

La Bauhaus y la diversidad ideológica. Bases de la disciplina del diseño y la importante influencia para el desarrollo académico del Diseño Contemporáneo.

Giovanny Delgado B. ⁽¹⁾

Resumen: Al cumplirse cien años del nacimiento de La Bauhaus, reconocida escuela de diseño y arquitectura que cimentó la institucionalización académica de estas disciplinas, este artículo enfatiza en la influencia ideológica que consolidó la academia y pedagogía del diseño en las siguientes décadas. Esta diversidad de pensamientos, posicionamientos y referencias sobre los que debería cimentarse la disciplina, ha generado debates, argumentos, discusiones e incluso distanciamientos, pero que, al mismo tiempo, han ido construyendo marcos de referencia conceptual y proyectual que van configurando las identidades del diseño. Para articular la comprensión de esta influencia se tomará el posicionamiento de ideología de la ciencia desde el trabajo de Gregorio Klimosvsky. Este artículo pretende mostrar cómo las ideologías fundantes del diseño a través de la Bauhaus han sido trascendentales para cimentar las maneras de hacer academia y pedagogía en el campo del diseño. No pretende analizar las ideologías particulares a detalle ni poner en contraposición ninguna voz, sino, más bien, mostrar cómo esos principios fundantes en relación con los contextos y realidades socio culturales iniciaron la disciplina del diseño con distintos marcos de referencia.

Palabras clave: ideología - polisemia del diseño - identidades - academia - presupuestos conceptuales.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 149-150]

⁽¹⁾ Diseñador de Interiores, Ingeniero en Marketing y Negociación Comercial Internacional, Facultad de Diseño de Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador. Magíster en Proyectos de Diseño, Universidad del Azuay, Máster en Habilidades Directivas de Negociación y Comunicación por el Instituto Eurotechnolog y de La Coruña, España. Director de la Maestría de Diseño de Interiores y Director del Equipo de Publicaciones de la Revista DAYA: Diseño, Arte y Arquitectura. Doctorando en Diseño (Universidad de Palermo, Argentina).

Introducción

En el año 2019 se conmemoró 100 años de inicio de La Bauhaus, considerada como la primera escuela de diseño, artesanía, arte y arquitectura que institucionaliza estos saberes desde los espacios académicos. Con varias escuelas y movimientos que convivían en simultáneo, buscaba construir nuevas relaciones de producción, que involucrase a actores distantes desde el ámbito académico hasta ese momento.

El contexto socio-alemán, golpeado por la guerra, con un malestar social y rechazo a los sistemas existentes, propició propuestas de reinención de las formas de vivir. El arte, la arquitectura, la producción de objetos cotidianos, que precisamente en este momento se resolvían entre los procesos artesanales y la naciente producción industrial en masa, buscaban nuevas maneras de construir lazos sólidos de producción para las necesidades sociales. De esta manera cimentaron las bases de la arquitectura moderna, el diseño gráfico y el diseño industrial.

En el campo de la educación la Bauhaus dejó un legado muy importante durante su vigencia, incluso tras cerrar sus puertas en 1933. Presentó una gran cantidad de posturas y postulados para hacer academia. En el campo del diseño la historia muestra y posiciona a la Bauhaus como su primera escuela de formación disciplinar, donde inicia el recorrido de una cantidad importante de esfuerzos por esbozarlos presupuestos ideológicos, metodológicos y curriculares del profesional en el campo del diseño.

En retrospectiva, La Bauhaus ha dejado una cantidad importante de registros a ser analizados. Frecuentemente se la rememora para conocer la historia de sus iniciadores, de sus primeros pasos y de la coyuntura social y política con la que convivía. El arte, la artesanía, la industrialización, la pos guerra, se conjugaron y se relacionaron para dar inicio a esta nueva propuesta de producción artesanal.

Este artículo académico y reflexivo posiciona su interés en la importancia de la variación ideológica de la Bauhaus y cómo esta se encuentra presente en las escuelas de diseño hasta el día de hoy. Para este cometido es importante relevar el término “ideología”, por sus posibles controversias o discusiones que se puedan sentar sobre el mismo.

Para este fin nos apalancaremos en el trabajo de Gregorio Klimovsky y su posicionamiento sobre el término ideología y lo analizaremos desde tres enfoques: primero, en el campo de la ciencia y los presupuestos conceptuales que se incluyen en la concepción de los mismos. Segundo, en aquellas concepciones sobre la falsa conciencia o interés personal. Y tercero, de aquel que se presenta a manera de intuición, por escasez o falta de información. En este trabajo analizaremos el recorrido de la Bauhaus en sus tres fases conocidas: de creación, de consolidación y desintegración. Se analizarán los presupuestos ideológicos propuestos por Klimovsky, y la materialización de los mismos en los productos de la escuela. Posteriormente haremos un análisis sobre la influencia de la escuela sobre las nuevas posturas del diseño a partir del año 1958 en la escuela de la ULM, con un vínculo fuertemente relacionado con la industrialización y su incidencia en América Latina. Además, haremos un breve recorrido sobre la influencia de la ideología en las universidades de Ecuador, donde el diseño se cimentó en su relación con la artesanía, específicamente en la Universidad del Azuay de la ciudad de Cuenca.

En esta primera etapa se puede observar una fuerte experimentación de la forma y de productos. En palabras del propio Gropius, el objetivo de la escuela era

La recuperación de los métodos artesanales en la actividad constructiva, elevar la potencia artesana al mismo nivel que las Bellas Artes e intentar comercializar los productos que, integrados en la producción industrial, se convertirían en objetos de consumo asequibles para el gran público.



Figura 2: La Bauhaus de Weimar entre 1919-1923.
Fuente: Un mueble, una historia. (2015).

Es importante reconocer que no fue únicamente el pensamiento de Gropius que construyó la base de la Bauhaus, sino que ésta también correspondía a las reformas educativas formuladas por Alemania en esos años, donde se explicitaba que toda enseñanza de las artes debía estar basada en la formación artesanal. De ahí que el vínculo con la legislación y el control estatal fue crucial para estos fines (Palmerino, 2004).

Las primeras ideologías que se cimentaron en esta primera etapa, también conocida como la “Fase de la creación”, referían su actuar al autodescubrimiento por parte del estudiante, a la creación de objetos nuevos, los movimientos artísticos podían influenciar libremente sobre la pedagogía que incluía el estudiante en su proceso de diseño. La fuerte influencia del sector artesanal sobre el industrial se fundaba en un sentimiento anticapitalista que tenía Gropius.

Fue un tiempo muy influenciado por artistas convocados por Gropius, entre ellos los pintores Lyonel Feinger y Johannes Itten, el escultor Gerhard Marcks, además, George Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer y Wassily Kandinsky. En las Figuras 3, 4 y 5 se muestran la producción artística de algunos de estos artistas.



Figura 3 (arriba). Amarillo, azul y rojo. Obra de Wassily Kandinsky. Estilo: Abstracción lírica. Fuente: Todo cuadros (2020).



Figura 4 (abajo izquierda). Komposition in Blau. Obra de Johannes Itten. Fuente: Pinterest (2020)



Figura 5 (abajo derecha). Bailarina. Obra de Oskar Schlemmer Fuente: El poder de la palabra (2020).

La abstracción y la semiabstracción presentes en las obras se ven reflejadas en las producciones que se realizaban en la escuela, incluso en las obras teatrales que se producían en los talleres. Estos mostraban un alto nivel artístico, llamativo, emotivo e individualista. La evidencia de cómo la ideología se vuelve forma.



Figura 6 (arriba). Vallet Triádico. Obra de Teatro Oskar Schlemmer. Fuente: Matemolivares (2020).



Figura 7 (abajo). Obra de Peter Keler. Se inspiró en su profesor Wassily Kandinsky para diseñar la que se llegó a conocer como la cuna Bauhaus. Utilizó los colores primarios amarillo, rojo y azul otorgando al triángulo, cuadrado y círculo los colores que Kandinsky les asignaba. Fuente: Ofiprix. García Ana (2016).

Dentro de los presupuestos teóricos más relevantes que emergieron de los recursos artísticos, generados por los profesores, estaban: la teoría del color, la abstracción de las formas hacia geometrías puras (triángulo, cuadrado y círculo), la limpieza de ornamentos recargados, mismos que llegaron para quedarse como la impronta del nacimiento del diseño y la arquitectura moderna.

La segunda etapa de la Bauhaus, conocida como “Fase de la consolidación” con Gropius todavía al frente, se da entre los años 1923 y 1928, la escuela se veía cada vez más afianzada, pero también empezaron a aparecer discursos y pensamientos divergentes entre sus do-



Figura 8. Edificio de la Bauhaus en la ciudad de Dessau, Diseño realizado por Walter Gropius y Adolf Meyer. Fuente: Agencia 2C. (2018).

centes que se agudizarían en los últimos años. Estas diferencias ya venían evidenciándose desde años atrás (Vega, 2009).

En esta etapa se observa una escuela con una fuerte estructura docente y de producción. Se realiza la primera muestra pública de trabajos en la llamada “Exposición de la Bauhaus” que tuvo mucho éxito y aceptación en la prensa nacional e internacional. Durante este tiempo empezaron a aparecer criterios de volver “objetivas” a las formas diseñadas, a buscar la universalización y una producción a gran escala.

En el año 1924, tras la crisis económica que vivió Alemania, el Parlamento Regional de Weimar decidió cancelar el apoyo a la Bauhaus y esta se trasladó a la ciudad de Dessau en 1925, donde recibiría apoyo económico y ahí podría autofinanciarse con la venta de su producción (Figura 8).

En esta primera y segunda etapa prima la ideología personal, social y política, según podemos referirnos en Palmerino (2004), Lafón (2014), Wick (1993) ahí se definen los puntos más importantes y, al mismo tiempo, se puede observar cierta especie de alcances en sus objetivos con el pasar de los años:

- Predominó el pensamiento artístico de quienes fungieron como los primeros maestros. En estos se destacan sus tendencias expresionistas, emotivas e individualistas.
- El alejamiento de Itten por desavenencias con Gropius se da precisamente por ideologías contrarias en referencia al arte, como campo autónomo o como un campo con compromiso social.

- La Bauhaus en 1919 buscaba educar arquitectos, pintores, escultores, para que sean buenos artesanos o artistas independientes y futuros artistas industriales.
- En 1921 la escuela aspira a la formación de personas con talento artístico en los campos del arte, escultura, pintura y arquitectura.
- En 1925, en su inserto dice: “Formación de personas con talento artístico para la creación en el campo profesional de la artesanía, la industria y la construcción”.
- Había una estrecha relación de las escuelas de bellas artes con las técnicas artísticas y las técnicas artesanales.
- El principio de formación de Talleres de aprendizaje que lo mantenemos vigente hasta la actualidad.
- Las orientaciones artísticas heterogéneas de sus iniciadores se plasmaban también en metodologías particulares.
- Para alcanzar la forma más comprensible Johannes Itten postula a la abstracción geométrica, basada en las figuras del círculo, el cuadrado y el triángulo.
- El color es otro factor fundamental, la forma es color y no hay forma si no hay color.
- Itten fue el ideador y precursor del curso de iniciación. Este curso no se contemplaba como una materia de enseñanza especial, tampoco indicaba un nuevo método educativo y se convirtió en una importante impronta de reconocimiento a la Bauhaus¹.
- Para Itten, el estudiante era su propio “constructor”. Sus clases no tenían objetivos externos, fijado desde un principio. Dentro de su “metodología” se fomentaba muchas actividades kinestésicas.
- Las actividades que proponía Itten, por lo general, estaban basadas en proponer contrastes y oposiciones: grande-pequeño, horizontal-vertical, frío-cálido, blando-duro.
- Itten es el creador de la teoría de forma y color. Esto introduce en sus cursos.

La propuesta de Itten tuvo algunos críticos, entre ellos Gunter Otto quien argumentaba que se debía encontrar dos diferencias en el proceso de enseñanza: el campo puramente objetivo y el exclusivamente subjetivo. Por otro lado, Hans Giffhorn criticaba que Itten no consideraba ni tomaba partido con la realidad social.

Lászlo Moholy-Nagy. Toma el lugar de Itten al dejar la escuela

- Realizó un trabajo extenso en el campo de la fotografía.
- La luz es un recurso de mucho interés para Moholy. Esto se ve en la experimentación con materiales (láminas de plástico), así como en la pintura y escultura.
- Moholy hacía ver los resultados de producciones no como obras de arte sino como posibles productos funcionales.
- Crea su propia teoría del arte, “Llamamiento del arte elemental”, junto con otros colaboradores. En esta teoría no toma al artista como un individuo aislado sino como comprometido social y político con su contexto.
- Su principal ideología estaba fundada en el empirocriticismo. El arte es un instrumento para el fortalecimiento del yo personal en el medio ambiente.

- Su ideología basaba a la técnica del arte como el medio de humanización de ese arte. No pensaba en erradicar el sistema de producción en una era industrial sino volverlo más humano, minimizando la servidumbre, la desigualdad social y otros.

En esta primera etapa los principios de diseño que se convertían en academia fueron:

- Aprender a partir de unidades básicas.
- Combinación constante entre la teoría y la práctica.
- Producción tradicional con materiales básicos
- Teoría funcionalista y de la forma

La segunda y tercera etapa de la Bauhaus

En 1927 se crea el nuevo departamento de arquitectura que estaría a cargo de Hannes Meyer, quien viene cargado de pensamientos e ideas distintas a las de Gropius, orientado fuertemente hacia la funcionalidad de los productos y la relación de los mismos con la sociedad y sus necesidades, Meyer propone una atención especial a un método que permita proyectar y producir. Un pensamiento distinto a la ideología con la que inició la escuela, motivo por el cual muchos docentes empezaron a retirarse de la misma. Ideologías que hoy también vemos en los campos académicos del diseño y de la arquitectura.

Finalmente, la tercera etapa en la Bauhaus, denominada “Fase de desintegración”, se dio entre 1928 y 1933. Meyer no solamente se convirtió en el primer director del departamento de arquitectura, sino que en 1928 tomó a su cargo la dirección de la Bauhaus. Esta dejó de ser la escuela de arte y pasó a preocuparse directamente por las necesidades de la sociedad. Meyer era muy crítico de los objetivos estéticos y elitistas de la producción de la escuela.

Sus reformas no se limitaban a nivel estructural, sino que también se reorientarían los principios de la escuela. Mientras Gropius declaraba que el objetivo de la producción es el desarrollo de modelos para bienes industriales, Meyer propuso que dentro de los principios de producción de la Bauhaus se contemplase el estudio de la utilidad y funcionalidad de los objetos, con el fin de producir una serie de diseños “estándar”, asequibles para un amplio sector de la población (Hernández, 2004).

La práctica del diseño se volvió, por así decirlo, más científica. Meyer promovió conferencias sobre economía, psicología, sociología, biología, necesidades de la población y preocupaciones sobre los costos de producción. Algo para su tiempo adelantado a lo que hoy hace la mercadotecnia, y con las cuales hoy el diseño también se vincula fuertemente. Por decisiones de orden político Meyer es destituido y en su lugar toma la dirección de la escuela Mies Van der Rohe.

Para Mies la arquitectura era una expresión de arte, pero no por esto 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 empezaron a evidenciar cierto peso (Vega, 2009).



Figura 9. Pabellón de Barcelona. Diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich en 1929. Fuente: Elle DECOR. (2020).

Considerado como el “Padre de la arquitectura moderna”, Mies van der Rohe diseña, en conjunto con Lilly Reich, el pabellón nacional de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El arquitecto proyectó en este edificio las bases de su filosofía: simetría perfecta, espacios diáfanos, claridad, sencillez y minimalismo. Así es como se quería mostrar la Alemania de la República de Weimar después de la Primera Guerra Mundial, y este edificio se construyó como símbolo de todo ello.

La Bauhaus termina retirándose a la ciudad de Berlín debido a la derrota política de los socialdemócratas en Dessau, y pasa a ser un instituto privado hasta 1933, y por orden del nuevo gobierno Alemán Nazi, cuando Adolf Hitler asume el cargo como primer ministro, se determina su clausura y cierre definitivo (Figura 9).

En la tercera etapa aparecen algunos cambios importantes para analizar, pues las maneras de proyectar la disciplina a futuro proponen dar giros, presentar otras posturas, que generan discusiones, argumentos y, claro, también distanciamientos. Efecto que se vio reflejado con la salida de varios profesores iniciadores de la escuela. En estas etapas se buscó orientar los objetivos del diseño y la arquitectura, desde preceptos basados en las necesidades sociales y la producción industrial.

Podemos referir los acontecimientos más importantes, entorno a la ideología, a los siguientes puntos:

- Se profundiza el estudio de la arquitectura desde las necesidades sociales, factores económicos, biológicos, psicológicos y sobre la organización de la vida.
- Talleres orientados exclusivamente a la satisfacción de necesidades sociales.
- Una fuerte influencia del Constructivismo ruso y el Neoplasticismo holandés (ideal de llegar a la esencia del arte eliminando todo aquello considerado superfluo)
- Un fuerte posicionamiento en el funcionalismo, que se extendería con otros términos como racionalismo, estilo internacional, movimiento moderno.

Entre las líneas de preocupación hacia las necesidades sociales evocaban a la simplificación de la forma, pero sin dejar de lado las estéticas; empiezan a promoverse los modelos estandarizados, fáciles de diseñar, producir o construir, donde la funcionalidad condiciona la estética y la forma. En el campo de la arquitectura se proponen a la estructura,

columnas y vigas, como el carácter sustentante de las edificaciones. Se deja de pensar en el muro como elemento sustentante y estos cambiarán según las necesidades de la vivienda.

La pedagogía del diseño en la Bauhaus que se convirtió en ideologías académicas

Desde el inicio de la formación de la Bauhaus, se iniciaron las propuestas teóricas sobre cómo abordar la problemática de la forma, cada uno influenciado por sus propios presupuestos artísticos y convenciones a partir de los objetivos de la escuela, pero también con desavenencias y posiciones diferentes. En palabras de Becher (1989) “aunque en algunos contextos resulta conveniente representar las disciplinas como entidades claramente distinguibles y razonablemente estables, hay que reconocer que están sujetas tanto a variaciones históricas como geográficas” (p. 39).

La consolidación de las ciencias de las humanidades ha confrontado desde ya data, sobre los posicionamientos, presupuestos y maneras de pensar para luego hacer academia. En el campo de las disciplinas proyectuales, estos pensamientos van fundando teorías a través de los vínculos y nexos entre marcos teóricos y los productos que se van desarrollando de esas enseñanzas.

En los tres momentos de la Bauhaus podemos reflexionar sobre las diferencias y los distintos énfasis que se dieron desde sus directores, quienes mostraban distintas preocupaciones. Las voces no necesariamente deben ser coincidentes para, con el tiempo, solidificar una disciplina. El tiempo y la historia muestran esto en el campo del diseño, claro, sin antes producir grandes debates y controversias en el andar. “Cuando lo que está en juego es la identidad ideológica de la gente, la pasión es profunda” (Becher, 1989, p. 71).

Estos distanciamientos ideológicos limitan la discusión y los acuerdos, pues en cada postura por lo general se cimientan falsas verdades. Y no son falsas por el hecho de reconocer su pertinencia sino porque rechazan otras posturas con el mismo valor. Si ponemos como referencia a la clasificación dada, en el inicio de la industrialización, para los países en desarrollo, en vías de desarrollo y subdesarrollados, tomando a la técnica como eje del discurso, muestra también las realidades con las que el diseño construyó sus emergencias. Algunos posicionados y relacionados con los procesos industriales, propios de los países con esas capacidades; otros, que con capacidades a medias buscaban encaminarse en una ideología que parecía ser la “verdad disciplinar”²; y finalmente otro grupo, desde la periferia, como los nombraría Bonsiepe, donde se propuso otra “alma” para el diseño. Cada una de ellas mirando sus posibilidades de acción con diferentes presupuestos culturales, sociológicos y también teóricos.

Son esas referencias las que han desarrollado los debates en el campo y definición del diseño. Esas mismas controversias se dieron en el inicio de la Bauhaus, por ejemplo las apreciaciones del arte y su relación con la sociedad, o cómo el arte influye en la pedagogía de los talleres, y que fueron momentos de discusión y reflexión académica. Su finalidad y sus grandes líneas eran debatidas entre la pertinencia de ese arte con la sociedad, con lo que pasa en el día a día, con la explosión del desarrollo industrial o con la individualidad

del ser humano y total, idealista y constructor de sus propias obras exclusivas; y siguen presentes en investigaciones actuales del diseño.

Y es que hoy, cada argumento discursivo disciplinar tiene dentro de sí mismo su carga ideológica, sus presupuestos y marcos teóricos con los cuales hace frente a la polisemia del diseño contemporáneo, pero que no es por el hecho de ser contemporáneo, siempre lo fue. En las luchas entre el arte, lo artesanal y lo industrial, la Bauhaus evidenció el vínculo con la construcción de las artes aplicadas. Y es que la dinámica del último siglo aceleró la reinención de todas las disciplinas, entre ellas el mismo arte, por diferentes líneas, al igual que el diseño.

En esa dinámica de siglo emergieron, dentro del campo científico, debates cada vez más elevados entre las ciencias exactas y las humanas. A partir de mediados de los sesenta, la ciencia y la tecnología van a encontrarse sumergidos en animados debates sobre el rol de la ciencia y la tecnología en los procesos latinoamericanos (Feld, 2015). El diseño no es una ciencia exacta y, por esto, sus presupuestos ideológicos son diversos.

En este sentido Klimovsky (1971) toma posicionamiento sobre dos conceptos importantes, ciencia e ideología. Sobre la primera argumenta:

Me parece tan peligrosa la posición que defiende la idea de una ciencia objetiva que esté, por así decir, desarrollándose encima de las nubes y para la cual lo que está sucediendo en la Tierra y la forma de pensar de la gente no la afecta ni la debe contaminar, como peligrosa es también la posición según la cual la militancia política y la ideología se deben infiltrar de tal manera en la ciencia que aún los resultados de la misma solo se deben aceptar o rechazar según factores ideológicos... (pp. 12-13).

Plantea la necesidad de dar cuenta de los alcances de la ideología como factor distorsionador en la ciencia, para distanciarse de miradas radicalizadas sobre una ciencia objetiva, a lo cual argumenta: “la tradición clásica según la cual la ciencia posee de alguna manera un conocimiento eterno y firme, un conocimiento que puede corregirse, afinarse, hacerse más nítido y preciso” (p. 11).

Para Klimovsky, ideología equivale al conjunto de conceptos y presuposiciones conceptuales y teóricas al que un científico tiene que recurrir para poder expresar y desarrollar sus teorías. Este tipo de ideología no tiene mucho contenido político en general, por lo cual no atenta contra la objetividad de la ciencia, además sostiene que es “totalmente cierta la imposibilidad de hacer ciencia sin presuponer una ideología de ese tipo” (1971, p. 13). En esta misma atención, en el campo académico en el cual se sitúa este trabajo, según Binaghi (2016) con influencia de Klimovsky posiciona al término ideología como el:

Marco conceptual o a las teorías subsidiarias que un científico presupone al momento de plantear sus hipótesis. En este caso, estaríamos hablando de un sentido legítimo de ideología, puesto que el mismo es planteado de manera explícita por el científico en su trabajo, y que puede ser fácilmente reconocido por el lector/usuario (Binaghi, 2016, p. 5).

En este sentido, podríamos argumentar que los “ajustes” que realizan las ciencias humanas sobre la realidad de la “objetividad” exacta responde a las realidades propias de los contextos donde se desarrolla dicha ciencia, y donde se construyen los marcos conceptuales que enmarcan la polisemia del diseño, y que, por su puesto, son válidas. Es necesario poner a estas discusiones sobre la mesa de la reflexión académica para evitar “caer en la tentación” de sustentar ideas universalizadoras, únicas y objetivas, pero con la conciencia de no atentar contra las convenciones mínimas que la disciplina necesita para conectar su institucionalización.

A partir de estas líneas cimentadas en la Bauhaus varias escuelas fueron consolidando sus posturas y marcos para dar origen a la siembra del diseño en el mundo. A finales de los años 50 e inicio de los 60, La Hochschule für Gestaltung Ulm, en adelante Escuela de la Ulm, inicia el proceso de consolidación con investigaciones pioneras para su tiempo como el diseño de sistemas, la imagen corporativa, o la aplicación de otras ciencias al campo del diseño, como por ejemplo la semiótica (Moyano, 2016).

La Escuela de la Ulm mantenía nexos muy fuertes con los cimientos de la Bauhaus, tal es el caso de los “Vorkurs” como cursos preliminares. El trabajo de Tomás Maldonado como artista y teórico de esta tendencia de la no objetividad y su influencia por los teóricos del productivismo ruso, como nueva interpretación de la función del arte, cimentan la importancia de la técnica y la relación hombre-máquina en un mundo industrializado (Moyano, 2016).

Por otro lado, la Bauhaus buscaba esa unidad orgánica entre todas las características del objeto industrial para crear productos bellos que den paso a crear objetos culturales. En palabras textuales de Gropius (2002)

La capacidad de crear un objeto *bello* se basa en el manejo soberano de todos los presupuestos económicos, técnicos y formales de donde resulta su organismo... Su valor espiritual se esconde en las relaciones de medida de este ordenamiento y no el agregado externo que, a título de embellecimiento, del ornamento o del perfil, arruina su forma clara cuando no están motivados funcionalmente (p. 244).

Así también, hay otros escenarios de emergencia del diseño, por ejemplo, en el Ecuador la disciplina del diseño nace en relación estrecha con la artesanía y el saber artesanal. Con preceptos del valor del *objeto bello* en relación directa con los signos culturales y sociales lleva, de la mano de artistas y arquitectos, al nacimiento de una exitosa disciplina de diseño en la academia universitaria. De la mano con el Centro Interamericano de Artes Populares, CIDAP, cuya sede fue designada en la ciudad de Cuenca-Ecuador, coincide la primera escuela de diseño en este país.

En este escenario, “la Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares, se constituyó en el más alto referente conceptual en el tema durante la década de los setenta del siglo anterior” (CIDAP, 2015, p. 1) y fue la ciudad de Cuenca, entre varias ciudades latinoamericanas propuestas en ese momento, la escogida para la creación del centro. El diseño emerge como la disciplina que permite la institucionalización académica superior para tratar el conocimiento y reconocimiento del arte popular y la valorización del co-

nocimiento artesanal en posibilidades de innovación de productos e inserción en nuevas esferas del consumo social local.

Para generar estos vínculos con el CIDAP, en la creación de la carrera de diseño, sus iniciadores “reclutan” a profesionales y artesanos con sensibilidades directamente ligadas al arte. Proponen una estructura académica que incorpora a pintores, vitralistas, joyeros, ceramistas, caricaturistas, la mayoría de ellos arquitectos, que compartirían sus presupuestos disciplinares en la nueva ideología académica del diseño en el Ecuador de las Américas.

La cercanía estrecha entre el diseño y el CIDAP se da a partir de que este centro, el tercero en antigüedad (1975), después de Artesanías de Colombia (1964) y FONART de México (1974), se funda con la noción de capacitación, producción, investigación y conservación. Abre, por principios de su nacimiento, las posibilidades de interacción con agentes académicos en búsqueda de su crecimiento y aporte a las artes populares de toda América (2015).

Estas sensibilidades artísticas y disciplinares promueven el nacimiento de marcos teóricos distintos, con puntos en común con aquellos ligados al campo de la producción industrial y al mismo tiempo alejados por aquellas referencias donde la función no determina la forma, donde el lenguaje no lleva, a manera de exigencia, a que los recursos para potenciar la funcionalidad sean el eje fundamental del producto diseño.

Así, a manera de ejemplificar esta referencia, se muestran algunos proyectos de graduación propuestos en la Escuela de Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay, la escuela más joven de los diseños de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la ciudad de Cuenca, y creada por profesores iniciadores de la carrera de Diseño y profesionales formados en la misma. En estos ejemplos se pretende mostrar estas ideologías experimentales, sensoriales y artísticas, que tienen fuertes vínculos con algunos preceptos que podemos observar en las ideas de Johannes Itten, donde el estudiante es el constructor de relaciones particulares y problematiza, a través de múltiples variables, los insumos que se materializarán en el diseño.

Las escuelas de diseño de la Universidad del Azuay tienen un fuerte cimiento conceptual en el Pensamiento Complejo, multirelacional, que promueve un pensar heurístico en el proceso de diseño, sin crear metodologías rígidas y comprendiendo que la complejidad no es una meta a la que arribar sino una forma de interacción con el mundo (Najmanovich, 2008). A través de las figuras: 10, 11, 12 y 13 se muestran, de manera gráfica, las propuestas en perspectivas digitales, donde lo importante del análisis es revisar los nombres de los proyectos y la resolución visual final. No se analizará en este escrito la metodología que llevó a la misma.

Ejemplo 1. Propuesta de diseño interior en base a la música rock.



Figura 10 (arriba).
Propuesta de diseño en perspectiva digital

Figura 11 (abajo).
Propuesta de diseño en perspectiva digital



Figura 10 y 11: El diseño y la música son expresiones artísticas, que comparten el fin de transmitir un mensaje y generar emociones. El propósito de este trabajo es el de relacionar el diseño de interiores con la música, particularmente la música Rock” (Ordoñez & Cordero, 2018, introducción). Fuente: Ordoñez (2018).

En este proyecto, el autor concluye argumentando:

Se pudo realizar una propuesta de diseño interior, la cual nos permite transmitir, por medio del Lenguaje Formal, las características musicales del género Rock. Los criterios funcionales y tecnológicos van de la mano con el criterio expresivo, con énfasis sobre este último (Ordoñez, 2018).

Ejemplo 2. Título: Propuesta de diseño interior a partir de los modismos cuencanos



Figura 12 (arriba). Diseño interior a partir de los modismos cuencanos. Fuente: Jácome (2017).



Figura 13 (abajo). El modismo es un hábito; es decir, es rígido. Algunos modismos son semánticamente equivalentes a los adjetivos calificativos (sobre todo aquellos que tienen el verbo ser en el inicio de la construcción); pero frecuentemente no pueden ser cambiados de género, pues el camino implica la aparición de otros significados (Jácome & Vintimilla, 2017, p. 24). Fuente: Jácome (2017).

Esta ejemplificación pretende mostrar esa polisemia de ideologías que construyen academia del diseño y que promueven un saber disciplinar con distintos presupuestos conceptuales. Estos tampoco pretenden explicitar que son las únicas líneas por donde se mueven los proyectos de diseño en la Universidad del Azuay, sino mostrar la diversidad de enfoques y énfasis que se pueden dar sin tomar como puntos medulares a otros aspectos, también importantes, como son la función, la técnica o la relación con la sociedad.

A manera de cierre. Reflexiones de la polisemia del diseño que emerge como las identidades del diseño en la contemporaneidad

Este escrito académico pretende mostrar cómo las ideologías fundantes del diseño, a través de la Bauhaus, han sido transcendentales para cimentar las maneras de hacer academia y pedagogía en el campo del diseño. No pretende analizar las ideologías particulares a detalle ni poner en contraposición ninguna voz, sino más bien mostrar cómo esos principios fundantes están en relación con los contextos y realidades socio culturales, donde se producen diversidades en los marcos de referencia.

Esto, en un momento disciplinar donde se abren las posibilidades de comprensión de la diversidad de la ciencia, permite tener una visión amplia de la complejidad interdisciplinar de este saber y al mismo tiempo del valor positivo de la permeabilidad de marcos teóricos en la disciplina, que permiten institucionalizar el diseño en diferentes contextos. La emergencia del diseño es diversa según sus contextos y sus ideologías.

En la Bauhaus podemos encontrar los tres momentos de posicionamiento ideológico que argumenta Gregorio Klimovsky. En la primera etapa estos presupuestos son personales (el de sus iniciadores), así como coyunturales (políticos), y a partir de estos se empezaron a establecer bases conceptuales que fueron dando forma a la realidad del diseño, a la teoría del diseño.

En el campo académico, la importancia de reconocer estas ideologías y los distintos aportes conceptuales permite reconocer las particularidades que vuelven polisémico al diseño y a sus propias definiciones; así también, para estas, permiten potenciar las reflexiones sobre la vinculación y operatividad de trabajos mancomunados para proponer avances y aportes en los campos conceptuales y teóricos, demandados para el fortalecimiento y solidificación del lenguaje disciplinar en un ámbito de especialidades del diseño, más amplio el día de hoy.

La Bauhaus tuvo un impacto socio-político en el continente. La ideología que se plasmaba en Alemania a través de la voz de Gropius motivó al Wchutemas en Rusia, Instituto que, según decreto de Lenin, debía formar artistas prácticos, altamente cualificados para construir artísticamente desde la arquitectura y promover la producción artesanal para el bienestar de la economía nacional. Esa misma voz se multiplicó en otros escenarios y fue retomado años más tarde en otras escuelas, que tomaban al curso preliminar de la Bauhaus como un referente disciplinar, entre ellos algunos exalumnos y cercanos en Krefeld, Hamburgo, Stuttgart, Kasel, Essen y Saarbrücken (Moyano, 2016).

Sin embargo, la HfG Ulm es uno de los referentes más sólidos de influencia de la Bauhaus, no solamente con el curso preliminar (Wick, 1986). Max Bill (ex alumno de la Bauhaus) dirige una propuesta renovada de la enseñanza mítica de su ex escuela. Aunque en su tiempo, Bill, que en una primera etapa buscaba una voluntad real de universalizar los recursos formales para todas las disciplinas, en la que se introduce uno de los preceptos más sólidos del diseño como es el concepto proyectual (Moyano, 2016).

En Latinoamérica el diseño se ha cimentado con aportes directos de profesionales con presupuestos ideológicos disciplinares diversos. Muchos de ellos con un fuerte posicionamiento en el pensamiento industrial y otros también desde el campo del arte en relación con la artesanía y el saber artesanal. En este escrito hemos repasado cómo el nacimiento

del diseño en el Ecuador se funda en cercanía directa con el Centro Interamericano de Artes Populares, CIDAP, y que la motivación de su nacimiento fue propiamente potenciar esta relación.

La Bauhaus diversa, llena de intenciones, de pensamientos y constante pensamiento propositivo, sigue viva, sigue rememorándose porque hasta hoy muestra la potencialidad de la diversidad, de la hoy academia. Sigue generando discusiones e incluso pasiones de posicionamientos que dirijan las líneas disciplinares. Mazeo (2017), entre diseño y comunicación, específicamente en el diseño gráfico, se vale de una metáfora en una suerte de un ser bicefálico, cuyas cabezas (diseño y la otra comunicación) conviven aportando cada una su particular complejidad en la construcción de un saber que las vincula y la vez se nutre de ambas. Cada especialidad del diseño, hoy, se conforma de “cabezas” distintas y particulares.

Las diferencias ideológicas que podemos encontrar en la Bauhaus y en el andar del saber del diseño hasta ahora, deben convertirse en la gran oportunidad de construir las identidades del diseño en la contemporaneidad. Que el cuerpo de ese ser bicefálico, que argumenta Mazeo, se convierta en la sutura disciplinar de las diferencias conceptuales.

Pensar en identidad en la contemporaneidad no refiere a la diferenciación o individualidad del ser, sino a las relaciones que se presentan para formar esas identidades. No puedo ser yo sin el otro. La identidad se crea en las relaciones con el otro, con el que no soy yo y con lo que me falta para ser otro, de igual manera ese personaje crea identidad en la relación con mi persona, donde mi yo no se encuentra en él (Delgado, 2015, p. 54).

Notas

1. El curso preliminar debía cumplir tres objetivos. Primero, liberar las fuerzas creadoras y con ella las capacidades artísticas, las vivencias personales debían llevar a trabajos originales. Segundo, que cada alumno descubra sus afinidades y con ella la elección de la profesión: madera, barro, metal, piedra, cristal, hilado. Finalmente, tercero, impartir en los estudiantes los medios descriptivos artísticos para que ser relacionados con los temperamentos y talentos individuales, de los estudiantes, que promuevan los trabajos originales.
2. Si podemos pensar que la determinación de aquellas versiones son correctas es como un –aprender del mundo– (donde *el mundo* parece ser aquello que describe todas las versiones correctas), todo cuanto aprenderemos estará contenido en aquellas versiones que de él haya y que sean válidas o correctas (Goodman, 1990, p. 19).

Referencias bibliográficas

Becher, T. (1989). *Tribus y territorios académicos. La indagación intelectual y las culturas de las disciplinas.*

- Binaghi, E. (2016). *Tensiones y debates sobre ciencia e ideología en Ciencia Nueva*. IX Jornadas de Sociología de la Universidad. Recuperado el 12 de febrero de 2020, de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61457>
- Centro Interamericano de Artes Populares. CIDAP, (2015). CIDAP 40 Años. Tradición, Cultura & Innovación.
- Delgado, G. (2015). *Retos del diseño en nuevos sectores del contexto identidad a través de la identidad y el pensamiento contemporáneo, en Diseño, Arte y Arquitectura. Retos de la Contemporaneidad*. Cuenca. Universidad del Azuay. En línea: http://evirtual.uaslp.mx/Habitat/innobitat01/mao/Biblioteca/Dise%C3%B1o,%20Arte%20y%20Arquitectura%20-%20Retos%20en%20la%20contemporaneidad_cod_descarga.pdf
- Feld, A. (2015). *Ciencia y política(s) en la Argentina, 1943-1983*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Tomás Bretón.
- Gropius, Walter. *Anbau Möbel. Entwurf.* (2002). Principios para la producción de la Bauhaus. En el debate alemán entre Bismarck y Weimar, de Tomás Maldonado, pp. 243-246. Buenos Aires: Ediciones infinito.
- Hernandez, B. (2004). Bauhaus la escuela que unió arte y técnica. *Revista Técnica Industrial*. Recuperado en 22 de febrero 2020 de: <http://www.tecnicaindustrial.es/TIFrontal/a-1676-bauhaus-escuela-unio-arte-tecnica.aspx>
- Jácome, F. & Vintimilla, C. (2017). *Propuesta de diseño interior a partir de los modismos cuencanos*. Trabajo de graduación de la Universidad del Azuay. Cuenca. En línea: <http://201.159.222.99/bitstream/datos/7099/1/13045.pdf>
- Klimovsky, G. (1971). "Ciencia e Ideología", *Ciencia Nueva* N° 10, pp. 12-21.
- Lafón, Z. (2014). *La Escuela de la Bauhaus. El arte por el arte*. Recuperado el 15 de marzo de 2020, de: <http://www.elarteporelarte.com/clases-cultura-visual/la-escuela-la-bauhaus/>
- Mazzeo, C. (2017). *Diseño y sistema: Bajo la punta del iceberg*. 1ra. ed. Argentina: Infinito.
- Moyano, N. (2016). *Industria y diseño. Ideología de la Hochschule Für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Tesis doctoral de la Universitat Rovira Virgili. Recuperado el 26 de febrero de 2020, de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/398648#page=1>
- Palmerino, D. (2004). *La Bauhaus y el diseño*. Universidad Abierta Interamericana, Buenos Aires.
- Ordoñez, S. & Cordero, M. (2018). *Propuesta de diseño interior en base a la música rock*. Tesis de grado como diseñador de interiores, Universidad del Azuay. Recuperado el 28 de febrero de 2020, de: <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/8028>
- Vega, E. (2009). *Diseño y consumo en tiempo de crisis I La desintegración de la Bauhaus. Revista Paperback*. Recuperado el 26 de febrero de 2020, de: <https://eprints.ucm.es/9317/1/bauhaus.pdf>
- Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A.

Abstract: As one hundred years after the birth of La Bauhaus, a renowned school of design and architecture that cemented the academic institutionalization of these disciplines,

this article emphasizes the ideological influence that the design academy and pedagogy consolidated in the following decades. This diversity of thoughts, positions and references on which the discipline should be based, has generated debates, arguments, discussions and even distancing, but which, at the same time, have been constructing conceptual and projective frames of reference that shape the identities of design.

To articulate the understanding of this influence, the position of ideology of science will be taken from the work of Gregorio Klimosvky. This article aims to show how the fundamental ideologies of design through the Bauhaus have been transcendental to cement the ways of doing academy and pedagogy in the field of design. It is not intended to analyze particular ideologies in detail or to contrast any voice, but rather to show how these founding principles in relation to socio-cultural contexts and realities initiated the discipline of design with different frames of reference.

Keywords: ideology - polysemy of design - identities - academia - conceptual presuppositions.

Resumo: Cem anos após o nascimento da La Bauhaus, uma renomada escola de design e arquitetura que cimentou a institucionalização acadêmica dessas disciplinas, este artigo enfatiza a influência ideológica que a academia e a pedagogia do design consolidaram nas décadas seguintes. Essa diversidade de pensamentos, posições e referências nas quais a disciplina deve se basear gerou debates, argumentos, discussões e até distanciamentos, mas que, ao mesmo tempo, vêm construindo quadros de referência conceituais e projetivos que moldam as identidades do design.

Para articular o entendimento dessa influência, a posição da ideologia da ciência será retirada do trabalho de Gregorio Klimosvky. Este artigo tem como objetivo mostrar como as ideologias fundamentais do design através da Bauhaus foram transcendentais para consolidar as formas de fazer academia e pedagogia no campo do design. Não se pretende analisar ideologias particulares em detalhes ou contrastar qualquer voz, mas mostrar como esses princípios fundadores em relação a contextos e realidades socioculturais iniciaram a disciplina do design com diferentes quadros de referência.

Palavras chave: ideologia - polissemia do design - identidades - academia - pressupostos conceituais.

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