

Este pequeño libro se compuso como un compendio en el

espacio de la Bauhaus, en la cultura del diseño del siglo XX. Presenta algunos de los complejos parámetros de un tema sobre el cual existe una creciente investigación bien documentada.

Cuando el arquitecto alemán Walter Gropius recibe la propuesta del diseñador y arquitecto belga Henry Van de Velde, en 1915, (entonces director de la Escuela de Artes Aplicadas en Weimar) como su futuro sucesor, nadie pudo imaginar el impacto controversial que tendría luego la escuela de Gropius. La Bauhaus fue denominada como la escuela de arte más importante y de mayor influencia del siglo XX. Se convirtió en un centro nervioso para algunas de las ideologías y temperamentos más utópicos de aquella época. A pesar de su corta historia (14 años), sus 1.250 alumnos y su pequeña contribución al repertorio de artefactos del siglo, su fama sigue seduciendo a cada nueva generación. Sus logros en la teoría y práctica educativa del arte fueron excelentes, y establecieron los cánones del diseño moderno en la educación. La historia de la Bauhaus es la historia del nacimiento del diseño moderno y de la difícil relación entre el arte y la tecnología. Los discursos vertidos allí revelaron el nacimiento forzado de una estética exclusiva de diseño del siglo XX.

La Facultad abarcaba un virtual “quién es quién” de profesionales modernistas contemporáneos. Entre la fundación de la escuela en 1919 y su cierre en 1933, el personal de la Bauhaus contó con la participación del arquitecto y diseñador húngaro Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, el arquitecto alemán y ex-alumno de Peter Behrens, quien había practicado en un reticente estilo neoclásico del siglo XIX; el arquitecto marxista suizo Hannes Meyer, que asume la dirección de la Bauhaus en 1928, después del retiro de Gropius; László Moholy-Nagy, un ex-alumno de derecho en Budapest, quien se convierte en uno de los profesionales más educacionales y constructivistas de la escuela; Johannes Itten, un diseñador suizo y llamado “pedagogo místico”, quien también fue discípulo de una filosofía y religión oriental; Paul Klee,

un ex-miembro del grupo Expresionista Alemán *Der Blaue Reiter* en Munich y un devoto algo apartado de los principios de la armoniosa composición y Wassily Kandinsky, un pintor ruso, también miembro de dicho grupo expresionista, y uno de los defensores de la improvisación creativa y arte “abstracto”. Abandona su puesto como profesor en la famosa Vkhutemus School en Moscú para unirse a la Bauhaus en 1922.

Esencialmente una escuela de arte estatal, la historia de la Bauhaus fue tumultuosa. Sus tendencias socialistas y el espíritu radical de la ésta fueron considerados adversos por las autoridades locales, particularmente con las secuelas de la Revolución Socialista de Alemania en 1918 y la escuela fue obligada a trasladarse de Weimar a Dessau en 1925. Cuando Gropius abandona su cargo de director en 1928, lo sucede el intelectual marxista Hannes Meyer, quien dirige la Bauhaus hasta 1931, cuando asume Mies van der Rohe. No obstante, nuevamente el gobierno local se muestra incómodo y en 1932 Mies traslada la escuela a Berlín donde, al año siguiente, los Nazis — poco convencidos de los valores del modernismo — deciden cerrarla definitivamente.

Originariamente llamada la “*Staatliches Bauhaus Weimar*”, esta escuela fue fundada por Gropius en 1919 como una integración de dos escuelas: la Weimar Academy of Fine Art (*Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*) y la Weimar School of Applied Arts (*Sächsische Kunstgewerbeschule*). En la actualidad, dicha escuela es conocida como la *Bauhaus*, un término concebido por Gropius, en el cual se conjugan el verbo alemán *bauen* (construir) con el sustantivo *haus*. Aunque no es precisa su traducción, la palabra Bauhaus — interpretada como “casa para construir” — refleja el idealismo de la visión de su fundador.

El término fue esencialmente una metáfora de la convicción de Gropius en la teoría del *Gesamtkunstwerk*, la “obra de arte completa”, en la cual el diseño se convertía en la síntesis de todas las artes bajo el refugio de la arquitectura. Según esta idea, hubo una noción casi religiosa del diseño como poder redentor; un factor radical dentro del contexto de una nación

moral y económicamente vencida por la Primera Guerra Mundial. Gropius afirmaba que el diseño podía volver a formar una sociedad alemana mejor, más integrada y democrática.

El *Manifiesto y Programa* de la Bauhaus (1919) formulaba las temerarias prioridades de Gropius. Su primer objetivo fue establecer la arquitectura como el foro dominante del diseño. El segundo objetivo buscaba debilitar las jerarquías tradicionales a través de la elevación de la condición de las técnicas artesanales a un nivel acorde con el arte, mientras que el tercer objetivo del *Manifiesto* Bauhaus mencionaba las doctrinas de la *Deutsche Werkbund*, una organización fundada en Múnich en 1907, la cual observaba “el perfeccionamiento de los productos industriales a través de los intentos colectivos de los artistas, industriales y artesanos.” Gropius escribió

“EL ÚLTIMO OBJETIVO DE TODA ACTIVIDAD CREATIVA ES LA CONSTRUCCIÓN”

para evocar un patrimonio artístico y aprobar la idea de John Ruskin, según la cual la catedral medieval guardaba un significado de colaboración e integración de las artes: la arquitectura representaba la unificación de todo el diseño, artes y artesanía.

Aunque en un principio no se enseñó arquitectura en la Bauhaus, esta inflexión romántica caracterizaba el currículum de la escuela, la cual buscaba en la práctica volver a integrar las artes a las filias medievales, con diseñadores, artistas y artesanos en una variedad de técnicas convergentes. Los tutores no eran “profesores” sino “Maestros” y estudiantes “capacitados”; títulos concomitantes que reavivaban los ideales de técnicas artísticas y colaboración, tanto en la capacitación como en la ejecución.

Un pensamiento un tanto anticipado y anómalo acerca de dicha idea fue la *volkisch* Sommerfeld House (ahora destruida) en Berlín, diseñada por Gropius en colaboración con Adolph Meyer en 1920. La estructura, construida de madera, reproducía un modelo germánico típico del adorno arquitectónico, forma y procesos de colaboración. Sus extensos grabados fueron realizados por Joost Schmidt, un aprendiz de la escuela. Marcel Breuer, un Maestro de la Bauhaus, también estuvo entre los alumnos que aportaron ideas para el edificio en sus carpetas de trabajos. El proyecto anticipó el edificio de la Bauhaus en Dessau, el cual estaría completa-

mente equipado con los diseños de la escuela. Este concepto fue notablemente holístico y revelador de una misión determinada a la reforma educacional. Fue ejemplo de la predilección de Gropius hacia el ideal de arte y también una dependencia afianzada sobre las técnicas artísticas tradicionales como una fuerza que actúa como guía en el diseño nacional.

Notablemente, Gropius y Meyer ya habían creado el primer paradigma de la arquitectura funcional moderna en la Fagus Factory (un edificio de vidrio y acero) en Alfeld-an-der-Leine en 1910-11, donde se realizaron por primera vez muchas de las características del futuro Estilo Internacional. Gropius aprovechó las formas cúbicas y la utilización de una pared vidriada para lograr una estructura transparente sin un apoyo de carga. Fue una clara expresión de los principios industriales racionalistas.

El cambio aparente de Gropius en la dirección estética en la Sommerfeld House fue indudablemente una respuesta a las condiciones contemporáneas. La madera fue un recurso abundante en la Alemania de la posguerra, mientras que el proyecto brindó una oportunidad necesaria para la escuela para aumentar sus intereses en la empresa, en este caso, confiando en las tradiciones y materiales artesanales como modelos unificadores y culturalmente familiares.

Gropius fue asistido en la realización de su segundo objetivo por László Moholy-Nagy, quien trae a la Bauhaus un fuerte compromiso con la ideología del Constructivismo Ruso. Moholy-Nagy, como diseñador y pedagogo, aspiraba a la erradicación del arte en favor de un diseño “moderno” que adoptara una estética mecánica completamente adecuada a la ideología socialista.

Además de los temas políticos, en la Bauhaus también se realizaron decisivos discursos culturales acerca del valor comparativo del trabajo artesanal. Dichos discursos encapsulaban la problemática transición cultural desde lo artístico y diseño basado en el trabajo manual hasta el producto industrial. En los primeros años en Weimar, Gropius, modernista y creador a la vez, luchó para llegar a buenos términos con el ideal de arte tradicional, el cual promocionaba el proceso artesanal como un fin en sí mismo. Se consideró el proceso de fabricación como vía de transmisión del espíritu del creador. A través de la historia de la escuela, este arte ejerció gran influencia en la filosofía educacional de la Bauhaus: “el aprendizaje vía la ejecución”. De este modo, la escuela mantuvo el humanismo de una ética artesanal y al mismo tiempo aspiró, después de 1924, a la producción para la industria.

El primer año del *Preliminary Course*, o *Vorkurs*, brindó el modelo del cual derivan los *Foundation Courses* en la actualidad. Dicho curso, desarrollado por Johannes Itten, era de carácter obligatorio para todos los alumnos. El currículum estaba compuesto abarcando una investigación de los principales componentes del idioma visual en: textura, color, forma, contorno y materiales. Los alumnos se concentraban en la manipulación de los elementos formales de abstracción, comprometidos en estudios de composición, y también en una variedad de ejercicios que los ponían en contacto con las posibilidades y limitaciones de los materiales individuales. Dicho programa era la esencia de la estructura educacional de la escuela y desde entonces ha llegado a conocerse como el "método Bauhaus".

Debido a que Gropius e Itten creían que el arte no podía enseñarse ni aprenderse, el *Vorkurs* ponía énfasis en la adquisición de la técnica manual y artística como pre-requisito para el diseño. Sin embargo, Peter Dornier señala en *The New Ceramics* (1986) "Desde el punto de vista educacional, el trabajo artesanal se consideraba más una forma de sensibilizar a los diseñadores con los materiales que como un fin en sí mismo. Es interesante que los talleres de cerámica establecidos en Weimar no hayan sido trasladados a Dessau...".

Extrañamente, cerámica fue sacada del currículum de la escuela después de 1925, a pesar de una arraigada tradición europea de producción industrial. Es posible que la cerámica también englobó la continuación de una estética elaborada a mano, unida a la dificultad y costo de establecer y graduar la producción. Un profesional industrial experimentado, no un artista, habría sido convocado para estudiar dicho acto venturado. Irónicamente, entre los primeros diseños producidos en serie en la Bauhaus, los diseños en cerámica de Bogler, mostraban la racionalidad y sencillez de forma que ejercieron influencia en la cerámica industrial en Alemania en los años 30.

Una de las controversias más decisivas tratadas en la Bauhaus fue el discurso entre arte y artesanía. En la jerarquía estética tradicional, el arte había tenido una posición dominante, oscureciendo la materialidad de lo artesanal. Gropius estaba entre aquellos que cuestionaban dicho canon jerárquico, promoviendo así nuevas oportunidades para una mayor condición cultural del diseño.

No obstante, los artistas en Weimar eran principalmente tutores y claramente alimentaban la tendencia hacia el individualismo estético. Este concepto pronto se convirtió en la antítesis de las convicciones de Gropius acerca del proceso de diseño.

Gropius tuvo influencias de las doctrinas de la Deutsche Werkbund y de uno de sus fundadores, Peter Behrens, además de su trabajo compartido con Le Corbusier y Mies Van der Rohe en la oficina de Peter Behrens en Berlín. Al igual que Behrens, Gropius imaginaba un compromiso del diseño con la industria como la vía más efectiva para lograr excelentes estándares en el diseño moderno. Así, en el *Manifesto*, su ambición era establecer un currículum educacional que cubriera las necesidades de una nueva generación de diseñadores industriales.

Para lograr dicho resultado, fue necesaria una determinada colaboración con los materiales y procesos de industria. Después del *Vorkurs*, se realizaron otros estudios en la Bauhaus, en diferentes talleres especiales, en los cuales se incluyeron el metal, tejido, cerámica, diseño de escenografía, carpintería, cristal de colores, tipografía, pintura sobre pared y, luego de 1924, arquitectura. No obstante, como lo señaló Sigrid Wortmann Weltge, el único taller que acompañó toda la vida histórica de la escuela fue el de tejido, cuya fuerza se había desarrollado a partir de ciertos orígenes en el "departamento de mujeres" en la Weimar Bauhaus. El método *Vorkurs* continuaba para formar la base del procedimiento educacional, mientras que los talleres estaban destinados a integrar metodológicamente las bellas artes y artesanía en un currículum avanzado, brindando un método de capacitación innovador y objetivo.

Sin embargo, los Maestros de los talleres eran artistas de primer nivel y seguramente, durante los años de Weimar, el enfoque fue de todo menos desapasionado. Las teorías de la forma, inspiradas por la abstracción poscubista, se vieron favorecidas a través de la historia de la escuela, pero en Weimar existía un énfasis en el idioma expresivo de la abstracción y en el potencial emotivo del empleo del idioma visual por parte del fabricante. La tendencia de la escuela reflejaba un individualismo estético, una inclinación que surgía con una propensión hacia el Expresionismo Alemán, un fenómeno con el cual Gropius no estaba de acuerdo completamente. La presencia de Expresionistas como Gerhard Marcks, el pintor y escenógrafo Oscar Schlemmer, Klee y Kandinsky alentaron dicho fenómeno.

Aún en el *Vorkurs*, Johannes Itten enfatizaba el rol de la intuición y autodescubrimiento personal por medio de la abstracción. Su énfasis en el espiritualismo del arte, no obstante, precipitó una controversia interna que alteró la dirección estética de la escuela. La insistencia de Itten sobre el contenido individualista y espiritual del arte, vinculado con su conducta excéntrica (vestía una túnica y sugería lo mismo para sus alumnos, además de una dieta especial y

ejercicios de relajación) lo colocaron en el foco de Weimar conservadora y en el conflicto con Gropius, quien lo invita a abandonar la escuela en 1923.

La partida de Itten trae consigo una nueva orientación en la Bauhaus, la cual se hizo eco en cambios en el personal educativo. Moholy-Nagy y Josef Albers se hicieron cargo del *Vorkurs*, al que trajeron la estética anti-arte del Constructivismo ruso. Facilitaron la modificación del curso a partir de la expresión individual hacia una actitud más razonable con respecto a la forma tridimensional. Enfatizó la aplicación de una estética mecánica al diseño real, al decir

“**LA NUEVA ESTRUCTURA PERCEPTIVA ESTA BASADA EN LOS ELEMENTOS**

constituyentes DEL REGISTRO VISUAL: PUNTO, RECTA, extensión, posición, DIRECCIÓN.”

Las habilidades de Moholy-Nagy como maestro fueron notables. Se consideró su personal defensa por la ideología constructivista como responsable del cambio de la Bauhaus después de la partida de Itten. Como líder del *Preliminary Course*, centró su atención en el desarrollo de los principios de diseño a través de la experimentación manual con los materiales, sin embargo, también hizo hincapié en la máquina como metáfora para la forma racional “moderna”. Dicha forma simbolizaba la producción de partes estandarizadas, diseño anónimo y ensamblable. También producía artefactos industriales sin detalles y valorados por su generalizada configuración geométrica. Estas eran las “formas modelo” que mostraban el espíritu del progreso industrial, tan “elegantes” en su base como cualquier ecuación matemática. El evidente carácter anónimo de la producción de la máquina fue igualmente atractivo. Tenía un significado colectivo, universal, un credo utópico en la era moderna provocada por la producción masiva de la posguerra.

Al mismo tiempo, tanto Klee como Gropius reconocían la creciente necesidad de educar a los alumnos en términos de principios simplificados adecuados a la producción en serie, y orientados a una síntesis de estética mecanizada. Klee había argumentado que las tres

unidades básicas de toda forma eran el círculo, el triángulo y el cuadrado, en las cuales basaba su enseñanza y sus posibles relaciones en las composiciones. Su pensamiento era racional y empírico, al enfatizar la objetividad de todo vocabulario visual y sugiriendo el proceso de diseño como un fenómeno racional.

En 1923, Gropius pronuncia su discurso fundamental titulado “*Art and Technology: a New Unity*” (“El arte y la tecnología: una nueva unidad”), en el cual intenta hacer una nueva evaluación de la dirección estética de la escuela. Consecuentemente, en 1926, publica “*Principles of Bauhaus Production*” (“Principios de la producción Bauhaus”) donde resume dicho discurso y fundamenta que el diseño debe estar ligado a la tecnología para que éste pueda ser “típico de nuestra época”.

En este momento ideológico, la Bauhaus se trasladó a Dessau. La nueva escuela advierte que su misión es el desarrollo de una estética de diseño “moderno”. En este sentido, la escuela se prepara para enfrentarse al siglo XX y abordar los interrogantes implícitos originados por las circunstancias de la cultura material de la época posterior a la Primera Guerra Mundial. Algunos de dichos interrogantes planteaban la utilización de la tecnología y materiales industriales en el diseño, llevándolo a la realidad del mundo material; los métodos de enseñanza más apropiados y aquellos que mejor alentarían a la experimentación con nuevos materiales tecnológicos.

El ideal de síntesis de Gropius se llevó a cabo en los talleres en Dessau, donde los especialistas capacitaban tanto en arte como en artesanía, cada uno colaborando en distintas técnicas. Kandinsky había trabajado en el estudio del cristal de colores, mientras que Klee había aplicado sus teorías al diseño textil. La Bauhaus también observó algún grado de colaboración en los talleres, aún en Weimar. Aunque se alentaron ejemplos como aquel entre el escultor Gerhard Marcks y el ceramista Otto Lindig, dichas instancias no se llevaban a cabo con frecuencia.

La Bauhaus Dessau se inaugura en 1926, en el actual complejo diseñado por Gropius. Simbólicamente, los edificios terminados eran arquitectura en defensa de la pedagogía. El amoblamiento y accesorios fueron diseñados y producidos por los miembros de la escuela, tanto alumnos como profesores. El proyecto estuvo basado en el carácter funcional, y el diseño fue una formulación adicional de la declaración de Gropius en Fagus Factory.

El diseño en cantilever ocupó el primer plano como respuesta práctica y rasgo simbólico del nuevo modernismo. Cada una de las estructuras de la escuela (administración, talleres, oficinas personal y alumnado) estaba perfectamente delineada y dejaba ver un punto central

racionalista en su organización. Todo el diseño puede interpretarse como una expresión del credo de Gropius en la unidad de arte y vida, una unidad dependiente de la claridad de cada una de sus partes.

Luego de su traslado a Dessau, la Bauhaus llega a conocerse como una protagonista de la llamada "maquinaria" estética que promocionaba la simplificación y estandarización de la forma. Dicha simplificación ya había sido pronunciada por Itten durante el *Vorkurs*, donde él plantea la reducción de las formas a configuraciones puramente abstractas. Después de 1923, no obstante, resurge la influencia del movimiento holandés De Stijl, el cual tuvo un marcado efecto en la dirección del diseño en Dessau.

El arquitecto y teórico de De Stijl, Theo Van Doesburg, había visitado Weimar en 1921-22 y por única vez había publicado allí la revista *De Stijl*. La influencia de De Stijl en la Bauhaus está ejemplificada por el sillón de Marcel Breuer de 1922, que vigorosamente se atiene a la intersección de las verticales y horizontales, combinadas con el lema de la Bauhaus del "cantilever" y así resaltar su punto estético. Van Doesburg, una de las principales influencias en el nuevo modernismo, fundamentó el lugar principal de la forma elemental, especialmente la línea recta en el arte modernista y el lenguaje de diseño. El profesional especialista de De Stijl, Gerrit Rietveld, había realizado la llamada silla "Berlín" conocida en la Bauhaus como una evocación tridimensional de la teoría compositiva basada en la intersección de la línea recta y plano.

La llegada de la Bauhaus a Dessau representó un nuevo intento para integrar el arte y el diseño más rigurosamente dentro del currículum de la escuela, lo cual era mucho más factible porque ex-alumnos, como Marcel Breuer, Gunta Stözl y Josef Albers, comenzaban a enseñar en los talleres. Su presencia originó un nuevo énfasis en el trabajo basado en la producción y una aplicación objetiva de la forma básica al diseño. De esa manera, lograron paulatinamente una síntesis del arte con nuevas posibilidades técnicas, hasta llegar a una nueva estética para la producción tecnológica. Sin embargo, aún en Dessau, la mayoría de los métodos de producción en los talleres seguían siendo artesanales. La idea de Gropius de infundir a la escuela una tendencia de un arte en la industria se logró en forma parcial. El objetivo de la fabricación de prototipos para la producción industrial arrojó como resultado muy pocos productos, lo que destilusionó a Gropius.

El tema de los prototipos para la fabricación industrial ha perseguido la historia de la Bauhaus. En *The Bauhaus Reassessed* (1985), Gillian Naylor muestra la manera en que los

talleres en Dessau se transformaron en lo que Gropius denominaba "laboratorios", donde se fabricarían los prototipos para la producción tecnológica. Este cambio de dirección ha sido considerado el último golpe a la estética artesanal de la escuela.

La crítica igualmente argumentó que a pesar de los intentos de Gropius por vincular al diseño con la tecnología, los talleres mantenían su base artesanal en los procedimientos y dependían de los productos artesanales tradicionales, tales como tapizados, cerámica, lámparas y mobiliario. Son muy pocos los prototipos Bauhaus que alcanzaron una producción comercial.

A pesar de su poco reconocimiento popular, el taller de tejido de Dessau fue —como lo mostró Sigrid Wortmann Weltge en 1993— la excepción. Gunta Stözl había sido alumna de Itten en la Bauhaus, a la cual asiste en 1923, cuando aquél abandona su cargo. Sin embargo, Gunta vuelve a Weimar en 1925, asume el cargo de profesora y dirige el taller de tejido desde 1926. Stözl no sólo es una experta en tejido, sino también excelente diseñadora de prototipos para productos tecnológicos. En el taller sobre metal dirigido por Maholy-Nagy, Willem Wagenfeld producía prototipos, incluso aquellos para una lámpara de mesa (1923-24). Dicho producto, presentado en una feria comercial en Leipzig en 1924, fue criticado y considerado un producto industrial de muy bajo costo. Sin embargo, llegó a convertirse en uno de los éxitos de dicho taller y posteriormente patentado por la escuela. El diseño aún se sigue realizando. Marianne Brandt también participó del taller y, al igual que Wagenfeld, confiaba en las combinaciones de las formas geométricas básicas en el diseño de sus nuevos prototipos. Aplicó una estética constructivista y formal, al igual que Wagenfeld, al diseño de artefactos domésticos, y de esta manera, fue la pionera de una gran selección de objetos domésticos modernos. El hecho de que dichos productos hayan sido hechos y terminados a mano, marca el nacimiento de una ideología de diseño. Por el contrario, la lámpara de mesa Kandem de Brandt (1927) es quizá menos elegante, desde el punto de vista estilístico, pero es una manifestación cuidadosamente pensada de los objetivos de diseño para la industria de Gropius. Comercialmente muy exitosa, confirma la orientación de Dessau Bauhaus hacia la fabricación simple de objetos cotidianos.

El idioma del acero tubular desde el punto de vista cultural ha llegado a adquirir un significado en la Bauhaus de Dessau. Fue incorporado a una serie de prototipos de Marcel Breuer y Mies van der Rohe y producidos posteriormente por Standard Möbel de Berlín y por Thonet. Dichos experimentos profesionales con el acero tubular dieron comienzo a nuevos cánones del diseño de mobiliario.

El sentido de expresión del material de acero tubular como metal de diseño fue una manifestación suprema del discurso tecnológico de principios de siglo. Se trataba de un producto industrial con especiales características de modernidad y anonimato estético. Surgieron distintas anécdotas con respecto a la aplicación del metal en el diseño de mobiliario. Marcel Breuer (quizás el profesional más adpto al material) parece haber estado en el centro de aquellas anécdotas. La leyenda cuenta que su inspiración para emplear el acero tubular en el mobiliario provino del manubrio de su nueva bicicleta Adler. No obstante, la fábrica de aviones Junkers también estaba ubicada en las cercanías de Dessau, y allí ya se empleaba el acero tubular por ser un material liviano, estructuralmente sólido y de poco costo. De ese modo, pronto se convierte en uno de los símbolos más poderosos de la agenda modernista, apreciado por su flexibilidad, su bajo costo de fabricación y su sencillez en términos tecnológicos. Parecía probar la viabilidad de una estética del anonimato.

El acero tubular fue un paradigma de la perspectiva racional de Dessau, con respecto a los materiales en oposición a la expresión individual e idea de Gropius sobre la responsabilidad del diseñador durante el proceso de diseño. Actitudes como ésta ejemplificaron el deseo de Gropius de familiarizar a los diseñadores con el mundo moderno, así como también con los medios de producción modernos del futuro. El reconoció que el arte y diseño de calidad estaban alejados de la sociedad, y de ese modo se embarcó en una unificación idealista de la creatividad con los métodos de producción contemporáneos.

Si, en realidad, poco fue lo producido por la Bauhaus para la industria actual, esto es tal vez menos significativo en retrospectiva que la verdad acerca de que la escuela fue un hogar tórrido para el debate europeo sobre la naturaleza, condición y medios del diseño, y últimamente bastante contemporánea en su compromiso democrático con la producción en serie. En ese momento, los logros materiales inmediatos de la escuela fueron quizá menos notorios que los temas de debate acerca de diseño para lo cual sirvió como un fuerte factor provocador. Como más tarde lo expresó Mies Van der Rohe:

“**LA BAUHAUS NO FUE UNA institución con UN PROGRAMA CLARO – FUE UNA IDEA.**”

Walter Gropius creía que el diseño debía originarse desde un enfoque humanista y afirmó que era fundamental que la técnica del diseño respondiese, tanto en su forma como proceso, a las necesidades sociales y económicas de la sociedad. Según su punto de vista, el diseñador debía ser artista y artesano, una persona capaz de reconocer en la abstracción moderna, las formas básicas adecuadas a los requisitos racionales de la producción en serie. Dicha idea está sugerida en la frase

“**sencillez en la MULTIPLICIDAD**”

Uno de los discursos pronunciados en la Bauhaus de Dessau fue el del modernismo emergente, forma básica y diseño gráfico contemporáneo. Aquí fue notoria la influencia de Moholy-Nagy como pedagogo y diseñador. Después de su llegada en 1922, se hace responsable del taller de trabajos con metal y, junto con Herbert Bayer, también se hace cargo de una nueva filosofía del diseño gráfico. En 1925, Bayer, un ex-alumno de Kandinsky en Weimar es nombrado como el nuevo director de los talleres de publicidad. Bajo su dirección, se pone énfasis a la geometría formal, la cual expresa una estética mecánica en la que la forma básica tenía mayor importancia. Produjo una serie de publicaciones que incluían un membrete y un póster de 1923 y el diseño del libro por el Bauhaus Bauten Dessau de Gropius. Moholy-Nagy explotó aquel potencial comunicativo de todos los elementos gráficos. Su método algo diagramado produjo los argumentos dentro de un idioma gráfico completamente integrado, abarcando el tipo “moderno”, la forma geométrica, la línea preestablecida, la gama de colores y un espacio más bien “positivo” que negativo.

Herbert Bayer fue a enseñar tipografía en Dessau entre 1925 y 1928. En su obra se destaca la perspectiva gráfica más que lo meramente textual. En el diseño para la exposición “Europaisches Kunstgewerbe”, en 1927, las configuraciones de las letras, su grosor, variedad de color y regular distribución en la superficie contribuyen a dar énfasis al sistema cuadrículado de la composición y principios racionalistas que forman la base de la idea de Bayer. Incorporó características fotográficas en sus composiciones tipográficas, y como Moholy-Nagy, incorporó una gama de técnicas al diseño gráfico de la escuela. También rechazó los caracteres históricos

a favor del uso estricto de un alfabeto en letra minúscula, dando como fundamento la economía para los propósitos de composición y producción.

Cuando Hannes Meyer asume como director de la Bauhaus en 1928, instituye una política realista aún más extrema hacia el diseño. Rechazaba cualquier intervención de la estética y en cambio, destacaba el rol de la tecnología y los materiales. Desde su punto de vista, el diseño era una creación anónima del ingeniero, lo cual llevó a la escuela a una política con una estética tecnológica no comprometida y una tendencia hacia la industria de un modo en que Gropius nunca lo hizo.

Ludwig Mies Van der Rohe, el tercero y último director de la Bauhaus, llegó a convertirse en un icono del diseño del siglo XX. Cuando la escuela cierra sus puertas, emigra directamente a América mientras que algunos de sus ex-miembros partieron hacia Inglaterra.

Durante el interludio en Londres, Gropius se asocia al grupo de diseño de Jack Pritchard como asesor, en tanto Maholy-Nagy se convierte en director de arte para Architectural Review y Breuer brinda diseños de mobiliario con madera terciada a Isokon. La Chaise longue Isokon fue un desarrollo más de las ideas de la Bauhaus original y se fabrica desde 1936. El objeto es un paradigma de su colaboración al diseño del siglo XX en su audaz exploración de las posibilidades estéticas y estructurales ofrecidas por los materiales fabricados.

Durante los años 30, Estados Unidos fue un país de seducción para los europeos, por razones artísticas y también políticas. Moholy-Nagy emigra a Chicago en 1936, mientras que Gropius acepta el cargo de profesor en Harvard University y abandona Inglaterra para dirigirse a Cambridge, en el estado de Massachusetts, al año siguiente. Breuer también parte hacia América en 1937, en respuesta a la invitación de Gropius para formar parte de la facultad de Harvard. En 1938 llega a América Herbert Bayer. Como resultado de dicha emigración, el trabajo innovador de la Bauhaus continúa en los Estados Unidos, donde la arquitectura se convierte en el foco de una nueva agenda americana del diseño.

En su rol como profesor de Arquitectura en Harvard, Gropius se concentró en la enseñanza y pudo lograr el interés de las nuevas generaciones de arquitectos norteamericanos. En 1945, forma el "The Architects' Collaborative", una práctica profesional conocida como "TAC". Aquí, jóvenes de talento trabajaban en una variedad de diseños, desde una vajilla hasta el nuevo Graduate Centre de Harvard, de 1949, y el nuevo Pan Am Building, de 1958-63, en Nueva York. Fue en los Estados Unidos donde Gropius pudo ser capaz de enseñar y demostrar sus ideas sin

temor a la represión ideológica.

En América, Herbert Bayer promueve los principios gráficos de la nueva Bauhaus. También participa en la exposición más importante de la Bauhaus en el Museo de Arte Moderno, para el cual había actuado como diseñador y curador. En 1945, coordina una muestra de trabajos publicitarios modernos para la Container Corporation de América, convirtiéndose así en uno de los principales asesores sobre diseño de la compañía.

Tanto Moholy-Nagy como Mies Van der Rohe se trasladan a Chicago. Allí Mies se desempeña como profesor en el Armour Institute, rebautizado más tarde con el nombre de Illinois Institute of Technology, donde rediseña la escuela a partir de 1939, confiando en los principios de la geometría de la Bauhaus y unidades del cubo básico. Después de 1945, diseña un número de estructuras simplificadas, entre las que se encuentran los departamentos de estructura de acero Lake Shore Drive (1951) en Chicago, y el Seagram Building (1958), en Nueva York. Al igual que Gropius, que diseñó para Rosenthal en Selb, Mies contribuye al programa arquitectónico de la posguerra de Alemania con la nueva National Gallery en Berlín, a partir de 1939 en adelante, una variante del "pabellón" vidriado.

Aunque la Bauhaus estuvo sujeta a cambios tanto internos como externos, y alteró su orientación más de una vez, hasta sus comienzos no había existido ninguna escuela de arte y diseño de su tipo. Su currículum era extremadamente progresivo y experimental. Su reputación histórica en gran parte descansa ahora sobre los métodos educativos desarrollados allí, mientras que su actual reevaluación está concentrada en la crítica y rechazo de dichos métodos adecuados a las necesidades del diseño industrial. Más allá de la política de la escuela o de sus profesionales, su impacto fue enorme.