

A cien años de la Bauhaus: conexiones, ideales y materialización de un proyecto utópico

María Valeria Frindt Garretón ⁽¹⁾

Resumen: En el presente artículo se exponen algunas ideas resultantes de las reflexiones en torno a la Bauhaus en cursos de Historia del Diseño realizados durante los últimos años. El diseño, como disciplina, es relativamente nuevo, propio del contexto Moderno posterior a la Revolución Industrial. En su corta trayectoria ha permitido que muchas personas mejoren su calidad de vida, gracias a innovaciones que ha incorporado y a la masificación de objetos bien hechos. A pesar de que muchos la ven como una profesión vanidosa, sus orígenes permitieron nuestra subsistencia y, actualmente, una vez cubiertas las necesidades básicas, se ha convertido en una potente herramienta de desarrollo social.

Palabras clave: Socialismo utópico - Modernismo - Diseño - Bauhaus - Desarrollo Social.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 288]

⁽¹⁾ Profesora Historia del Diseño de la Facultad de Diseño de la Universidad del Desarrollo. Profesora de Artes Plásticas (1993) UdeC, Magíster en Historia (2007) UdeC; Diplomada en Gestión Cultural (2013, PUCV), Diplomada en Arte Terapia (2017, Escuela de Arte terapia KUYKUY).

La Bauhaus es considerada la primera escuela de Diseño. Fue una escuela que reunió la enseñanza de las Bellas Artes con las llamadas Artes Aplicadas, esto es, oficios. Droste (1991) ha planteado que sus ideales estaban orientados a crear una escuela para el futuro en la que cabían todos: hombres y mujeres modernos. El Modernismo se funda en la primacía de la subjetividad. Es el sujeto-individuo, núcleo de la vida moderna, actor de su entorno, el que construye y transforma su realidad ayudado por los adelantos tecnológicos (Févre, 1984). La autoconsciencia del poder transformador de la realidad es uno de los factores que llevó al fundador y primer director de la Bauhaus, Walter Gropius, a imaginar un mundo sin clases, en donde las divisiones por el tipo de profesión no fueran impedimentos para la construcción de su proyecto, sino que, a través de una asociatividad sistematizada, se logran mejorar las condiciones de vida de todas las personas.

Este proyecto utópico debemos enmarcarlo en el contexto en el que surgió: 1919. Tras la derrota en Primera Guerra Mundial y la firma del pacto de Varsovia, Alemania queda de-

vastada física y moralmente (Meggs, 2012). La necesidad de reconstruir el país, sumada a la urgencia de levantar la moral pública y a su resistencia a dejar la dirección de la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, impulsaron en Walter Gropius las ideas de una escuela universal. Así, cuando le ofrecen la dirección de Bellas Artes en reconocimiento a su buena gestión, propuso fusionar ambas instituciones en un proyecto mayor. La fecha de su inauguración tampoco es casual. Las negociaciones comenzaron hacia 1911, pero el tenso clima político europeo postergó su materialización hasta que terminó el conflicto bélico. Desde sus inicios, la Bauhaus tuvo una orientación totalizante, cuyo objetivo último era la arquitectura del futuro. Esta debía satisfacer las necesidades de sus usuarios respondiendo a la máxima que instauró su fundador “la forma sigue a la función”, frase que sintetiza el espíritu racionalista de su tiempo. Como arquitecto de principios del siglo XX, Gropius pensaba que la madre de todas las artes era la Arquitectura, principio y fin de todo lo que creaban, en un proyecto que denominó “la obra de arte total” (Droste, 1991). Para llevar a cabo este proyecto empapado de ideas modernas, la Bauhaus propuso la unión entre arte e industria, lo que mejoraría el resultado de los productos, elevando su calidad y la vida de las personas al interactuar con objetos “bien hechos”. Esta idea llevó a que elaboraran diseños inspirados en formas esenciales que se integraban muy bien al tipo de arquitectura que plantearon: triángulo, círculo, cuadrado, colores primarios, materiales nobles, buenos espacios pensados en la relación del usuario con ellos, lo mismo que los objetos que los llenaban. La idea era simplificar la vida de las personas en el contexto de posguerra.

Especificaciones de lo moderno

El contexto “moderno” exige ciertas especificaciones. Fèvre ha entregado algunos fundamentos de la Modernidad, refiriéndose a ella como “Sensibilidad Moderna” (1984, pp. 17-18). Ello, corresponde a una de las primeras expresiones de lo Moderno –siguiendo a Habermas–, ubicando señales en torno al siglo XVI, con las reformas de Martín Lutero, el descubrimiento de América y la invención de los tipos móviles de la imprenta, abriendo las posibilidades a que surjan los primeros sujetos históricos. El tiempo de la colonización trajo inmensas riquezas por despojo de las tierras conquistadas, mientras en Europa grupos sociales acomodados fueron desarrollando una intelectualidad que aprovechó el acceso a las publicaciones impresas: la Ilustración. Este acceso al conocimiento, impulsa el cuestionamiento de las jerarquías, derivando en el segundo momento o tiempo: las revoluciones políticas e industriales que, desde mediados del siglo XVIII, marcadas por la ilustración y los adelantos tecnológicos, cambiaron las formas de gobernar, la vida y costumbres. Un tercer momento destaca en el surgimiento de las vanguardias artísticas a fines del siglo XIX, en el que hace su puesta en escena la subjetividad de los artistas al relevar sus apreciaciones personales sobre el mundo o la realidad, antes que validar ideas impuestas por alguna jerarquía, sea esta de carácter político o religioso.

Entendida así, la modernidad se presenta como un escenario de posibilidades infinitas a sujetos conscientes, abriendo las puertas a que diversos actores transformen la realidad, siguiendo sus intereses o ideales, activados por 200 años de ilustración y una vida urbana

segregada en clases con condiciones y espacios precarizados compartidos, como postuló Marx. Ideales como el socialismo utópico, que buscaba entregar soluciones para mejorar la calidad de vida de las personas, bajo un prisma totalitario que cristalizaron en la llamada “obra de arte total” empapaban los manifiestos artísticos y políticos; adelantos tecnológicos que facilitaron la reproducción en grandes cantidades de objetos a menor costo, favorecieron su masificación y se presentaron como una especie de salvadores del mundo. El positivismo científico y filosófico ubicaba al hombre como la manifestación más alta del proceso evolutivo y favorecía la experimentación para alcanzar objetivos concretos, al punto de pensar que llegaría un momento en el que las personas no necesitaríamos resolver problemas, pues esta labor la realizarían las máquinas, aliviando la pesada carga laboral. Finalmente, en el ámbito de las Artes y Arquitectura, se promovió la creación de instituciones como las escuelas que dieron origen a lo que hoy entendemos por Diseño: la Escuela de Artes y Oficios en Gran Bretaña y la Bauhaus en Alemania.

La Escuela de Artes y Oficios de Londres

Para referirnos a la unión de arte e industria, se estima necesario recurrir a la fundadora de las demás escuelas de Diseño actual: la Escuela de Artes y Oficios fundada por William Morris en Londres, a mediados del siglo XIX, por encargo de Henry Cole, asesor de la corona británica para fines comerciales e industriales.

Morris, al recibir el encargo de mejorar el resultado de los objetos, centró su trabajo en tres principios: el amor al arte, con una fuerte raigambre romántica, en la que este medio es considerado la más alta expresión del espíritu humano; la capacidad el arte para hacer el bien, entendido como la posibilidad de elevar la moral pública decaída por el aceleramiento de la vida urbana industrial británica y sus consecuencias sociales más críticas (hacinamiento, largas horas de trabajo, alienación de los hombres en el trabajo industrial, etc.); y, por último, el ideal medieval de artesano, en el que maestros y discípulos trabajan a la par en proyectos, ejerciendo los primeros un rol orientador y directivo, pero sin ser meros observadores (Meggs, 2012). En esta escuela, profesores y estudiantes trabajan colaborativamente en la resolución de los problemas técnicos y estéticos de sus productos, con la certeza de que, creando objetos bien hechos, honestos, por tanto bellos, mejorarían la calidad de vida de las personas y elevarían la moral pública.

Este romanticismo, revolucionario y político, está vinculado con los ideales del socialismo utópico expandido en Europa a principios del siglo XIX por pensadores como John Ruskin, arquitectos como Augustus Pugin y artistas como William Blake. De Ruskin y Blake, Morris ha rescatado el ideal medieval de artesano ya mencionado y el principio romántico de la vida medieval ligada al campo y en estrecho contacto con la naturaleza, como contraste idílico de una vida en equilibrio comparada con la que experimentaban a diario en Europa a mediados del siglo XIX, marcada por la contaminación ambiental, altos índices de pobreza, enfermedades, hacinamiento, etc.

Augustus Pugin (hijo) fue contratado por Morris para la proyección de su propia casa, llamada Red House, al considerar Morris que los modelos arquitectónicos de otros profesio-

nales de su tiempo no se ajustaban a las formas, materialidad y sensibilidad que él quería para insertar los objetos que él, junto a sus estudiantes, habían desarrollado con especial cuidado y esmero. Destacan la nobleza del trabajo bien hecho, con tiempo, paciencia y dedicación, exhibiendo las cualidades propias de las materias desde una perspectiva honesta. Esto significó trabajar la materia sacando lo mejor de ella, en respuesta al desborde generado por la industria que permitió satisfacer el gusto del burgués por poseer objetos como los de las élites, pero hechos de materiales baratos, a su alcance: reproducciones de esculturas clásicas, hechas de yeso, cubiertas de enlucidos que las hacen parecer de metal, mármol o bronce, por ejemplo, escondiendo o mejorando su apariencia en lugar de su esencia. Mientras, en la Escuela de Artes y Oficios, Morris y sus discípulos desarrollaron diseños de tapices, papeles murales pintados a mano, vitrales, mobiliario, absolutamente todo diseñado en consecuencia con los principios que fundan su escuela, fusionando el trabajo industrial con el buen arte ornamental (Salinas, 1992).

El vínculo entre la Bauhaus y la Escuela de Artes y Oficios

La razón que impulsa a mirar más atrás en la historia se funda en que tanto la Bauhaus como la Escuela de Artes y Oficios, a pesar de que sus formas y diseños son muy distintos, comparten ideas y fundamentos. Entre los ideales encontramos el altruismo de sus objetivos. Ambas buscaron mejorar la calidad de vida de la mayoría de las personas al interactuar con objetos bien hechos. Sea por el espíritu victoriano, cuya gobernanta decía sentirse responsable de su pueblo como si fueran sus hijos, o bajo la forma racionalista alemana que intentará reconstruir moral y físicamente a la nación tras la derrota de la Primera Guerra Mundial, en mirada retrospectiva, los dos proyectos se consolidan como ejemplos del espíritu del Modernismo, pues al modificar los objetos, mejoraron las condiciones de vida de las personas. No se olvida que el proyecto de Morris, en vida de su fundador, no alcanzó a las mayorías. Muy por el contrario, los diseños resultantes de su trabajo fueron de un costo tan alto, que solo las élites pudieron acceder a ellos. Sin embargo, gracias a adelantos tecnológicos, actualmente este objetivo se ha ido cumpliendo.

Por otra parte, ambas escuelas se organizaron bajo modelos de asociatividad, además de buscar soluciones al problema de la era industrial. Tanto Morris como Gropius trabajaron de la mano de la industria local de sus respectivos contextos. En especial la Bauhaus que llevaba sus diseños a las fábricas a producción, legando una transformación importante de los objetos, algunos de los cuales se masificaron con bastante prontitud y conservan su vigencia hasta hoy.

Otro antecedente que confirma esta afinidad es que la República de Weimar envió a Herman Muthessius a fines del siglo XIX (en ese entonces director de la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar) a trabajar junto a Morris y a aprender de la experiencia británica para acortar la brecha entre arte e industria, con el propósito de mejorar los objetos resultantes de la producción industrial en Alemania. Durante seis años, Muthessius colaboró con Morris y se empapó de los fundamentos que guiaban su actuar.

Entonces, Gropius propuso la fusión de ambas escuelas a las autoridades de Weimar, convencido de las posibilidades que ofrecía unir la enseñanza académica con un profuso estudio y trabajo de los oficios, sintetizados en uno: la Arquitectura. En su mente, esta era un arte superior, disciplina a la que debían supeditarse todas las demás, pues, según sus palabras, todas las artes confluyen en la arquitectura o “la arquitectura es la madre de todas las artes”. Su proyecto abrió expectativas de un futuro mejor, que le permitiría una vía para la reconstrucción moral de Alemania a través de su reconstrucción material. Y, además, desarrolló una propuesta curricular de enseñanza que tiene vigencia hasta nuestros días en muchas escuelas de Diseño y de Arquitectura en el mundo (Droste, 1991). Así, al romper la brecha entre arte, artesanía e industria, abrió las puertas para que surgiera de manera profesional el Diseño.

Gropius coincidía fuertemente con los ideales de Morris y buscó hacer de la Bauhaus un espacio en el que todos tuvieran su lugar, incluyendo a las mujeres. No es casual que el 60% de sus estudiantes inscritos el primer año fueran mujeres. Había pocos espacios para la especialización o educación superior para mujeres y ellas lo aprovecharon. Después de los estudios que se han realizado sobre los alcances de esta escuela, se estima que no podemos seguir manteniendo la idea de que las mujeres estaban restringidas solo a algunos talleres como telas, cerámica u otros oficios. Efectivamente Gropius, influido por las ideas freudianas sobre los roles femenino y masculino en la sociedad, mencionó que las mujeres “tienen una tendencia a pensar bidimensionalmente”, lo que restringiría su labor a un trabajo manual repetitivo antes que a encontrar soluciones espaciales (tridimensionales). Sin embargo, claramente como se expone en la tesis doctoral de Hervás y Heras (2015), cualquier estudiante que completara los ciclos del taller textil y continuara estudios, podía obtener la licencia de arquitecto/a. Por ejemplo, Vera Meyer-Waldeck, quien aprovechó la posibilidad de estudiar la disciplina junto a compañeros, destacando por su tenacidad, paciencia y excelencia en sus propuestas, demostrando que con trabajo, disciplina y capacidad, cualquier estudiante podía obtener la licencia de arquitecto. No se olvida que la imposición inicial que supuso organizar a la mayoría de las mujeres en el taller de tejidos, presume una autolimitación y fue asumida por algunas estudiantes como un refugio, en el que abordar el trabajo de manera sistemática y repetitiva se transformó en una forma de vida y sacó lo mejor de muchas de ellas. Pero no era un mandato absoluto; la idea de que todos podían participar de todos los talleres, es la que trasciende.

Independiente del estudio femenino o masculino, la Bauhaus se caracterizó como un espacio de aprendizaje comunitario y asociativo, de relación cercana entre profesores y estudiantes y entre la escuela y la industria, sin discriminación de ningún tipo (género, raza, nacionalidad, etc.), que favoreciera la creatividad y el desarrollo de nuevas propuestas, mejorando la vida de las personas. Objetos diseñados para la vida, soluciones prácticas, adecuadas a las funciones bajo la conocida máxima de su fundador y primer director: la forma sigue a la función.

Gropius experimentó uno de los mejores momentos cuando trasladó la Bauhaus de Weimar a Dessau, pese a que no fue del todo bienvenida la decisión, dado que mientras la primera locación era un gran centro industrial y económico de la época a su nuevo destino, la segunda solo contaba con una fábrica de aviones (Junkers). Como se demuestra per-

manentemente, mientras más limitaciones se imponen al trabajo creativo, por la falta de industrias en las que desarrollar los diseños, las soluciones emergen con lúcido esplendor. Se tuvo la posibilidad de llevar a cabo el proyecto de una escuela para todos, en la que materializaron el proyecto de la arquitectura del futuro, expandiendo el trabajo a las más diversas manifestaciones como las obras del ballet Triádico dirigidas por Oscar Schlemmer. Dispusieron edificios con grandes espacios para talleres muy iluminados, conectados con el exterior para el mejor desarrollo de la creatividad y la comodidad de los estudiantes. Ofrecieron habitaciones que recibían a estudiantes de lugares lejanos, comedores, áreas de esparcimiento y estudio, junto con las casas de los profesores, lo que facilitaba la interacción entre todos los integrantes de la comunidad estudiantil y favoreció el desarrollo de diseños vigentes hasta hoy. El trabajo de profesores como Albers, cuyo estudio sobre la Interacción del color es fundante para la enseñanza y práctica de su teoría; el trabajo de Moholy-Nagy con sus experimentos de fotomontaje, sin miedo a la tecnología, abrió las mentes de los jóvenes estudiantes. Y la única profesora de la escuela: la ex alumna Gunta Stölz, quien destacó en el diseño y elaboración de tapices, en cuyos diseños se puede observar la influencia o confluencia estética de modelos abstractos de/con sus maestros Johannes Itten, Paul Klee y Vassily Kandinsky.

Sin embargo, no todo fue buenaventura en Dessau. Tras aproximadamente cuatro años como director en la localidad, Gropius, intuyendo que el giro social que él imprimió en los primeros años y que se intensificó en su segundo destino (Dessau), junto a las restricciones que el partido nacionalsocialista alemán fue imponiendo a la Bauhaus, que en el año 1928 ya era mayoría en el parlamento, decidió dejar la dirección en manos del exalumno y ya profesor de la escuela Hannes Meyer. El carácter marcadamente socialista de esta segunda dirección acrecentó las diferencias entre la escuela y el gobierno local, perdiendo progresivamente su apoyo económico, decidiendo este en el año 1932, destituir a Meyer, cerrar todos los talleres con excepción del de Arquitectura y dejar como director a Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto sin una orientación política específica, pero muy conservador, quien defendía un diseño estético, funcional y muy sofisticado. Su máxima, “menos es más”, ha sido una de las más polémicas e influyentes desde esos años.

El cierre político se produjo muy pronto. En 1933, los intereses del parlamento alemán no estaban encaminados a apoyar proyectos como el que Gropius alcanzó. Adolf Hitler ya era el primer ministro y su poder legislativo decidió cerrar definitivamente la escuela (Droste, 1991). Sin embargo, el cierre político de la Bauhaus no fue una limitante para expandir su legado. Sus directores, profesores y alumnos migraron a lugares tan distintos como la Unión Soviética (Meyer) o Nueva York y Chicago en Estados Unidos de Norteamérica (van der Rohe, Moholy-Nagy, Kandinsky, Breuer), incluyendo América Latina, con ejemplos como la visita de Josef y Annie Albers a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, a fines de los años 50 o el trabajo desarrollado en la HFG Ulm tras la reapertura de la Bauhaus en la misma década, en la que figuran diseñadores tan trascendentes como Max Bill, Otl Aicher, Dieter Rams, cuyo legado fue traído por Tomás Maldonado y Guy Bonsiepe a las escuelas de Arte y Arquitectura de la región.

Conclusión

Actualmente podemos decir que el ideal de que muchas personas tengan acceso a objetos bien hechos, cuyas terminaciones alegran los espacios y mejoran la vida cotidiana, permitiendo personalizar el hábitat de cada individuo, es una realidad y se la debemos a personajes como Morris y Gropius, quienes, a pesar de haber fracasado en el corto plazo en el intento directo por hacer llegar a las mayorías los objetos bien pensados, bien hechos y honestos, en un mediano plazo y gracias a tecnologías industriales actuales, lo consiguieron alcanzar. Sin embargo, aún hoy en muchos casos el costo de este ideal ha sido absorbido por poblaciones precarizadas, donde se usa mano de obra muy mal pagada o que subsiste bajo modelos productivos esclavizantes (pago en comida, habitación, etc.).

Debemos considerar que la disciplina del Diseño se ha insertado en nuestro medio (Chile y América Latina) de manera más sólida y consistente, en los últimos 30 años, buscando mejorar el nivel de divisas y dejar atrás el modelo de exportación de materias primas. No se puede negar que esta disciplina ha colaborado a transformar nuestra realidad, mejorando la calidad de vida de las personas.

Producto de estas reflexiones, se sugiere revisar en profundidad modelos de asociatividad estratégica, sistematizados en los procesos de enseñanza, potenciando la creatividad, valorando la identidad local y desarrollando propuestas sustentables en cuanto a materias primas y en procesos productivos, los que, basados en modelos de mercado justo, nos permitirían alcanzar estándares como los referidos en este artículo. El mayor capital está en nuestras mentes.

Visto así, el Diseño no puede desprenderse de su rol social. Menos compararlo con una actividad trivial, superflua o vanidosa, pues tras la aparente vanidad de un trabajo estético, bien hecho, fino en su apariencia, cuando esa imagen es el reflejo de su esencia, se manifiesta una estructura del real sentido del diseño: la transformación de la realidad para mejorar la calidad de vida de todos.

Bibliografía

- Droste, M. (1991). *Bauhaus: 1919-1933*, Berlín: Taschen.
- Févre, F. (1984). *Modernidad y Posmodernidad en el arte*, Buenos Aires: Fundación de arte Ana Torre.
- Gombrich, E. (1997). *Historia del Arte*, Nueva York: Ediciones Phaidon
- Kraube, A. C. (2005). *Historia de la pintura, del renacimiento a nuestros días*, México: Ullmann.
- Marx, K. (2014). *El capital*, Madrid: Siglo XXI.
- Meggs, P. (2012). *Megg's history of graphic design*, New York: John Willey & Sons.
- Salinas, O. (1992). *Historia del diseño industrial*, México: Editorial Trillas.

Links

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5637_14140.pdf. Universidad de Palermo. La Bauhaus abre sus puertas a la fotografía [en línea]. Consultado el 12 de mayo de 2019

http://oa.upm.es/34242/1/JOSENIA_HERVAS_Y_HERAS_1.pdf Hervás y Heras, Joseña (2015). El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus. Tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM). Archivo digital UPM, consultado el 12 de mayo de 2019.

Abstract: In this article ideas will be displayed as result of reflections on the Bauhaus made in design history courses in the last few years. Design as a discipline is relatively new, proper to the Modern context in which it emerged after Industrial Revolution and in its short trajectory has allowed many people to improve their quality of life thanks to innovations that has been incorporated and to the massification of well-made objects. Although many see it as a vain profession, its origins allowed our subsistence and now, once basic needs are met, it has become a powerful tool for social development.

Keywords: Utopian socialism - Modernism - Design - Bauhaus - Social development.

Resumo: Neste artigo, são apresentadas algumas idéias resultantes das reflexões sobre os cursos da Bauhaus em História do Design realizadas nos últimos anos. O design, como disciplina, é relativamente novo, típico do contexto moderno após a Revolução Industrial. Em sua curta carreira, ele permitiu que muitas pessoas melhorassem sua qualidade de vida, graças às inovações que ele incorporou e à massificação de objetos bem feitos. Embora muitos a vejam como uma profissão vã, suas origens permitiram nosso sustento e, agora, uma vez atendidas as necessidades básicas, ela se tornou uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento social.

Palavras chave: Socialismo Utópico - Modernismo - Design - Bauhaus - Desenvolvimento Social.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
