

paperback
06

EUGENIO VEGA | LA DESINTEGRACIÓN DE LA BAUHAUS



N.º 6 | Febrero de 2009

Diseño y consumo en tiempo de crisis I La desintegración de la Bauhaus

Eugenio Vega

paperback | nº 6 2008 | **ISSN 1885-8007**
escueladeartenúmerodiez

1 | PAPERBACK

Diseño y consumo en tiempo de crisis I La desintegración de la Bauhaus

Resumen

Durante su corta existencia la Bauhaus estuvo sometida a tensiones entre sus docentes que defendían modelos educativos muy distintos. Sin embargo, sería la presión política que acabaría con la República de

Weimar, la que terminaría por ahogar el proyecto de la Bauhaus.

Palabras clave

Bauhaus, Weimar, Dessau, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Walter Gropius.

Diseño y consumo en tiempo de crisis I La desintegración de la Bauhaus

Durante el verano de 1933, hacia el 20 de julio, la Bauhaus fue finalmente cerrada. El ambiente en Berlín no estaba para muchas bromas después de seis meses convulsos desde que en los últimos días de enero, en una maniobra absurda propiciada por Franz von Papen, el presidente Hindenburg hubiera hecho canciller a Adolf Hitler. Ya en febrero el incendio del Reichstag sirvió de excusa para actuar decididamente contra los enemigos de Alemania que parecían ser muchos. A principios de abril tuvo lugar un boicot a tiendas y negocios judíos que apenas provocó rechazo entre los alemanes corrientes. El KPD, el partido comunista, fue el primer partido ilegalizado pero luego lo fue también el SPD, el socialdemócrata. Por su parte, los partidos de derecha y el Zentrum católico se disolvieron de buena gana para que muchos de sus miembros se integrasen en el partido nazi. A final de primavera, en Dachau, se abrió el primer campo de concentración para los opositores políticos que aún no habían huido del país. En poco más de medio año el régimen parlamentario que permitió a Hindenburg dejar el poder en manos de un loco, devino en una terrible dictadura que llevaría al mundo a una de sus mayores catástrofes. Este proceso de liquidación de la democracia estuvo acompañado de la persecución de toda forma de expresión cultural que los nazis pudieran asociar a la República de Weimar entre las que se encontraba la Bauhaus.

Aunque antes de la toma del poder el partido nacional socialista nunca tuvo ninguna posición oficial acerca del diseño y la arquitectura [menos aún sobre su enseñanza], algunos miembros del partido como Wilhelm Frick o Alfred Rosenberg ya habían cargado contra la Bauhaus por sus degeneraciones “modernas” y su supuesto antigermanismo. Desde esta visión, la Bauhaus no era más que un grupo de comunistas y radicales al servicio de la Unión Soviética y alguien como Hannes Meyer era visto como un agitador bolchevique. Ni siquiera el conservador Gropius, veterano de la Gran Guerra, parecía tolerable para paladares tan exigentes en materia de radicalismo “völkisch”.

Aunque la Bauhaus llegó al final de su peripecia en un situación de deterioro por las tensiones, tanto ideológicas como personales, entre sus docentes, fue sin duda, la situación política tras la toma del poder por Hitler, la estocada definitiva que terminó con ella.

Tatorce años antes, en 1919 la Bauhaus había puesto en marcha un proyecto de integración de arte e industria que enlazaba con la vieja tradición de lo que se dio en llamar “Arts and Crafts”, el movimiento iniciado a final del siglo XIX por William Morris y otros inquietos victorianos. Este movimiento ejerció una desorbitada influencia sobre los artistas e intelectuales del cambio de siglo porque su impacto desbordó los pequeños círculos de artistas y críticos. Como señalaba Hobsbawm, “inspiró a quienes deseaban cambiar la vida humana, y también a aquellos individuos

pragmáticos interesados en producir estructuras y objetos de uso, así como aquellos interesados en los aspectos pertinentes de la educación”¹

Por iniciativa del arquitecto Walter Gropius, la Bauhaus se constituyó en 1919, en la ciudad de Weimar como resultado de la fusión de la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios. La idea principal era recoger todas las disciplinas artísticas bajo el paraguas protector de la arquitectura y vincular tales manifestaciones con la cultura industrial que, desde finales del siglo anterior, estaba cambiando Europa y Estados Unidos. Esta pretendida integración social de las artes aplicadas hubo de enfrentarse a innumerables obstáculos internos y externos que redujeron el impacto que hubiera podido tener en un entorno más favorable.

¿Fundada en sólidos principios?

La Bauhaus nació inmersa en las convulsiones políticas de la República de Weimar, agitada por varias crisis económicas y por la continua sucesión de gobiernos inestables.² Los dramáticos inicios pesaban sobre el posterior desarrollo del régimen parlamentario: 1919, fue también el de la revolución espartaquista cuya dura represión por el gobierno socialdemócrata provocó enfrentamientos sin remedio en la izquierda alemana.³ La Bauhaus acusó todos los vaivenes políticos acaecidos durante su corta existencia de modo que, tanto el traslado de Weimar a Dessau, como el cambio final a Berlín, estuvieron motivados por la derrota del SPD en las ciudades en que se estableció la escuela.

Como es sabido, a partir de 1933 muchos de sus profesores y alumnos tuvieron que salir de Alemania lo que contribuyó la expansión de las ideas y principios de la Bauhaus por Europa y Estados Unidos en las siguientes décadas. Pero no sólo sus innovaciones formales tuvieron imitadores en las décadas siguientes, también su visión globalizadora y su tendencia a la experimentación ejercieron, tras la segunda guerra mundial, una influencia que no alcanzaron ni de lejos en su tiempo. Estos principios pueden resumirse en los siguientes:

En primer lugar, el deseo de una máxima claridad formal que trajo consigo la eliminación de todo adorno y su sustitución por elementos plásticos de naturaleza geométrica, muy en consonancia con los otros movimientos de vanguardia del inicio del siglo. Otro aspecto de su ideario fue la relevancia concedida a la cultura industrial que hubiera debido llevar a la teórica obligación de diseñar en función de los medios. Por último, la metodología estaba basada en cosas tan novedosas y confusas como el “análisis de la función” y la “investigación de la esencia” que, obviamente, pretendían una verdadera transformación en la enseñanza de las artes y de la arquitectura.

Su mejor momento llegaría en 1925 con el traslado a un nuevo edificio en la ciudad Dessau donde permanecería hasta que en 1932 hubieron de mudarse a Berlín.

De forma muy somera cabe señalar tres principales periodos en la evolución de la escuela. En una primera fase de fundación, entre 1919 y 1923 se pusieron en marcha los principios ideológicos de la nueva escuela. Se instituyó el “vorkurs”, un curso preparatorio que servía de introducción a todas las enseñanzas y que era la base de la educación como parte obligada del programa de estudios. Por una parte pretendía la experimentación y el hallazgo personal y por otro otorgaba calificaciones objetivas de los alumnos. Fue dirigido por Johannes Itten entre 1919 y 1920 y más tarde por László Moholy-Nagy y Josef Albers. Tras este curso los estudiantes podían elegir talleres

1. “Muy importante fue la atracción que ejerció sobre un núcleo de arquitectos progresistas, interesados por las tareas nuevas y urgentes de planificación [...] como consecuencia de la visión utópica asociada con su profesión”. HOBBSAWM, Eric J. (2001) La era del Imperio. Barcelona: Crítica. p. 239.

2. El régimen parlamentario que surgió tras la derrota de 1918, fue la primera experiencia democrática de Alemania. Es verdad que durante el II Reich el partido socialdemócrata, el SPD, formó parte del Reichstag y tuvo un cierto peso en la vida política; sin embargo, no era el Reichstag el que decidía los gobiernos sino el Káiser que podía hacerlo al margen de las mayorías parlamentarias. STÜRMER, Michael. (2003) El imperio alemán. 1870-1919. Barcelona: Random House Mondadori.

3. Para conocer los acontecimientos de aquellos meses puede consultarse la obra que Sebastian Haffner escribió sobre la revolución y en la que incluye muchas experiencias personales vividas en aquel tiempo: HAFFNER, Sebastian. (2005) La revolución alemana de 1918-1919. Barcelona: Inèdita Editores.

específicos al frente de los cuales estaban un “maestro de la forma” y “un maestro del oficio”, un artista y un artesano que, en un principio, se situaban en un plano de igualdad. En la práctica, sin embargo, se comprobó el papel subordinado de los maestros de taller hacia los maestros de la forma que serían quienes protagonizaran la acción docente. En estos talleres se realizaban prototipos únicos con técnicas artesanales. Como colofón a estos primeros años, en 1923 se realizó una gran exposición que recibió una calurosa acogida y el apoyo del Deutsche Werkbund, la institución que velaba por las artes aplicadas en Alemania.⁴

La segunda fase tendría lugar entre 1923 y 1928, en ella se produciría el traslado a Dessau, al nuevo edificio. Se caracterizaría por la consolidación de su proyecto pero también por la aparición de tendencias divergentes entre sus docentes que se agudizarían en los últimos años. De todos modos, este traslado no fue del todo voluntario pues desde años antes la crítica de los partidos conservadores en Turingia hacia la escuela era muy fuerte. También el ministro de finanzas del estado, el socialdemócrata Hartmann, para el que la escuela era “una organización superflua y sin probabilidades de éxito”, mostraba cada vez menos disposición a concederles los recursos económicos necesarios.⁵ Con la victoria de los partidos conservadores en las elecciones al parlamento de Turingia en 1924 y el posterior recorte presupuestario, la propia Bauhaus disolvió su instituto de Weimar el 1 de abril de 1925.

Se iniciaron entonces gestiones para buscar una nueva ubicación, Frankfurt y Dessau eran las más probables. Finalmente, el consejo municipal de Dessau, con el alcalde Friz Hesse, del SPD, facilitó el traslado de la escuela a esta ciudad con todo su equipo docente así como los recursos económicos necesarios para su mantenimiento. Fue incluso posible construir un nuevo edificio, proyectado por Walter Gropius, Carl Fieger y Ernst Neufert, que sería inaugurado el 4 de diciembre de 1926 en un acto con más de mil invitados.⁶

En esta época dos de los talleres que adquirirían una mayor relevancia fueron los de metal y mobiliario; éste último, dirigido por Marcel Breuer llevó a cabo un tipo de trabajo con acero tubular capaz de atender los problemas funcionales y ser fabricado en serie. En esta segunda etapa se hizo mayor énfasis, teórica y prácticamente, en el concepto de función y se tuvieron en cuenta “las necesidades de las masas” expresión, sin duda, de significado difuso pero propicia para la exaltación. También la tipografía se incluyó como asignatura oficial en este periodo, con Herbert Bayer como su primer profesor.⁷ En cierta medida, el experimentalismo libre de la primera época quedó relegado a las necesidades sociales y la Bauhaus devino en una suerte de escuela superior de diseño, si esta expresión pudiera ser aplicada en esa situación.

La presión política continuó, como en Weimar, haciendo más difícil el apoyo económico de la administración municipal y llevaría a que Gropius renunciase a la dirección. Cansado de las tensiones que provocaba la escuela, se fue a Berlín a trabajar como arquitecto privado. También salieron por entonces Herbert Bayer, Marcel Breuer y László Moholy-Nagy. En tales circunstancias Hannes Meyer, que apenas llevaba un año en la escuela, fue nombrado director en 1928 y se inició la última fase.

Hannes Meyer

El periodo final de desintegración que culminaría en 1933, se caracterizó por las tensiones crecientes entre los docentes y una mayor hostilidad del ambiente político. A la situación interna contribuyó no poco el nombramiento de Hannes Meyer como director. De origen suizo, nacido en el seno de una familia de arquitectos pero criado en un orfanato, Meyer había sido dibujante en Basilea antes de estudiar arquitectura en Berlín; en 1927 se había convertido en profesor de la

4. HESKETT, John. (1986) German Design. 1870-1918. Nueva York: Taplinger. p. 109 y sig.

5. HÜTER, Karl Heinz. (1976) Das Bauhaus in Weimar. Berlin. P. 41. Citado en WICK, Rainer. (1987) La pedagogía de la Bauhaus. Madrid: Alianza Editorial. p. 41

6. Bauhaus Archive. [24 de octubre de 2007] <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/zeittafel1919.htm>

7. Toda la ideología renovadora que inspiraba la escuela se manifestó en esta materia: la decisión de imprimir todos los textos en caja baja no pasó de ser una provocación y el diseño de su alfabeto universal supuso un rotundo fracaso desde el punto de vista de la funcionalidad y la legibilidad,

Bauhaus, y en poco más de un año terminaría siendo su director.⁸ Sorprende, a la luz de los acontecimientos posteriores, que Walter Gropius propusiese a Meyer como director pero lo cierto es que así lo hizo en el escrito de renuncia que presentó al regidor Fritz Hesse el 4 de febrero de 1928. Allí explicaba: “como sucesor propongo a Hannes Meyer, director del departamento de arquitectura, a quien considero capacitado, tanto en lo personal como en lo profesional, para dirigir el instituto con éxito”. Parte del alumnado creyó ver esta renuncia como el resultado de la presión ejercida por Meyer, pero tal presión no existió. Lo que sí es cierto es que varios profesores, entre ellos Schlemmer, habían advertido a Gropius de lo inadecuado del nombramiento.⁹

Durante el poco tiempo que permaneció en el cargo se exacerbarían las dificultades en el seno de la escuela. Meyer propugnaba con vehemencia una definición social de la arquitectura y el diseño que debía materializarse en todas las acciones de la escuela: “Construir y crear son una misma cosa, y constituyen un acontecimiento social. En cuanto colegio mayor de la creación, la Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico pero sí social. En cuanto ente creador, nuestra actividad esta condicionada socialmente, y la sociedad compone el marco de nuestro trabajo”.¹⁰ Meyer consideraba que las reflexiones de Gropius acerca de la relación entre arte e industria eran superficiales y completamente dominadas por la estética. La convicción de que “el creador debía satisfacer al pueblo” llevó a Meyer a olvidar por completo el concepto de escuela de arte que aún latía desde 1919. Aunque reestructuró el curso preliminar para incluir clases de Kandinsky, Klee y Schlemmer, los artistas perdieron toda influencia, las clases de pintura se convirtieron en una “actividad libre” al margen de la enseñanza regular, lejos de la intención inicial de integrar todas las disciplinas en una unidad de arte y técnica. Su programa fue publicado bajo el título “Construcción” en el número 1928.4 de la revista Bauhaus, en un tono muy alejado de las declaraciones de Gropius. Se trataba de una relación de sentencias contundentes que se iniciaban con la siguiente: “Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula “función, tiempo, economía”. Todas esas cosas no son, por tanto, obras de arte”. En buena medida, Meyer consideraba el arte, y todos aquellos aspectos creativos e intelectuales, como superfluos e, incluso, confusos; “el arte es sólo orden, solía declarar. Y fue precisamente esta reducción a una única dimensión lo que trajo consigo los cambios”.¹¹ En consecuencia, artistas como Klee y Schlemmer terminarían por dejar la Bauhaus, aunque su salida tendría lugar en la etapa de Mies van der Rohe, Asimismo, como ya se ha comentado, en 1928 Herbert Bayer se había ido a trabajar como director de arte en la oficina berlinesa de Vogue. Por otra parte creció el enfrentamiento con Kandinsky lo que le costaría finalmente el puesto. En definitiva, la escuela perdió a muchos de sus miembros más relevantes. A favor de Meyer es necesario decir que su gestión permitió que la Bauhaus trabajase “con eficiencia sin igual en los campos de la producción y la economía”.¹² Aumentó el número de solicitudes lo que obligó a una mayor exigencia en el acceso que permitiese mantener el número de alumnos en un límite razonable. La exposición itinerante viajó a Basilea, Breslavia, Essen, Manheim y Zurich, popularizando aún más las ideas de la escuela y haciendo de ella un referente centroeuropeo.¹³

Por otra parte, la mayor politización que trajo consigo su mandato despertó el temor entre las autoridades de Dessau a ser tildadas de comunistas y a perder el poco apoyo electoral que le restaba al SPD. No cabe duda que durante el mandato de Meyer las ideas políticas tuvieron más presencia que en los años de apoliticismo de Gropius pero también es cierto que el ambiente

8. En 1909 Meyer había formado parte de un movimiento reformador para el que ideó diversos edificios de corte tradicional. En 1919 diseñó las viviendas en forma de panal de Freidorf y hacia 1926 adoptó el racionalismo del movimiento moderno. Son los pocos proyectos suyos que se llevaron a cabo. Su obra más conocida es el palacio de las Naciones de Ginebra que realizó entre 1926 y 1927 con Hans Wittwer con quien también construyó la Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes al final de la década.

9. WINGLER, Hans, editor. (1962) *Das Bauhaus. 1919-1933*. Weimar, Dessau, Berlin. Berlín: Rasch, p. 136. Citado en FORGÁCS, Éva. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press. p. 156, 157.

10. WICK, Reiner (1982) *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. p. 48.

11. FORGÁCS, Éva. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press. p. 163.

12. WICK, Reiner (1982) *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. p. 49.

13. FORGÁCS, Éva. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press. p. 160.

político se escoró cada vez más hacia la derecha y cualquier manifestación en sentido contrario adquiriría una peligrosa relevancia. El alcalde Hesse, advertido por Ludwig Grote, un personaje amigo de Kandinsky, de la "agitación comunista" entre los estudiantes de la Bauhaus y de la pasividad de Meyer, avisó a éste de la necesidad de poner freno a tal situación. Como la cosa no cambió, Hesse y Grote acusaron a Meyer de deslealtad y en 1930 terminó por abandonar ante tantas presiones. Con un grupo de estudiantes y una de las secretarías se fue a Moscú donde dio clases de urbanismo hasta 1936 año en que regresaría a su Suiza natal para, más tarde, hacer carrera en el México de Lázaro Cárdenas.¹⁴

Ludwig Mies van der Rohe

Quien le substituyó fue el ya famoso Ludwig Mies van der Rohe, partidario, como Gropius, de rebajar el perfil político de la escuela para garantizar su supervivencia. Fue la publicación comunista *Die rote Fahne* quien protestó al considerar que el nuevo director era simple y llanamente un reaccionario. Parte de los estudiantes expresaron ideas parecidas, incluso solicitaron que se examinase su trabajo para ver si estaba cualificado para dirigir la escuela. Mies llamó entonces a la policía para que restableciese el orden; varios alumnos fueron expulsados y la escuela hubo de cerrar durante varias semanas. El nuevo director, que continuó viviendo en Berlín, viajaba tres veces a la semana a Dessau para atender sus obligaciones, en un estilo muy diferente al de sus predecesores, ajeno a cualquier pretensión de liderazgo espiritual sobre los alumnos.

Sin embargo, Mies van der Rohe no modificó la orientación que Meyer había impuesto al reducir el papel de la actividad puramente artística y la Bauhaus se consolidó como una escuela de arquitectura y diseño en la que los aspectos teóricos adquirieron un cierto peso. Estableció horarios regulares y limitó las actividades políticas dentro de la escuela. Antes de comenzar el primer semestre de 1931 los alumnos recibieron una declaración de intenciones que debían firmar si querían permanecer en el centro con el siguiente contenido: "El abajo firmante asume atender las clases regularmente, estar en la cantina no más tiempo que el correspondiente a las comidas, no permanecer allí por las noches, rechazar las discusiones políticas, poner cuidado en no alborotar en la ciudad y salir vestido adecuadamente".¹⁵ Ante todo, orden.

Pero la prudencia política del nuevo director no serviría de mucho. En noviembre de 1931, en las elecciones municipales de Dessau, el partido nazi fue el más votado y exigió la eliminación de los subsidios que daban vida a la escuela; su idea era, no sólo cerrar la escuela, sino demoler el edificio, cosa que finalmente no se haría por razones económicas, no por falta de ganas; en las páginas del *Anhalter Tageszeitung* se escribía en estos términos: "la desaparición de este llamado instituto de diseño significará la desaparición del suelo alemán de uno las más prominentes manifestaciones del arte judeomarxista".¹⁶ En agosto de 1932 el NSDAP presentó una propuesta para que cesara la actividad académica que fue aprobada por abrumadora mayoría por lo que la Bauhaus se vio obligada a buscar una nueva sede a partir del 30 de septiembre.¹⁷

Tal cosa no fue fácil. Mies van der Rohe intentó que funcionara como una suerte de instituto privado en Berlín, instalada en una vieja fábrica situada en Steglitz, en el extrarradio, donde pudieron organizar ese último curso para poco más de cien estudiantes. Sin embargo, tras la llegada de Hitler a la cancillería, el desenlace parecía cantado y ya el 11 de abril se precintó la escuela y una treintena de estudiantes fueron detenidos. Sin embargo, Mies confiaba en que los nazis, una vez obtenido el poder, se conformasen con llevar a la práctica una política conservadora

14. Por invitación del gobierno de Lázaro Cárdenas llegó a México donde impartiría clases y trabajaría en diversos proyectos de arquitectura pública. BARBERO, Patricia (2004) Hannes Meyer. Vida y Obra. Patricia. México: Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México.

15. FORGÁCS, Éva. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press. p. 196.

16. FORGÁCS, Éva. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press. p. 197.

17. En 1932 la situación política empeoró notablemente en todo el Reich. El gobierno del socialdemócrata Otto Braun en Prusia fue disuelto por el canciller Franz von Papen que le acusaba de conspiración con los comunistas al tiempo que autorizaba las actividades de las SA que estaban fuera de la ley. El clima de violencia se apoderó del país y en las elecciones al Reichstag en julio, el NSDAP obtuvo 230 escaños, casi cien más que los socialdemócratas.

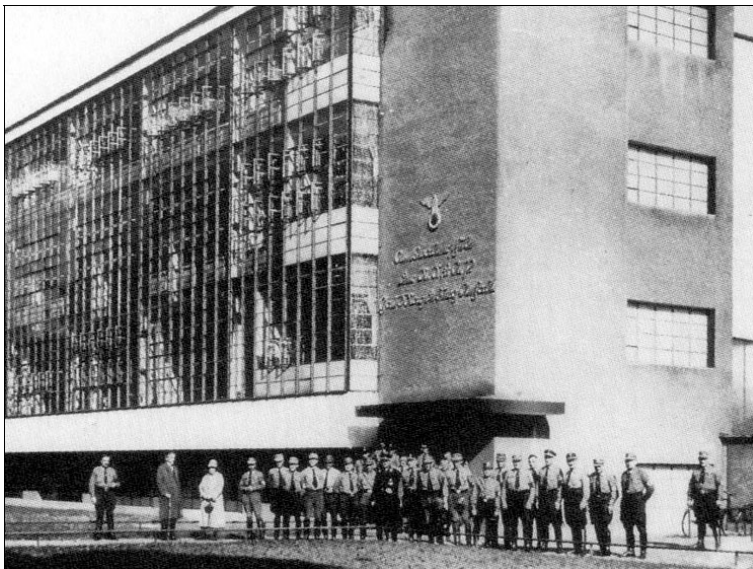
que dejase algún margen a la supervivencia de la escuela. Creía que los planteamientos del Movimiento Moderno eran suficientemente neutros políticamente como para que pudieran ser asumidos por el nuevo régimen, un poco a la manera en que los fascistas italianos habían tomado algunas ideas de la vanguardia en su arquitectura monumental. De hecho, Mies van der Rohe hizo algunas gestiones ante Alfred Rosenberg, uno de los más destacados nazis, presidente de la nueva Alianza de la Cultura Alemana, con el objetivo de defender la Bauhaus desde una perspectiva de neutralidad política. La confianza de Mies se basaba en que las autoridades nazis no le consideraban a él un enemigo del régimen y, de hecho, tenían intención de encargarle un palacio de cultura. Pero los nuevos gobernantes no veían sólo peligro en los planteamientos programáticos, sino, sobre todo, en la presencia de determinadas personalidades entre sus profesores. Para permitir la reapertura exigieron el despido de Hoilberseimer, miembro del SPD, y de Kandinsky por sus teorías disolventes y antialemas.

Finalmente, todas estas presiones harían que la escuela se disolviera el 20 de julio de 1933.

Después de la tormenta no vino la calma

En poco tiempo los principales impulsores de la Bauhaus abandonaron Alemania. Hannes Meyer llevaba tiempo en Moscú cuando se instauró el Tercer Reich. Walter Gropius, con el pretexto de atender una invitación del arquitecto Maxwell Fry, se exilió en Gran Bretaña en 1934 y más tarde, con Marcel Breuer, su protegido, se instalaría en Estados Unidos. Wassily Kandinsky se fue a París el mismo año 1933. Los más rezagados serían Mies van der Rohe y Herbert Bayer; el primero se iría a Estados Unidos en 1937 y el segundo no lo haría hasta 1938. Pero en la espera Bayer no perdió el tiempo: trabajo en la campaña de la "Deutschland Ausstellung", una muestra propagandística concebida por el Tercer Reich con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín del verano de 1936, los juegos de Jesse Owen.¹⁸

Hasta la década de los cincuenta la Bauhaus permanecería en el mayor de los olvidos. Tampoco su presencia en la Alemania de Weimar había sido demasiado relevante fuera del ámbito académico. Ciertamente, no resulta fácil comprender la trascendencia que alcanzaría un fenómeno que, en cierto modo, fue tan marginal durante toda su existencia.



Das "neue" Bauhaus

Miembros del partido nacionalsocialista ante la Bauhaus en Dessau en 1934. Tras la toma del poder, en octubre de 1933, el edificio fue reconvertido en centro de instrucción del NSDAP del Gau de Magdeburgo Anhalt.

En la imagen puede apreciarse la presencia en la fachada de símbolos del Tercer Reich.

BOSSMAN, Andreas et Alter. (1993) Dimensionen. Bauhaus Dessau. 1925-1932. Dessau: Bauhaus. p. 74.

18. De este periodo no se dan muchos detalles en la magna, y un poco almbirada, monografía que el MIT publicó poco antes de su muerte de Herbert Bayer: COHEN, Arthur A. (1984) Herbert Bayer. Massachusetts: MIT Press. Sobre el trabajo de Bayer para la "Deutschland Ausstellung" puede consultarse: EVANS, David. (2001) The holiday of a Lifetime. [en línea] Eye Magazine. [28/12/08] <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=116&fid=506>

Como ya se ha apuntado, la Bauhaus tuvo dos objetivos esenciales que no siempre alcanzó. De una parte, quiso integrar todos los géneros artísticos bajo la arquitectura, subordinar las artes aplicadas bajo la hegemonía de la construcción, una idea que, como se ha visto, supuso tensión y enfrentamientos entre sus impulsores; de otra, pretendió orientar la producción estética hacia las necesidades de un amplio espectro de clases sociales. Pero paradójicamente la influencia de la Bauhaus en la cultura de masas en la Alemania de los años treinta fue casi nula. Ciertamente es que el movimiento moderno fue un fenómeno minoritario que tan sólo se materializaría comercialmente después de la segunda guerra mundial; antes, pocas de sus creaciones llegaron al mundo de la industria.

No cabe duda que la masiva presencia de artistas vinculados a los movimientos de vanguardia hizo más intensa la experimentación puramente especulativa su aportación a un país tan industrializado como Alemania fue prácticamente ridícula frente a la significación pedagógica que tendría con el paso del tiempo.

Casi todos los miembros de la Bauhaus no sólo ejercieron la docencia en los países que los acogieron, sino que contribuyeron a la fundación de escuelas siguiendo el modelo que habían conocido. En 1937 Moholy-Nagy fundaría en Estados Unidos la Nueva Bauhaus de Chicago; en 1955 Max Bill crearía la Hochschule für Gestaltung de Ulm en la Alemania Federal, una experiencia que pondría de manifiesto las limitaciones del referente sobre el que se fundaba pero que contribuiría a mitificar el proyecto primitivo.



Max Bill en una clase en la Hochschule für Gestaltung de Ulm a principios de los cincuenta, emulando, con veinte años de antelación, a un conocido personaje de Jim Henson.

La poca influencia de la Bauhaus en la vida cotidiana de la Alemania de Weimar no tuvo su causa únicamente en las debilidades y contradicciones de la propia escuela. En primer lugar ha de señalarse que no era el único foco de innovación en aquellos años y que hubo otras tendencias modernas con mayor protagonismo; difícilmente su concepción del diseño hubiera podido imponerse en un ambiente artístico más ligado a la expresión personal y al activismo político.¹⁹ Pero lo cierto es que el diseño de orientación más tradicional, incluso “völkisch”, dominó los gustos de un público muy ajeno a las novedades que asociaba con la cultura de los países vencedores en Versalles.

Como acertadamente ha señalado Heskett, la relación de productos industriales que tuvieron su origen en la Bauhaus no sirve, “tanto en su diversidad como en sus avances, para justificar afirmaciones desmesuradas en cuanto a su importancia”. En el contexto del diseño alemán de su

19. Pero incluso entre los diseñadores vanguardistas, hubo quienes tuvieron una más clara implicación en la actividad productiva como Jan Tschichold o Paul Renner.

tiempo, la Bauhaus no supuso más que la ínfima “aportación de un grupo marginal de vanguardia”. Y la experimentación que años más tarde será tan apreciada, “no lo fue suficientemente durante los años en que se estaba ejecutando”.²⁰ A pesar de que lo que hoy entenderíamos por diseño ocupó las energías de la escuela, sus resultados apenas se difundieron y no alcanzaron ningún eco entre el público.

Es lícito creer, como escribe De Fusco, que estos productos no fueron muy populares en su época. “En el clima deprimido de la Alemania de Weimar; en los años de la crisis del 29, [...] mientras Alemania padecía una inflación monetaria extrema; entre un público que, por otro lado, seguía apegado al estilo Biedermeier, la acogida de los muebles metálicos, de las lámparas esquemáticas y de unos objetos más propios del ambiente laboral que del doméstico, fue fría e incluso hostil. El propósito de abaratar los precios no se logró nunca del todo al no existir una seriación productiva adecuada. Los precios, aunque moderados, eran elevados para una población que a duras penas podía acceder a los productos de primera necesidad”. El llamado estilo Biedermeier tenía su origen en Gottlieb Biedermeier [Bieder significa simple y Meier es un apellido alemán muy común], un personaje imaginario que simbolizaba las virtudes de la clase media alemana. Biedermeier hacía referencia a un estilo basado en formas sencillas adornadas con motivos arquitectónicos muy del gusto del consumidor alemán.²¹

Aunque para facilitar la relación con la industria, la Bauhaus creó una pequeña organización comercial que se ocupaba de la venta de sus modelos, su repercusión económica fue irrelevante, tal vez un poco mejor con Hannes Meyer pero insuficiente en cualquier caso. Las ganancias que este modesto negocio producía, sirvieron para poco más que ampliar los talleres y compensar a los alumnos que trabajaban en estas tareas. La financiación principal de la escuela dependió siempre de la administración de las ciudades en que se estableció, financiación sin la que la escuela no hubiera podido sobrevivir. Cuando el SPD perdió el gobierno municipal de Dessau, la Bauhaus quedó desamparada, condenada a la disolución.

Sobre la relación con la cultura industrial, Buckminster Fuller señalaba que la simplificación característica de la Bauhaus no fue sino algo meramente superficial: “Quitó, como se quita una cáscara, los embellecimientos exteriores de ayer y colocó en su lugar novedades formalizadas de una cuasisimplicidad, toleradas por los mismos elementos estructurales ocultos de aleaciones modernas que habían permitido los ahora rechazados vestidos de las Beaux Arts. [...] El nuevo estilista internacional colgaba todavía paredes desnudas de vasta y supermeticulosa mampostería, carentes de resistencia a la tracción, pero en realidad aprisionadas en ocultos marcos de acero sostenidos por acero sin medios de apoyo visibles”.²²



La Bauhaus de Dessau en la actualidad. El edificio fue restaurado en 1976. Foto de Jim Hood, 2005.

20. HESKETT, John. (1985) Breve historial del diseño industrial. Barcelona: Ediciones del Serbal.

21. Fusco, Renato de. Historia del diseño. Santa & Cole. Barcelona, 2005. p. 186.

22. “El Estilo Internacional logró, mediante muchos de estos recursos ilusionistas, un impacto sensorial en la sociedad, tal como un truco atrae la atención de los niños”. Buckminster Fuller, Richard. Citado en BANHAM, Rayner. (1985) Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona: Paidós, 1985. p. 317, 318.

Del mismo modo que el *streamlining*, el estilo internacional en que devino la Bauhaus y otras experiencias del Movimiento Moderno no quiso entrar en las profundidades de la fabricación por lo que rehuyó la innovación técnica. “La Bauhaus y el Internacional usaron artefactos sanitarios normalizados y no se aventuraron más que para convencer a los fabricantes de que modificaran la superficie de las válvulas y las llaves, y el color, el tamaño y disposición de los azulejos. La Bauhaus internacional nunca se apartó de la pared para echar una mirada a las cañerías [...] nunca se adentró en el problema general de los artefactos sanitarios mismos”.²³ Planteó modificaciones superficiales de los productos pero mantenía inalterable la estructura y los procedimientos mecánicos. El estilo en que devino este planteamiento, a efectos comerciales era otro estilo más, sujeto a los vaivenes de la moda y las costumbres.

Si en algo influyó la Bauhaus, y en general el Movimiento Moderno, fue en la desmedida relevancia que adquirió el proyecto frente a los otros factores que conforman el proceso del diseño. Al convertir la ideación en esencial, situar en un mismo plano aquello que finalmente se produce como lo que no; dio el mismo valor a lo que llenaba los escaparates de las tiendas y lo que no pasaba de la mesa de dibujo. Es decir, eliminó la condición económica de las premisas del diseño, un planteamiento con el que era difícil atender la verdadera dimensión “social” del diseño.

Ante las exigencias del nuevo entorno, los nuevos procesos tecnológicos y la propia demanda del público, condicionada por la cada vez más madura “cultura de masas”, todos los componentes del diseño Bauhaus se redujeron a la dimensión única del proyecto, que preservó su gran relevancia”. Aunque la Bauhaus y todas las manifestaciones de diseño moderno ejercieron una fundamental influencia sobre la actividad creativa, lo cierto es que nunca tuvieron nada que ver con lo que se vendía ni con lo que la gente quería comprar. “El diseño en la Bauhaus quedó como una cuestión ‘interna’ de la escuela, un fenómeno encerrado, a su pesar, en un ámbito elitista”. Quizá se adelantó a su tiempo pero “cuando fue mundialmente bienvenido tras la Segunda Guerra Mundial se reveló envejecido y anacrónico”.

Los nuevos tiempos

Es inexacto considerar que el diseño posterior a 1945 sea heredero de la Bauhaus. No pudo serlo en cuanto se refiere a los planteamientos metodológicos y comerciales. Hay una cierta herencia formal, un parecido, pero como lo hay con todos los estilos del Movimiento Moderno, incluso con el menos elitista Art Decó.

En el periodo posterior a 1945 predomina sobre todo la influencia del diseño norteamericano. En el ambiente “milagro económico” alemán hubo experiencias que mostraron el cambio que en Alemania se había producido. Hacia 1955 la empresa Braun vio las posibilidades que el diseño ofrecía para asentarse en un mercado en crecimiento. Del mismo modo que en la América de los años veinte, los consumidores veían en el consumo un aliciente para integrarse en un mundo nuevo que no tuviera nada que ver con el siniestro pasado. Dieter Rams, responsable de diseño en Braun, era, a su manera, un estilista, sabía que la sociedad alemana no admitiría ni el estilo racionalista asociado a las vanguardias, ni el estilismo fascista que habían impulsado los nazis. Rams explicaba “que habría gente que preferiría dispositivos funcionales, poco llamativos y honestos, a los habituales objetos de prestigio. De este modo se levantó un programa uniforme, compuesto de líneas de productos heterogéneos [...] cámaras, radios, menaje de cocina, máquinas de afeitar y secadores para el pelo, todos ellos, en un estándar uniforme”.²⁴ La simplificación formal, que en el mercado alemán era novedosa para los productos de producción masiva, respondía a un deseo de claridad por parte de los diseñadores que recordaba mucho al espíritu que había movido a Raymond Loewy y a otros veinte años antes a promover el *streamlining*. Del mismo modo que en Estados Unidos, el diseño creció con la expansión económica y la saturación del mercado que impulsó a los industriales a buscar alternativas. El diseño apareció entonces como

23. Buckminster Fuller, Richard. Citado en BANHAM, Rayner. (1985) Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona: Paidós, 1985. p. 317, 318.

24. Wuttig, Sven [Coordinador]. Braun Design. Braun GmbH. Kronberg, 2005. p. 6.

una actividad profesional cuando se hizo evidente que el consumo contribuiría al crecimiento económico y, por extensión, favorecería la estabilidad política.

La Bauhaus, a pesar de sus muchas dificultades económicas, del rechazo sufrido por las instituciones oficiales y de las diferencias entre profesores, fue un gran fenómeno cultural, merecedor de la consideración que más tarde recibiera. Sería la influencia sobre los métodos de enseñanza de las escuelas de diseño de la posguerra lo que le dio una dimensión desmesurada y una gran influencia sobre las siguientes generaciones de diseñadores.²⁵

Referencias bibliográficas

- BANHAM, Rayner. (1985) Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona: Paidós
- BOSSMAN, Andreas et Alter. (1993) Dimensionen. Bauhaus Dessau. 1925-1932. Dessau: Bauhaus.
- COHEN, Arthur A. (1984) Herbert Bayer. Massachusetts: MIT Press.
- EVANS, Richard J. (2007) El III Reich en el poder. Barcelona: Península.
- FORGÁCS, Éva. (1995) The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics. Budapest: Central European University Press.
- FUSCO, Renato de. (2005) Historia del diseño. Barcelona: Santa & Cole.
- HAFFNER, Sebastian. (2005) La revolución alemana de 1918-1919. Barcelona: Inèdita Editores.
- HESKETT, John. (2005) El diseño en la vida cotidiana. Barcelona: Gustavo Gili.
- HESKETT, John. (1986) German Design. 1870-1918. Nueva York: Taplinger.
- WICK, Reiner (1982) Pedagogía de la Bauhaus. Madrid: Alianza Editorial.
- WOLFE, Tom. (198) From Bauhaus to Our House. Londres: Abacus.
- XAMMAR, Eugenio. (2005) El huevo de la serpiente. Crónicas desde Alemania. 1922-1924. Barcelona: El Acantilado.
- Bauhaus Archive: <http://www.bauhaus.de>

Cómo citar este artículo

VEGA, Pindado (2009) "Diseño y consumo en tiempo de crisis I. La desintegración de la Bauhaus".
paperback nº 6. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa]
<http://www.artediez.es/articulos/vega/bauhaus.pdf>

25. Fusco, Renato de. Historia del diseño. Santa & Cole. Barcelona, 2005. p. 187.



Eugenio Vega

Profesor
Doctor en Bellas Artes es
Profesor de Artes Plásticas en la
Escuela de Arte 10. Es también
profesor asociado en el
Departamento de Diseño y Artes
de la Imagen en la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad
Complutense de Madrid.

Se doctoró en 1999 con una
tesis sobre el diseño gráfico
audiovisual: "Identidad
corporativa en televisión.
Significación y diversidad en la
gráfica televisiva".

evega27@hotmail.com