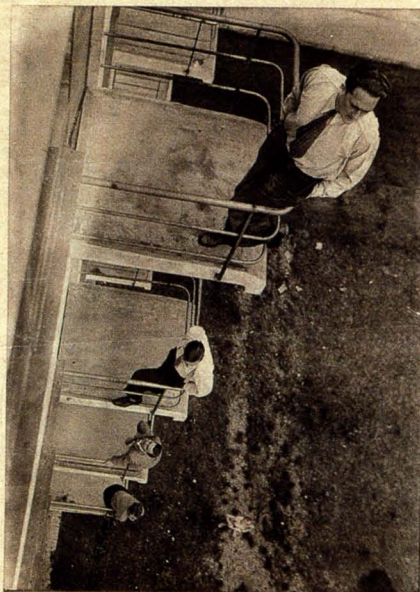
Ludwig Mies en el terreno de la Bauhaus de Berlín después de haber demostrado cómo se levanta una pared (1932)

Distinguió entre “arquitectura”, que para él era el mero cumplimiento de una función, y lo que él entendía como “arte constructivo”. “El objetivo del arte constructivo es más que una simple función” formuló Mies en 1930. “Tipificación y normalización” serían dos aspectos que no habría que sobrevalorar y sí tomar la realidad social como un hecho. Con estos límites, Mies se distanciaba tanto del “formalista” Gropius como del “racionalista” Meyer.

En consecuencia, su concepción del trabajo de la Bauhaus era independiente. “Nos ocupamos fundamentalmente de cuestiones relativas a la forma, que están dadas por el desarrollo de la técnica y de la industria. Culturalmente, considero de extrema importancia la reflexión sobre estas cuestiones. No se trata de una aplicación inapropiada de nuevos materiales, sino, para mí, se trata de concretar con esos materiales, que son un hecho, valores espirituales”. Toda su “lucha en la Bauhaus” estuvo orientada a esta exigencia, según escribió en 1933 a Martin Mächler.

Se distanció de toda posición política. Característica de su dirección de la Bauhaus es su declaración del 26 de noviembre de 1930: “Para ser justo con todas las tendencias, junto al *Frankfurter Zeitung* [liberal] hay que abonarse al *Rote Fahne* [comunista] y al *Völkische Beobachter* [nacionalsocialista]”.

También en su estilo de gestión, Mies se diferenció de Gropius y Meyer. Fue calificado de inabordable y autoritario. Como persona, cultivaba una imagen elitista.



Vier Etagen 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 Schulklocke holt zum letzten Zeichen aus! Die Jungen und Mädel, verbunden durch den Geist produktiver Studienarbeit, müssen sich trennen und auf Wanderschaft gehen. Wohin? Es wird



Eine Studie auf dem Balkon der Malklasse



Unterricht in Möbelkonstruktion

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



Zeichenunterricht nach einem beweglichen Modell

Aufnahmen A. P. Alfred Eisenstaedt

DESSAU

Gruppe spießbürgerlicher Nationalisten zusammengefunden, um die früher freudig begrüßten Emigranten aus Weimar auszutreiben. Mit brutalen Schritten und höhnischem 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 Ueberfluss. Der Verlust des Bauhauses ist nicht zu verschmerzen.

Tensiones políticas



En parte, a causa de la crisis económica mundial de 1929, en parte, a causa de la creciente atmósfera de discordia con respecto a la Bauhaus en Dessau, Mies, como director de su institución, se vio confrontado con una avalancha de problemas. La ciudad redujo notablemente la financiación de gastos de la Bauhaus. Los presupuestos de 1931 a 1932 estaban muy por debajo de los gastos que Meyer había estimado. No se volvieron a recibir encargos para obras públicas como habían sido concedidos a Gropius y Meyer. En el edificio de la Bauhaus, hubo que ceder aulas a los Institutos de Enseñanza Técnica, en fuerte expansión, que contaban con 1.400 alumnos mientras que la Bauhaus registraba unos 170. En tres plantas del edificio Prellerhaus, se reformaron las viviendas estudio transformándolas en salas de talleres, de modo que para la Bauhaus sólo restaban siete *ateliers* en un piso.

El ambiente que se respiraba y se proyectaba en la Bauhaus estaba influido por los estudiantes comunistas que se habían organizado y autodenominado *Kostufra* (*Kommunistische Studentenfraktion*). El último número de la revista *bauhaus* apareció en 1932 en la Bauhaus de Berlín, un indicio del apoyo que el estudiantado brindó a estas ideas a lo largo muchos años. Reprochaban a la Bauhaus haber participado de la exposición “burguesa” de 1931 en lugar de hacerlo en la “exposición de construcción proletaria” escenificada paralelamente. También se habían organizado estudiantes de tendencias derechistas. A raíz de la clausura de 1933, se presentaron dando informaciones a instituciones políticas a fin de lograr la reapertura de la escuela.

Mies apoyó la nueva orientación ideológica de la Bauhaus con un programa de conferencias entre cuyos ponentes se contaban filósofos como Helmuth Plessner y Hans Freyer, que investigaban las constantes antropológicas del ser humano.

Entre las influencias estéticas que repercutían en la Bauhaus, se encontraba el periódico *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) que desde 1930 aportaba una reserva de estímulos para los trabajos estudiantiles a través de los montajes de John Heartfield. El famoso *collage* del estudiante japonés Iwao Yamawaki, *Der Schlag gegen das Bauhaus* (El golpe contra la Bauhaus), con motivo de la clausura en Dessau, en 1932, estaba montado con fotografías del AIZ.

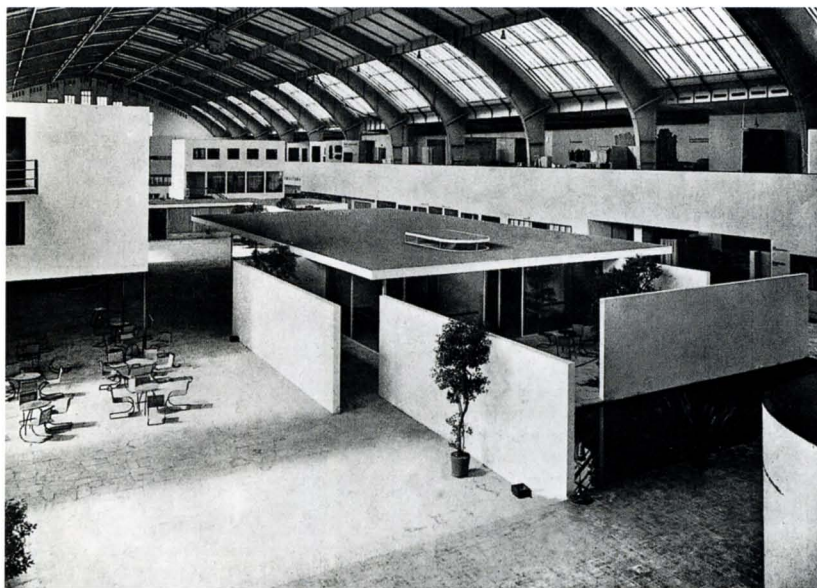
El colage de Iwao Yamawaki, estudiante japonés en la Bauhaus, surgió con motivo de la clausura de la Bauhaus de Dessau en 1932.

Página de la izquierda:
En 1932 informó el diario *Berliner Tageblatt* sobre el cierre de la Bauhaus de Dessau

Nuevas estructuras

La vivienda de nuestro tiempo, Exposición de construcción (Berlín, 1931)

Vista de la casa expuesta por Ludwig Mies van der Rohe; detrás (no visible) se encontraba la vivienda de una planta de Lilly Reich

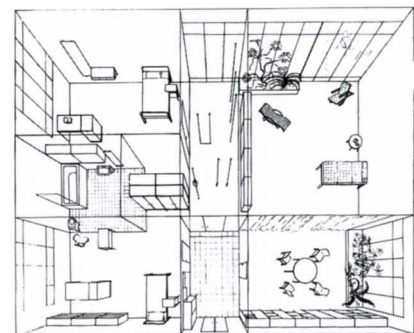


Vista desde el comedor hacia el salón de estar en la casa expuesta por Mies van der Rohe en la Exposición de construcción (Berlín, 1931)

Mies definía la Bauhaus partiendo de la arquitectura, mientras que Gropius había interpretado la arquitectura como el objetivo final de un largo camino. Según esto, Mies concebía una Bauhaus que se oponía considerablemente a la de Gropius. Tal Bauhaus necesitaba la formación de taller de sus alumnos, pues la teoría del espacio de Mies estaba basada en una cuidadosa selección, tratamiento y combinación de materiales. Con la supresión de la formación de aprendices, el trabajo de los talleres podía ser mejor guiado hacia cuestiones de diseño según las ideas de Mies. Si bien las carreras de formación ofrecidas a partir de 1927 se fueron independizando progresivamente, se mantuvieron en el programa de estudios de la Bauhaus de Berlín hasta 1933; simultáneamente se observa su continua transformación según las posibilidades financieras y la política de personal concebida por Mies.

En el desarrollo de su reestructuración, Mies debió reflexionar sobre la oferta didáctica existente y su cuerpo docente. Le vino de perlas que Gunta Stölzl, directora del taller textil, renunciara en 1931. Transfirió la dirección de éste a su socia profesional, y pareja en la vida privada, Lilly Reich, así como la dirección de la sección Ampliaciones. La primera y última colección de tres álbumes con muestras textiles que fueron editadas bajo la tutela de Reich, demostró cuán rápidamente se podía reorganizar un taller adaptándolo a las “nuevas exigencias espaciales”. Al fundar la nueva escuela en Berlín en 1932, Mies consideró la posibilidad de no volver a emplear a los dos maestros Josef Albers y Vasili Kandinsky, pero finalmente abandonó la idea. Otros dos maestros de larga trayectoria en la Bauhaus, Joost Schmidt (Publicidad) y Alfred Arndt (Ampliaciones) no fueron contratados para la Bauhaus de Berlín. El trabajo en equipo con los

Lilly Reich, Ludwig Hilberseimer (izda.)
y estudiantes junto a la Bauhaus, Berlín,
12 de abril de 1933.

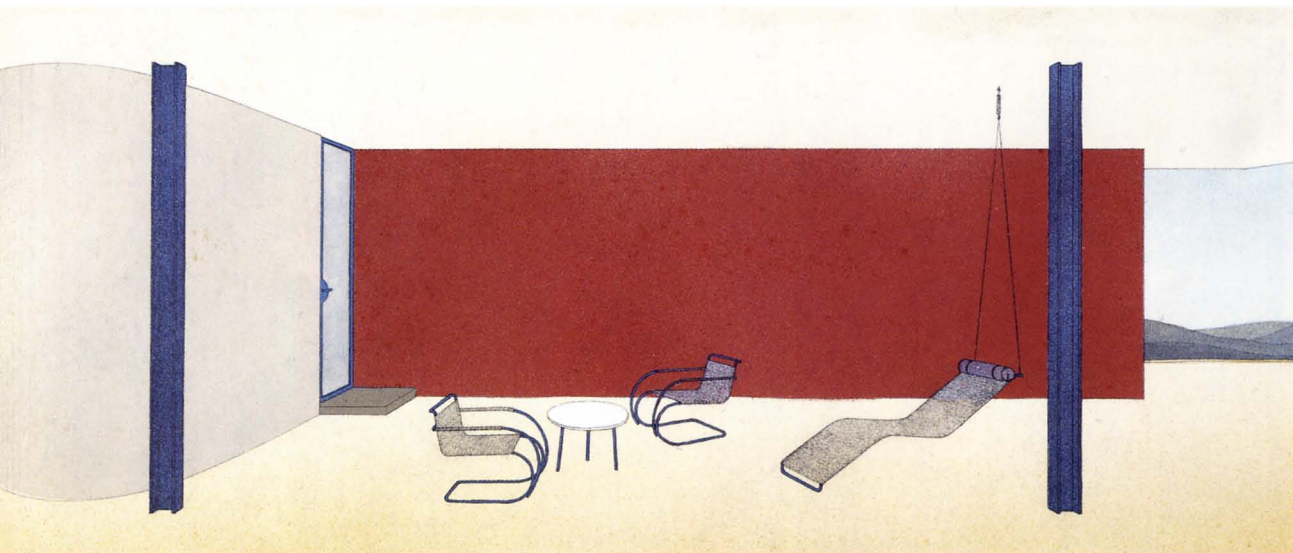


Alfred Arndt y Wilhelm Jakob Hess: ejemplo
de uso de muebles combinables en una casa
unifamiliar.

Habitaciones tan pequeñas contradecían el
concepto espacial de Mies.

profesores nombrados por Meyer, Hilberseimer y Peterhans, fue tan positivo que Mies van der Rohe montó su cátedra en EE UU también con ellos. En su corto mandato, fijó las bases para una nueva Bauhaus, y, si bien sus rasgos eran claramente perceptibles, nunca los definió en público programáticamente.

Enseñanza de la arquitectura bajo la dirección de Mies van der Rohe



Clase de Mies van der Rohe

Vista de un interior (Eduard Ludwig, 1932)

La carrera de arquitectura, reducida a seis semestres por Mies, resultó ser la más demandada y en ella se complementaban la oferta de Mies y la de Hilberseimer. Hilberseimer había creado con Hugo Häring la tipología de vivienda en L o “en ángulo”, que ahora se trataba como casa individual y como elemento urbanístico. Terence Riley interpretó el problema de la vivienda individual como la respuesta de Mies a la crítica que los estudiantes hacían a sus encargos “carentes de sentido social”. El tipo de casa impuesto como ejercitación se integraba en un núcleo habitacional, convirtiéndose así en la unidad más pequeña de la ciudad. Detrás, estaba la idea de Mies de que sólo aquél que pudiese diseñar perfectamente una casa podía asumir tareas más complejas. De forma diferente a Meyer, que había valorado la práctica de la construcción, las tareas sólo se concretaron a nivel de proyecto. Los detalles debían dibujarse minuciosamente. Las plantas libres articulaban el espacio interior con el exterior, por lo que las pequeñas casas familiares fueron emplazadas en grandes terrenos.

Para los estudiantes de Meyer, la planificación de una planta que funcionara era la ejercitación más importante. Mies enseñaba que después de solucionar la función había una categoría superior a ésta. El espacio y la luz, por ejemplo, deberían adecuarse a la función requerida, pero, al mismo tiempo, deberían provocar una nueva experiencia estética con su cualidad formal.

Hilberseimer extendió la formación sistemática, iniciada bajo Meyer, a la construcción de centros habitacionales y al urbanismo. Entre los proyectos más vastos se encontraba una planificación ideal sobre la base de condiciones reales para trabajadores de Dessau: la colonia Fichtenbreite, dirigida por Hilberseimer y Mies, que posteriormente fue objeto de algunos trabajos de licenciatura. Seis participantes de este inicialmente

Mies van der Rohe corrigiendo
De izquierda a derecha: Annemarie Wilke,
Heinrich Neuy, Mies y Werner Klumpp



KANDEM
TELLER-LEUCHTE

MODERNE GESCHMACKVOLLE INNENRAUM-LEUCHTE



DER MATTLÜNZENDE ALUMINIUM-REFLEKTOR IN SEINER EIGENARTIGEN
TELLERFORM GIBT DIESER NEUEN KANDEM-LEUCHTE IHR CHARAKTERISTISCHES
AUSSEHEN. DER REFLEKTOR WIRD VON EINER KUPFENFÖRMIGEN, UNTEN OFFENEN
TRÜBGLASGLOCKE GETRAGEN, DIE DEN HAUPTTEIL DES LICHTSTROMES NACH UN-
TEN UND NACH DER SEITE WIRKEN LÄSST. EIN KLEINER TEIL STRAHLT DURCH
DIE REFLEKTORÖFFNUNG NACH OBEN UND HELLT DIE RAUMDECKE AUF.

LEUCHTE NR.	WATT	AUSFÜHRUNG	PREIS RM
837 P 40	40-200	Massing Metallteile matt vernickelt Reflektor aus Aluminium, matt glänzend Durchmesser 40 cm	31,-
837 P 60			33,-

KÖRTING & MATHIESEN A.-G.
Leipzig-Leutzsch

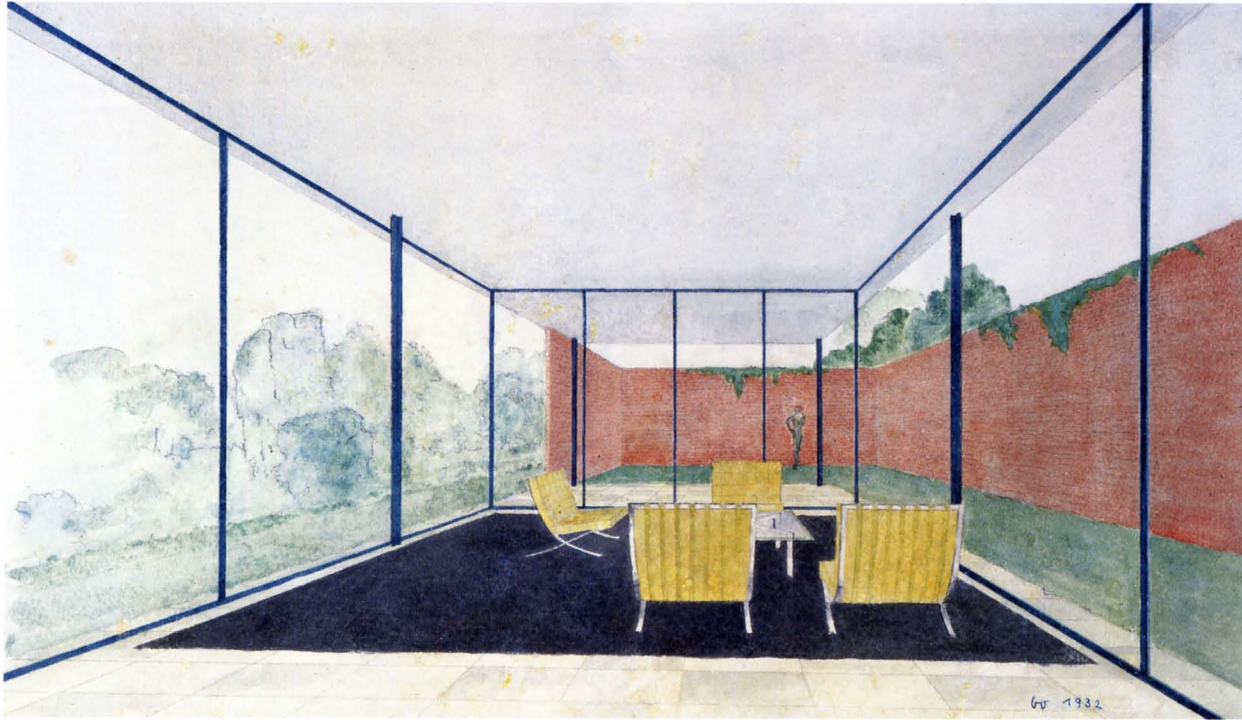
A. Nr. 8208

Página de un prospecto que presenta la *Teller-Leuchte* (lámpara-plato) diseñada por Siegfried Bormann
Iluminaba hacia abajo y reflejaba la luz hacia arriba

“plan urbanístico colectivo” eran miembros del Partido Comunista de Alemania (KPD). Reinhold Rossig obtuvo su diploma con el proyecto de una ciudad socialista.

Después de emigrar a EE UU en 1938, Mies desarrolló los planes de estudio de arquitectura en el *Armour (más tarde Illinois) Institute of Technology de Chicago*. Pronto, sin embargo, su fama de arquitecto constructor sobrepasó la de maestro. Hasta hoy, Mies van der Rohe es considerado uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX. Murió en 1969.

Reforma y vanguardia en el mandato de Mies van der Rohe



Clase de Mies van der Rohe
Heinrich Bormann, interior de la casa CEPR
(1933)

“La lucha contra los racionalistas en Alemania va a ser más dura que contra los académicos” le escribía Mies van der Rohe a Le Corbusier en 1929. Aquí se manifiesta claramente la actitud antiacadémica de Mies que sería la que pondría en práctica como director de la Bauhaus. La oferta de enseñanza de la Bauhaus era escasa en comparación con la de otras escuelas superiores, pues, en sus estudios avanzados, el estudiante no podía escoger entre diversas cátedras de diseño, sino sólo entre Mies van der Rohe y Hilberseimer. Sin embargo, los estudiantes que habían venido de otras escuelas se mostraban entusiasmados: Hans Kessler, que había estudiado cuatro semestres de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Stuttgart, alabó en 1932 los pequeños cursos que se diferenciaban de los “cursos para las masas de la Escuela Superior”. En la Bauhaus no había “profesores universitarios escleróticos”, aquí sería practicable “una asociación de todas las áreas”.

En 1933, en una conversación con el funcionario nacionalsocialista Alfred Rosenberg, Mies expresó su posición de forma similar: “Yo mismo tengo en total una treintena de jóvenes cursando tres semestres diferentes, así que realmente puedo trabajar con cada uno de ellos”. A través de una “reducción del tiempo de estudio” intentaba una “intensificación más pronunciada del estudio” y una concepción opuesta a la de las escuelas superiores convencionales, donde habría “demasiadas disciplinas espe-



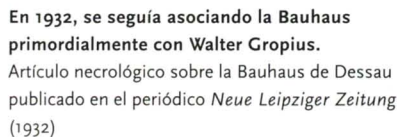
Clase al aire libre de la Sección de Construcciones (a la derecha el profesor Alcar Rudelt, alrededor de 1929–1931)



Eduard Ludwig, propuesta de reforma para la tienda Borchardt en Dessau (1931)

ciales". Descalificar la conducción de la Bauhaus de Mies como "académica", tal como sucede a menudo en la literatura más reciente, no hace justicia a su concepción de la escuela. Los principios reformadores y vanguardistas se entrelazaron. Si bien el número de estudiantes fue fijado en un promedio de 150 "por causas de espacio", siempre fue mayor. Mies subordinó la admisión al estudio a su decisión personal. El ingreso de aprendices y de candidatos sin título de bachiller superior siguió siendo posible y fue aprovechado con frecuencia. La opinión de Mies era: "Hay que permitir construir a todo aquel que tenga el talento para ello, sin considerar su origen ni su nivel cultural". Accesibilidad y elite no eran una antítesis. En la República de Weimar, si bien los aprendices podían emprender un estudio de arquitectura en las escuelas de oficios de la construcción y, en parte, en academias de arquitectura, no así en escuelas técnicas superiores que exigían un título de bachillerato superior.

Bajo la dirección de Mies, la escuela volvió a ganar aquella conciencia de valor propio, y difícilmente definible, que se había generado en la Bauhaus de Weimar. Cuando en su última reunión del 20 de julio de 1933, el reducido cuerpo de profesores resolvió la disolución de la escuela, fue éste un acto de reafirmación del "derecho moral de autor" de la Bauhaus, tal como ya lo había manifestado en 1924 con motivo de su clausura en Weimar.



En el Land Anhalt y en Dessau, adonde se mudó la escuela en 1925, imperaron hasta 1932 condiciones políticas favorables a la Bauhaus. A partir de 1929, el clima político se transformó a causa del fortalecimiento del Partido Nacionalsocialista (NSDAP). Éste arremetió con el reproche de “bolcheviquismo cultural”, que acompañaba a la Bauhaus desde la época de Weimar, considerándola como uno de sus mayores exponentes. Con una resolución del Consejo Municipal, la fracción del NSDAP de Dessau logró el cierre de la escuela el 30 de setiembre de 1932. Aquí se encubrieron animosidades políticas locales e invasoras tendencias político-culturales.

Tras su rotundo triunfo electoral en 1932, los nacionalsocialistas dominaron la discusión político-cultural, de modo que aún los partidarios de la Bauhaus se hacían eco de las acusaciones de aquéllos. No sólo Gropius, sino también el director del museo, Ludwig Grote, el alcalde Hesse y críticos como Bruno E. Werner construyeron estructuras de argumentación con las que pretendían demostrar que las corrientes modernas, entre las cuales se contaba la Bauhaus, no eran culturalmente bolcheviques, sino alemanas.

En octubre de 1932, Mies van der Rohe reabrió la Bauhaus en Berlín como instituto privado, pero subsistió pocos meses. Con la “toma del poder” del 31 de enero de 1933 se inició la *Gleichschaltung* (control coordinado) de todas las instituciones culturales.

Fueron varias las circunstancias que indujeron al cuerpo docente a declarar la disolución del instituto, que ya había sido clausurado por los nazis el 11 de abril de 1933. Ni las cartas abiertas ni las tácticas estratégicas surtieron efecto. La ciudad de Dessau había dejado de pagar los sueldos prometidos y las licencias



Otti Berger en la cantina de la Bauhaus de Dessau el día de su clausura (1932)
Fotografía: Getrud Arndt

Estudiantes accediendo a la Bauhaus de Berlín
(octubre de 1932)



Epílogo: El mito Bauhaus



En 1930, Walter Gropius configuró el departamento del *Deutscher Werkbund* en París.

La foto muestra la sala de convivencia

Cuando la Bauhaus fue cerrada en 1933, la palabra *Bauhausstil* (estilo Bauhaus) era ya desde hacía años un concepto afianzado en la prensa especializada y en los periódicos. La resonancia pública, ya importante en 1923, fue sobrepasada en 1926 con la inauguración del edificio de la Bauhaus. Gropius brindó imágenes exclusivas a las revistas de arquitectura más importantes: *Bauwelt* y la popular *Das illustrierte Blatt*. Así, accedía simultáneamente al mundo especializado y al amplio sector de lectores de la naciente edición de revistas. Ya desde la fundación de la Bauhaus, Gropius obraba según el lema: fotos son noticias.

Hannes Meyer y Mies van der Rohe estaban en el campo de fuerzas de las expectativas públicas que Gropius había creado con su permanente presencia en los medios. Frente a esto, los dos reaccionaron distintamente. Muy pronto, ambos arquitectos se convirtieron en secretos rivales. Meyer quería someter la Bauhaus a una política de izquierdas. En 1928, empleó a Ernst Kallai como redactor para *bauhaus*, que duplicó su contenido inmediatamente. En 1929/30 organizó la exposición *10 años de la Bauhaus* que no escenificó como retrospectiva, sino que la equipó sólo con productos creados durante su mandato. Su exposición itinerante, sin embargo, fue oscurecida por las sombras de la Exposición de París de 1930 que Gropius, conjuntamente con Moholy-Nagy, Breuer y Bayer, organizó por encargo del *Deutscher Werkbund* como una exposición de la Bauhaus.

Probablemente, los papeles pintados y lámparas Bauhaus producidas por Kandem hayan alcanzado una mayor difusión para la escuela que la lograda por las campañas públicas de Meyer. Éste no pudo concretar una extensa publicación que planeaba para agosto de 1930. Sólo con su *Carta abierta* en la revista liberal de izquierdas *Tagebuch*, se mostró a la altura del refinamiento mediático de Gropius. Meyer tematizó su despido y acusó a Gropius de haber manipulado la situación. Algunos de los puntos de su crítica formulados irónicamente se han convertido en parte de la literatura de la Bauhaus. Finalmente, Meyer fracasó en el intento de transformar la imagen de la Bauhaus acuñada por Gropius en la opinión pública, porque fluctuaba de forma discordante entre ataque, rivalidad y rechazo.

Contrariamente a Meyer, Mies van der Rohe evitó entrar en competencia con Gropius en la opinión pública. Había considerado “equivocada justamente la presentación propagandística de la Bauhaus en el pasado” y por eso “evitado toda publicidad” según escribió el 10 de mayo de 1933 a Martin Mächler. Durante la gestión de Mies, se publicaron tres números muy delgados de *bauhaus*, que Meyer había empleado continuamente; sólo un número contenía cuatro renglones de texto del nuevo director. Faltaban incluso alusiones a la participación en la gran exposición de Berlín de 1931 cuya sección “El apartamento de nuestro tiempo” había estado bajo su tutela y donde la decoración expuesta representaba a la Bauhaus. Tampoco fue mencionado nunca el gran encargo para el mobiliario del apartamento de Philip Johnson en Nueva York.

Incluso después de 1928, Walter Gropius siguió considerando la Bauhaus como su hijo espiritual y trabajó incansablemente hasta el final para lograr su fama casi mun-

La exposición *Bauhaus: 1919–1928* llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1938/39 por iniciativa de Walter Gropius



dial. En 1929, se publicó el libro número 14 de la Bauhaus *Del material a la arquitectura*, un año más tarde *Edificios de la Bauhaus en Dessau* lo que Meyer interpretó como una ofensa ya que con esto él no existía en absoluto ante los ojos de la opinión pública.

A partir de 1932, Gropius, que era un orador solicitado en el país y en el exterior, empezó a integrar a la Bauhaus en sus conferencias. Con esto, dio un importante paso para asegurarle a la institución la actualidad de un presente eterno. La despojó de historia y de nacionalidad. Desde entonces tuvo la convicción de haber creado un modelo de enseñanza atemporal y válido para todo lugar, un “denominador general” del diseño. Así, Gropius había asimilado un modelo de pensamiento de la vanguardia de cuyas fuerzas legítimas se había nutrido el maestro de la Bauhaus de Weimar: sus preceptos llevaban a conocimientos independientes de la historia y de la tradición.

Mies apenas hablaba en EE UU a partir de 1938, y si lo hacía era a desgana sobre la Bauhaus, dejando su canonización en manos de Gropius. Grawe interpretó el silencio de Mies en su publicación *Call for action. Mitglieder des Bauhauses in Nordamerika* (Call for action. Miembros de la Bauhaus en Norteamérica) como una “distribución de papeles” por la cual Mies habría declinado la fama histórica de la Bauhaus en favor de Gropius y éste, a su vez, le dejó a Mies el papel de exitoso arquitecto estadounidense.

Una y otra vez, la interpretación que Gropius hizo de la Bauhaus, presentándola como una simple idea, ha sido definida como un mito. A pesar de que la presencia mediática de “su” Bauhaus fue analizada de forma crítica, ésta nunca ha perdido fuerza. Por esto, hoy en día, la historia de la Bauhaus debe ser escrita con una visión crítica en lo que respecta a Gropius.

Bibliografía

- Balg, Ilse (ed.): Martin Mächler, Weltstadt Berlin. Schriften und Materialien. Editorial Galerie Wannsee, Berlín, 1986
- Bauhaus-Archiv Berlin (ed.): Der vorbildliche Architekt. Mies van der Rohe Architekturunterricht 1930–1958 am Bauhaus und in Chicago. Editorial Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH, Berlín, 1986
- Grawe, Gabriele Diana: Call for Action. Mitglieder des Bauhauses in Nordamerika. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2002
- Hahn, Peter (ed.): Bauhaus Berlin. Auflösung Dessau, 1932 Schließung Berlin 1933, Bauhäuser und Drittes Reich. Editorial Kunstverlag Weingarten, 1985
- Hüter, Karl-Heinz: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Editorial Akademie-Verlag, Berlín, 1976
- Jaeggi, Annemarie: Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius. Argon Verlag, Berlín, 1994
- Költzsch, Georg W. y Margarita Tupitsyn: Bauhaus, Dessau, Chicago, New York. Dumont Verlag, 2000. Werner Möller y Wolfgang Thöner: "Das Bauhaus – Eine Balance in mehreren Akten", págs.14–19
- Hannes Meyer, 1889–1954 Architekt, Urbanist, Lehrer. Ernst und Sohn, Berlín, 1989. "Winfried Nerdinger: Anstößiges Rot. Hannes Meyer und der linke Baufunctionalismus – ein verdrängtes Kapitel der Architekturgeschichte", págs.12–29
- Meyer-Bergner, Lena: Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Verlag der Kunst, Dresden, 1980, págs. 67–73: Meyer, Hannes: "Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau, 1930"
- Nerdinger, Winfried: Walter Gropius. Gebr. Mann, Berlín, 1985
- Nerdinger, Winfried: "Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik" en Die Bauhaus-Debatte 1953. Editado por U. Conrads, M. Droste, W. Nerdinger y H. Strohl. Vieweg & Sohn, Brunswick/Wiesbaden, 1994, págs. 7–19
- Pommer, Richard: "Mies van der Rohe and the Political Ideology of the Modern Movement" en: Franz Schulze (ed.): Critical Essays Cambridge Mass. MIT Press, 1989, págs. 96–145
- Spaeth, David (ed.) Dearstyne, Howard: Inside the Bauhaus. Rizzoli, Nueva York, 1986
- Wahl, Volker: Die Meisterratsprotokolle des

Staatlichen Bauhauses Weimar 1919–1925.
Versión revisada por Ute Ackermann. Editorial Hermann Böhlau, Nachfolger Weimar, 2001.

Numerosas fuentes cuyos detalles no han sido constatados en:

- Winger, Hans Maria: Das Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919–1933. Editorial Gebr. Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg, 1975 (3a. edición)

Créditos fotográficos

- ak-images, Berlín: 22 arriba
- Archivo Bauhaus, Berlín: 8, 11 (fotografía: E. Lill), 13 abajo, 14, 15, 17 arriba izda. (fotografía: M. Hawlik), 17 arriba centro, 17 arriba dcha., 17 abajo, 18 arriba, 18 abajo (©Archivo Alfred y Gertrud Arndt), 21 (fotografía: Reinhard Friedrich), 23 arriba, 26, 27 izda., 28 arriba (fotografía: M. Hawlik, ©Kaj Delugan), 28 abajo, 29, 31, 35 arriba, 36 arriba, 37, 41 abajo, 42, 45 (fotografía: H. Kiessling, ©Dirk Scheper, Berlín), 47 abajo (fotografía: M. Hawlik), 50 ambas, 52 (fotografía: Musche, Dessau), 53 arriba, 54, 56 arriba, 56 abajo izda. (fotografía: Gunter Lepkowski, ©Thomas Breuer, USA), 56 abajo dcha. (fotografía: Gunter Lepkowski, ©Stuhl-museum Burg Beverungen-Tecta), 57 arriba, 57 abajo izda. (fotografía: Fotostudio Bartsch), 57 abajo dcha. (fotografía: Gunter Lepkowski, ©Thomas Breuer, USA), 58, 59, 60 arriba, 61 (fotografía: Atelier Schneider), 62, 64 arriba, 65 arriba, 67, 71 abajo, 72 (fotografía: Atelier Schneider), 73 arriba, 73 abajo (fotografía: G. Lepkowski), 80, 81 ambas, 82, 83 arriba, 83 abajo (fotografía: P. Pahl), 84, 86 arriba, 87 arriba (fotografía: P. Pahl), 87 abajo, 88 (fotografía: H. Kiessling), 89 ambas, 90 (fotografía: M. Hawlik), 91 arriba (fotografía: I. Blühová), 91 abajo, 92 (fotografía: Atelier Schneider), 93 ambas
- Archivo Foto Marburg: 2, 10 arriba, 44, 94
- ©artur/Klaus Frahm: 46 arriba
- ©artur/Jochen Helle: 41 arriba
- Asociación Monumento a la Bundesschule Bernau e.V.: 74, 75 ambas, 76 izda. ambas, 77
- Bauhaus-Universität Weimar: 33 abajo (Album III/Abb.33), 40 abajo
- ©bednorz-photo.de: 6
- Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum, regalo de Walter Gropius: 48 (BR GA 21.40), 49 (BR48.104)
- ©2006 Corbis Inc.: 47 arriba
- Colección y archivo Herbert Bayer, Denver Art

- Museum, CO: 95
- Deutsches Architektur Museum, Francfort del Meno: 63, 64 abajo, 65 abajo, 76 dcha.
- Galería Ulrich Fiedler, Colonia: 35 abajo
- Walter Gropius, Exposición de construcciones y vehículos industriales ejemplares. Exposición ambulante del Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, Texto y números de catálogo para la exposición en Colonia 1914: 9
- gta-Archiv/ETH, Zürich, Suiza/Sucesión de Hans Wittwer: 78
- Fotografía Louis Held, Archiv: Fotoatelier L. Held, Weimar: 12
- Colección Christina und Volker Huber, Offenbach del Meno: 70
- Fotografía: Sebastian Kaps: 51 abajo
- ©Galería Kicken Berlín/Phyllis Umbehr: 16 (fotografía: The Josef and Anni Albers Fundación, Bethany CT)
- ©Klaus Kinold, Munich: 30
- Centro Paul Klee, Berna: 71 arriba
- ©Lothar Schnepf/Kolumba, Colonia: 23 abajo
- Fondo Henry van de Velde. ENSAV, La Cambre, Bruselas: 13 arriba
- ©Paris, Musée National d'Art Modern, CGP: 51 arriba
- ©2006, imagen digital Mies van der Rohe/Regalo del arqu., The Museum of Modern Art/Scala, Florencia, Archivo Mies van der Rohe: 86 abajo
- Fotografía Juergen Nogai, Santa Monica, CA/colección privada, Bremen: 1, 4, 19, 20 ambas, 24, 25, 27 dcha., 32 abajo, 33 arriba, 34, 36 abajo, 38 ambas, 39 ambas, 40 arriba, 43, 46 abajo, 53 abajo, 60 abajo, 68, 69
- Ludwig Karl Hilberseimer Papers, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago: 66
- Estatutos de la Staatliches Bauhaus Weimar, 1922: 22 abajo
- Simplicissimus, n.º 18, 03.08.1914, P. 285: 10 abajo
- Stedelijk Museum, Amsterdam: 32 arriba
- Stiftung Bauhaus Dessau: 79 abajo
- Fotografía Philipp Tolziner, Moscú: 79 arriba
- Von der Heydt-Museum Wuppertal: 55
- Objeto relicto de Yamawaki; Fotografía: Knoll, Japón: 85

Agradecimiento

Agradezco a Winfried Nerdinger su ayuda y su crítica.

EN LA MISMA SERIE SE HAN PUBLICADO:

ALVAR AALTO

Louna Lahti

TADAO ANDO

Masao Furuyama

BAUHAUS

Magdalena Droste

MARCEL BREUER

Arnt Cobbers

SANTIAGO CALATRAVA

Philip Jodidio

CASE STUDY HOUSES

Elizabeth A. T. Smith

CHARLES & RAY EAMES

Gloria Koenig

ANTONI GAUDÍ

Maria Antonietta Crippa

WALTER GROPIUS

Gilbert Lupfer, Paul Sigel

LOUIS I. KAHN

Joseph Rosa

PIERRE KOENIG

Neil Jackson

JOHN LAUTNER

Barbara-Ann Campbell-Lange

LE CORBUSIER

Jean-Louis Cohen

ADOLF LOOS

August Sarnitz

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Claire Zimmerman

RICHARD NEUTRA

Barbara Lamprecht

JEAN PROUVÉ

Nils Peters

EERO SAARINEN

Pierluigi Serraino

HANS SCHAROUN

Eberhard Syring, Jörg C. Kirschenmann

RUDOLF MICHAEL SCHINDLER

James Steele

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Martin Steffens

OTTO WAGNER

August Sarnitz

FRANK LLOYD WRIGHT

Bruce Brooks Pfeiffer

“... volúmenes en cubierta blanda, tan bellos como inteligentes, en los que se presenta la obra de arquitectos famosos por orden cronológico”.

AD, Munich

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine o escribanos a TASCHEN, c/ Víctor Hugo, 1º-2º dcha., E-28004 Madrid, España, contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

www.taschen.com

Sólo fines educativos lennyteka.blogspot.com



gandhi \$109

BAUHAUS

ARTE/DISEÑO/INDUSTRIAL
7244 15/MAR/08 9783822822913

ISBN 978-3-8228-2291-3



9 783822 822913

www.taschen.com