

RAINER WICK

**LA PEDAGOGÍA
DE LA BAUHAUS**

Versión de
Belén Bas Álvarez

Alianza Editorial

Título original
Bauhaus-Pädagogik

Primera edición: 1986
Segunda edición: 2007
Cuarta reimpresión: 2022

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1982 Du Mont Buchverlag, Köln - Todos los derechos reservados
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1986, 1988, 1993, 1998, 2007, 2012, 2016,
2019, 2022

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7156-7
Depósito legal: M. 44.399-2011
Printed in Spain

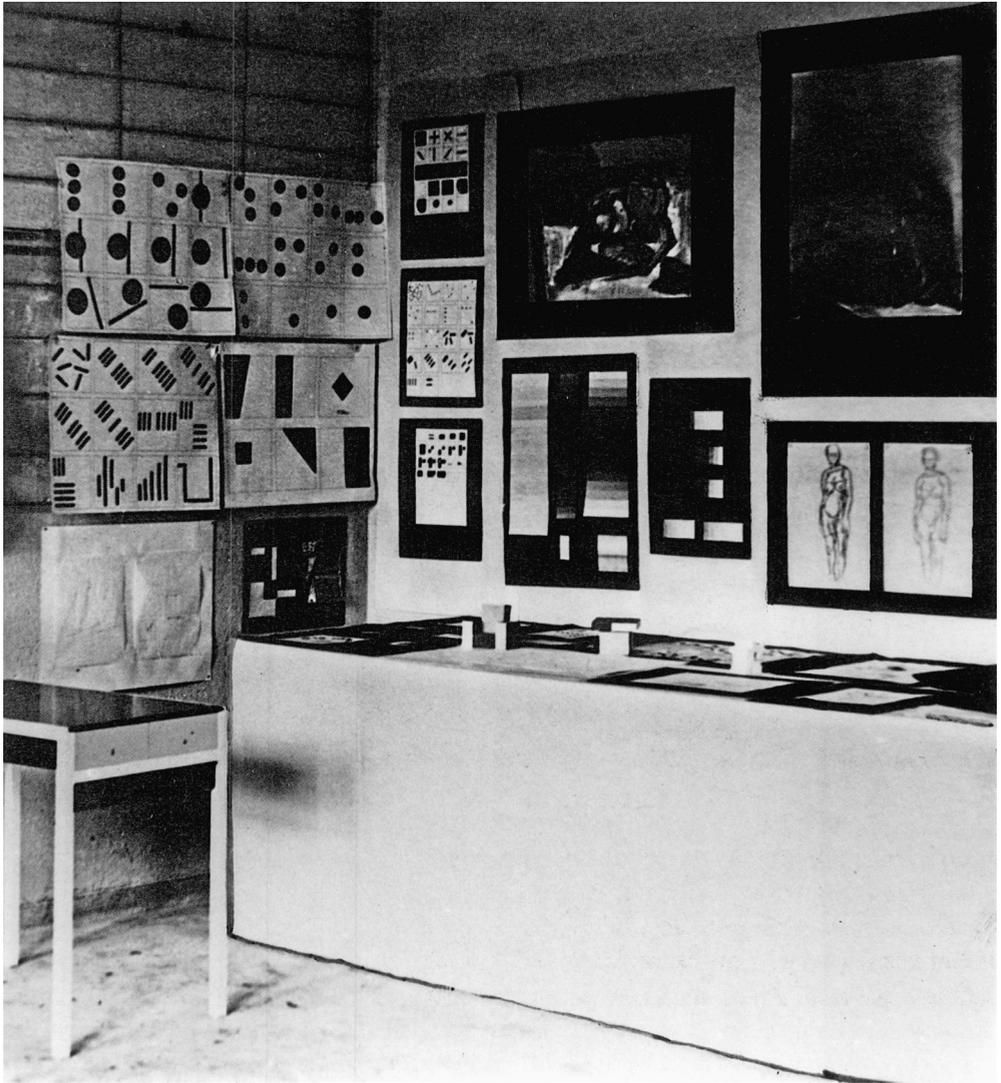
SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo a la edición española	11
Prólogo	13
1. La pedagogía de la Bauhaus: ¿un mito?	15
2. Antecedentes ideológicos, históricos y sociales de la Bauhaus	19
3. Historia de la Bauhaus	31
4. Fundamentos de la pedagogía de la Bauhaus: premisas, paralelismos, tendencias	53
5. Exposiciones individuales de las concepciones pedagógicas de la Bauhaus.	77
5.1. Johannes Itten	79
5.2. Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946).	111
5.3. Josef Albers (1888-1976)	144
5.4. Wassily Kandinsky (1866-1944).	166
5.5. Paul Klee (1879-1940)	204
5.6. Oskar Schlemmer (1888-1943)	234
5.7. Joost Schmidt (1893-1948).	264
Notas marginales sobre la influencia de la pedagogía de la Bauhaus en tres repúblicas alemanas	279
Bibliografía	291
Índice de conceptos	303
Índice onomástico	311
Ilustraciones	317

A Astrid, Saskia y Nadja



Presentación de trabajos de estudio de diversos actos de enseñanza propedéutica de la Bauhaus de Dessau, hacia 1927.

Prólogo a la edición española

La primera edición de esta obra apareció en 1982, publicada por la editorial DuMont de Colonia. Dos años después, en 1984, se publicó una segunda edición con ligeras modificaciones. Este hecho, así como la avalancha que se observa desde hace algunos años de otras novedades bibliográficas en torno a la Bauhaus denotan un continuo y creciente interés por esta primera «Escuela Superior de la Creación» alemana, que hace más de cincuenta años tuvo que cerrar sus puertas bajo la presión de los gobernantes nacionalsocialistas. A pesar de todos los redobles con que en los últimos tiempos llaman la atención los denominados postmodernos, a pesar de todos sus ataques contra los modernos y especialmente contra los principios del funcionalismo en la arquitectura y el diseño, la fascinación que ejerce la Bauhaus parece seguir inquebrantable. Esto también es aplicable, y no en último lugar, a los conceptos de pedagogía del arte y del diseño en la Bauhaus, que han dejado sentir sus efectos hasta el presente, como recientemente se ha vuelto a demostrar en un simposio científico organizado por este autor (véase al respecto la documentación «Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?», editada por Rainer Wick, Editorial Walter König, Colonia, 1985).

Me causa especial satisfacción el hecho de que con el presente libro se ofrece por primera vez una visión coherente de la pedagogía de la Bauhaus, intentando analizarla, al tiempo que también se acerca al público hispanoparlante un aspecto importante de la Bauhaus. A este respecto estoy especialmente agradecido tanto a Alianza Editorial como a Belén Bas Alvarez, que ha asumido el difícil trabajo de la traducción al español.

Bornheim bei Bonn, 1-11-1985 R. W.

Prólogo

El origen de este libro no responde, como es corriente en estos últimos tiempos, a un interés nostálgico por los «dorados años veinte».

Se debe más bien a la consideración de un pedagogo que primero trabajó en la escuela y luego en la universidad, en el sentido de que, después de medio siglo, la Bauhaus todavía sigue dejando sentir su influencia en la educación artística, bien porque consciente o inconscientemente relacionen a esta última con concepciones pedagógicas de la Bauhaus, bien porque se remitan a ella en forma crítica o incluso antinómica. Las referencias actuales a la Bauhaus y a su pedagogía se caracterizan en particular por tomar solamente aspectos parciales de un entorno global complejo y por consiguiente se forman caricaturas relativas bien al «plan» básico de la Bauhaus o bien a la periodización cronológica. Así, una errónea concepción *pars-pro-toto* ha conducido a valoraciones equivocadas sobre la pedagogía de la Bauhaus, como por ejemplo su identificación unilateral con el nombre de Johannes Itten o su interpretación equivocada como una mera educación de la formación estética formal.

El fin de este libro es presentar las diferentes concepciones, en parte complementarias, en parte también contrapuestas, que tuvieron aceptación dentro de la Bauhaus, y no sólo presentarlas en el contexto histórico de su época, sino también destacarlas ante el panorama de la «teoría» y la práctica estética de los profesores-artistas que ejercieron en la Bauhaus, y con ello llamar la atención sobre la *utopía educativa* de la Bauhaus, orientada hacia el logro de un hombre «nuevo» en una sociedad «nueva» y más humana. Según mi opi-

nión, no ha perdido actualidad la reflexión sobre este aspecto utópico de la pedagogía de la Bauhaus.

Hago extensivo mi agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a la realización de este libro. Cabe señalar, en primer lugar, a los antiguos profesores y alumnos de la Bauhaus que citamos a continuación:

el profesor Dr. Honoris Causa Georg Muche, de Lindau, por la información sobre su colaboración en el curso preliminar;

el profesor Dr. H. C. Herbert Bayer, de Montecito, California (EE. UU.), por la fotografía de su diseño de las creaciones murales de la Nebentreppehaus (casa de la escalera) en el edificio de la Bauhaus, en Weimar;

la Sra. Ruth Consemüller, de Colonia, por su autorización para reproducir fotografías de la Bauhaus tomadas por su marido, Erich Consemüller;

el profesor Kurt Kranz, de Rosengarten, por las fotografías y las detalladas descripciones de las clases impartidas en la Bauhaus, especialmente por Joost Schmidt;

el Sr. Eugen Batz, de Wuppertal, por su conformidad en utilizar, para la cubierta del libro, uno de sus trabajos de estudiante realizado en el seminario del color de Kandinsky;

el Sr. Hajo Rose, de Leipzig, por las fotos de sus trabajos sobre la Bauhaus;

el Sr. Jean Leppien, de París, por sus comentarios a los manuscritos de Kandinsky publicados en lengua francesa como «Cours du Bauhaus».

Estoy especialmente agradecido a la Sra. Anne-liese Itten, de Zurich, por las fotografías de traba-

jos de su marido, Johannes Itten, y de las clases por él impartidas, así como por haberme facilitado el acceso a documentos hasta ahora inéditos que permiten conocer en algunos puntos la imagen familiar de Itten.

Asimismo, agradezco al Dr. H. C. Hans M. Wingler y al Dr. Peter Hahn el haber podido examinar el archivo de la Bauhaus en Berlín; a la Dra. Magdalena Droste, del mismo archivo, le agradezco algunas interesantes y detalladas informaciones que me proporcionó.

Estoy también muy agradecido al Sr. Eckhard Neumann, de Frankfurt, que me ha cedido importante material fotográfico para el capítulo sobre Joost Schmidt y que me permitió el acceso a un manuscrito todavía inédito de Helene Schmidt-Nonne sobre su marido Joost Schmidt.

Mi agradecimiento se hace extensivo al Dr. Wulf Herzogenrath, del Círculo de Bellas Artes de Colonia, por su competente asesoramiento, y a la Sra. Antonina Gmurzynska, de Colonia, por su importantísima ayuda en el suministro de material fotográfico. También me cedieron fotos de manera desinteresada la Dra. Karin Frank v. Maur, del archivo Oskar Schlemmer, de Stuttgart, el Dr. Ulrich Schumacher, Quadrat Bötting, el profesor Dr. Tilmann Buddensieg, del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Bonn, el profesor Dr. Bernd Grönwald y el profesor Dr. Christian Schädlich, ambos de la Escuela Superior de Arquitectura y Obras Públicas de Weimar, el Sr. Dieter Reick, de Brühl, y

el Sr. Walter Schnepel, de la firma TECNOLUMEN, de Bremen; por su parte, la Dra. Liselotte Honigmann-Zinserling, de la Kunstsammlungen zu Weimar (Galerías de Arte de Weimar), y el Dr. Georg Opitz, del Centro Científico y Cultural de la Bauhaus en Dessau, me permitieron tomar por mí mismo diversas fotografías.

Agradezco de corazón al Sr. Matthias Pelke, de Essen, la escrupulosidad en su revisión crítica de la bibliografía y en la corrección de las galeras. No quiero dejar de expresar mi agradecimiento a todos los empleados de la editorial Dumont, de Colonia, que han contribuido con su trabajo a la publicación de este libro, especialmente la Sra. Karin Thomas.

Por último, quiero hacer dos indicaciones: 1. El manuscrito del presente libro fue concluido en el mes de agosto de 1981. La bibliografía que desde esa fecha ha aparecido sobre diferentes aspectos de la pedagogía de la Bauhaus sólo se pudo incluir en algunos casos. 2. Dado que el formato de este libro no permite una más amplia ilustración del mismo, todas aquellas personas que estén interesadas en complementar la información fotográfica se pueden remitir a las siguientes publicaciones: Catálogo «50 Jahre Bauhaus», Círculo de Bellas Artes de Württemberg, Stuttgart, 1968; Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*, Braunschweig 1975⁵; Catálogo «Bauhaus Archiv-Museum» (Catálogo del museo), Berlín, 1981.

Bornheim, 8-2-1982

R. W.

Capítulo 1

La pedagogía de la Bauhaus: ¿un mito?

«La Bauhaus era una escuela. Numerosos autores tienden a olvidarse de este hecho, después de haberlo reconocido... Aunque pueda parecer increíble, no existe un estudio en profundidad sobre la pedagogía de la Bauhaus. Se han estudiado el curso preliminar, actividades pedagógicas individualizadas, determinados orígenes y matices, pero apenas se ha hecho nada en relación con la teoría pedagógica global de la Bauhaus. ¿Acaso se trata de un tema fantasma? ¿Rechazaban los miembros de la Bauhaus todo lo que se realizaba en las demás escuelas?» Quien se plantea estas cuestiones, Claude Schnaidt, conocedor de la Bauhaus, apunta además que el fundador de la Bauhaus y director de la misma durante años, Walter Gropius, había demostrado lo contrario cuando en 1923 incluyó las aspiraciones pedagógicas de la Bauhaus dentro del contexto de la pedagogía reformista. Según Schnaidt, «éste es un terreno interesante para poder descubrir aspectos inexplorados de la Bauhaus»¹.

Cabe adoptar en este punto una posición contraria: la «teoría pedagógica global de la Bauhaus», que Schnaidt intenta confirmar, no habría tenido más existencia que el estilo de la Bauhaus, al que Walter Dexel designó en 1964 simplemente como «mito»². Lo que aquí se denomina bajo la expresión de «Pedagogía de la Bauhaus» muestra demasiadas facetas, y la práctica pedagógica de los profesores-artistas que ejercían en la Bauhaus era demasiado diversa como para tener sentido buscar la teoría pedagógica de la Bauhaus. Esto significaría limar diferencias, en vez de registrarlas con imparcialidad y analizar su importancia para una escuela como la Bauhaus, significaría

reducir un todo complejo a un esquema demasiado sencillo. Si en el artículo de Walter Dexel «El estilo Bauhaus-un mito» se sustituye el término «estilo Bauhaus» por «pedagogía de la Bauhaus», entonces se pone de manifiesto el origen crítico de este libro, así como su propia intención: «Desde el año 1945 existe un periodismo demasiado cómodo que no se ha esforzado en investigar realmente la historia de los años 20... Ya va siendo hora de que tanto los antagonistas como los partidarios dejen de utilizar el cómodo cliché de “estilo Bauhaus”, que sólo ha podido ser motivado por el desconocimiento de las circunstancias más elementales de los años 20. Mucho más interesante que la repetición incesante de esta frase sería seleccionar y especificar históricamente las ideas surgidas por casi toda Europa. Simplemente con el tópico “estilo Bauhaus” no se puede abarcar un hecho de amplia difusión surgido de múltiples raíces. La expresión “estilo Bauhaus” es un mito, una simplificación inadmisibile...»³.

En el caso de la pedagogía de la Bauhaus —a la diferenciación de problemas que aquí se pretende correspondería naturalmente también un método diferenciador que insistiera en la pluralidad, hablando por ejemplo de «concepciones pedagógicas dentro de la Bauhaus», lo cual es, sin embargo, inaceptable desde un punto de vista lingüístico—, no existe un periodismo cómodo que haya conducido a una simplificación abusiva, sino que existe una pedagogía del arte cómoda que durante años y décadas ha mostrado una imagen inalterada, parcial e incompleta de lo que tuvo lugar en la Bauhaus desde el punto de vista didáctico y metodológico. Llama la atención el hecho de que

se hayan convertido en sinónimos los términos «Bauhaus» y «Pedagogía de la Bauhaus» y el nombre de Johannes Itten, debido evidentemente al trasfondo de un interés por la utilización selectiva de aspectos parciales de la pedagogía de la Bauhaus en la enseñanza del arte en la escuela. Sin aspirar a la totalidad, esta constatación se refuerza, sólo a modo de ejemplo, con las citas tomadas de la bibliografía sobre pedagogía del arte que están separadas entre sí por veinte años. Así, Erich Paritzke escribía en 1953: «La obra de Natter “Künstlerische Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft” (1925)... es una derivación de aquello que se desarrolló en la Bauhaus a partir de 1919, donde Itten con su escuela de estudios expresivos, impresivos, materiales, estructurales y constructivos constituyó el ejemplo que ha influido en alguno de los cambios, principalmente en la enseñanza técnica en las escuelas de formación profesional»⁴. Y Helmuth G. Schütz declara en 1973 en su *Teoría de la pedagogía artística*: «La enseñanza del arte no es un concepto uniforme que se pueda deslindar claramente de la educación artística... El impulso más fuerte partió de los esfuerzos pedagógicos de diversos artistas de la Bauhaus... Uno de los mayores promotores fue Johannes Itten»⁵.

Con ello queda patente la extraordinaria importancia de Itten en la pedagogía de la Bauhaus. Causa extrañeza e incluso sorpresa el hecho de que nombres como Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer y Joost Schmidt, sólo son mencionados de forma esporádica (y algunos ni siquiera aparecen). Con la misma indiferencia olvida la pedagogía del arte académica del extremadamente complejo campo adicional de la pedagogía de la Bauhaus, esto es, los objetivos generales de la Bauhaus surgidos de una situación temporal específica y las condiciones institucionales básicas de esta escuela.

En resumen, la cuestión que la pedagogía artística se ha planteado hasta ahora con respecto a la Bauhaus dice así, implícita o explícitamente: ¿qué ofrecen las teorías de la creación elaboradas por algunos profesores de la Bauhaus a la enseñanza escolar? Es evidente el hecho de que con ello la pedagogía de la Bauhaus queda fuera de nuestro

alcance en cuanto fenómeno histórico, y es disociada de forma impropia de todo lo concerniente a ella. Gunter Otto ha reconocido esta problemática con toda claridad cuando tomó posición crítica frente a aquellos profesionales de la didáctica que «con los “cursos” sobre la enseñanza del arte de la Bauhaus... intentan reflejar al detalle el sistema de la Bauhaus —y... con ello no sólo (malogran) una serie de importantes fenómenos artísticos actuales, sino también y precisamente el “plan” de la Bauhaus, cuya sistemática interna no puede ser abarcada “por partes”»⁶.

El objetivo de este libro no es someter la pedagogía de la Bauhaus a una crítica «de principios» desde un punto de vista ideológico determinado, crítica en la cual —siguiendo un modelo habitual en la pedagogía artística— se vaya a hacer mayor hincapié en la denuncia del «contrario» que en la formulación de argumentos materiales: el objetivo de este libro es ante todo presentar una monografía sobre la pedagogía de la Bauhaus en su contexto histórico. Para ello, la bibliografía aparecida sobre la Bauhaus así como los documentos hasta ahora inéditos son examinados de forma crítica y se trabaja con ellos de tal manera que puede darse una imagen de las actividades pedagógicas de la Bauhaus diferente y libre de los estereotipos habituales. Así, por ejemplo, se llega a hacer desaparecer el mito que dominaba en la Bauhaus de un concepto educacional instrumentalista y racional y a señalar las implicaciones emancipadoras de la práctica pedagógica de algunos profesores de la Bauhaus; también se señalará que la pedagogía de la Bauhaus abarca más que las ideas generales tipificadas sobre la enseñanza preliminar impartida por Itten o sobre las enseñanzas creativas individuales surgidas en la Bauhaus.

En contra de lo esperado por algunos profesionales de la pedagogía del Arte, el tema central de la presente obra no es cuestionarse sobre la existencia de singularidades individuales en la enseñanza de la Bauhaus para la educación artística escolar o sobre la variabilidad de la pedagogía de la Bauhaus con respecto al desarrollo del artista y del diseñador (para ello, véase el capítulo 6), sino que el punto central reside en ver si la práctica pedagógica de algunos profesores de la Bau-

haus contribuyó, y en qué medida, a conseguir los objetivos de la Bauhaus. Para poder responder a estas dos cuestiones, en el capítulo 2 se da una idea general de los antecedentes ideológicos, históricos y sociales de la Bauhaus, y en el capítulo 3 se esbozan las líneas principales de la evolución histórica de este instituto entre 1919 y 1933. El capítulo 4 gira en torno al tema de que la pedagogía de la Bauhaus no es un fenómeno histórico aislado, sino que se enmarca en un determinado contexto y tradición dentro de la historia de la formación artística, viéndose, además, cómo en la Rusia de la revolución y en los primeros años inmediatamente posteriores tuvo lugar un desarrollo paralelo con aquello que se estaba produciendo en la Bauhaus. A continuación se esbozan brevemente los objetivos y la estructura organizativa de la enseñanza de la Bauhaus; sólo los cambios y modificaciones aquí manifestados podrían ser suficientes como argumentación de la tesis de que la pedagogía de la Bauhaus nunca existió como un algo cerrado, monolítico e invariable a lo largo de la historia, de que esta aceptación es efectivamente un mito.

Esto se demuestra más claramente en las monografías sobre las concepciones pedagógicas de la

Bauhaus que aparecen a continuación (el capítulo 5, la parte principal del libro propiamente dicha). El objetivo de estas monografías no es sólo exponer de la forma más precisa posible qué y cómo enseñaban los distintos profesores-artistas en la Bauhaus, sino también aclarar las interdependencias entre las prácticas artística y pedagógica y valorar la influencia de las discusiones pedagógicas generales de aquellos tiempos en las clases de los distintos profesores de la Bauhaus. Más allá del horizonte de este libro queda la cuestión de los efectos de la pedagogía de la Bauhaus después de 1933, cuestión que será afrontada en futuras investigaciones de detalle, toda vez que, a raíz de la diáspora de profesores y alumnos de la Bauhaus tras la llegada al poder de los nacionalsocialistas, se convirtió en un fenómeno de dimensión universal. Así, al final del libro, después de un sucinto resumen sobre los efectos de la pedagogía de la Bauhaus en la República de Weimar, aparece solamente una breve consideración sobre la influencia de las concepciones pedagógicas de la Bauhaus después de 1945 en los dos Estados alemanes (capítulo 6), lo cual nos muestra cómo después de más de medio siglo la pedagogía de la Bauhaus cuenta todavía con un depósito de energía vital.

Al capítulo 1

1. Claude Schnaidt, «Was man Über das Bauhaus weiss, zu wissen glaubt und ignoriert», en: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 5/6 (1976), pág. 499.

2. Walter Dexel, *Der Bauhausstil - ein Mythos*, editado por Walter Vitt, Starnberg, 1976.

3. Op. cit., pág. 19.

4. Erich Parnitzke, «Zur Geschichte des Zeichen-

und Kunstunterrichts», en: Herbert Trümper (ed.), *Handbuch der Kunst- und Werkerziehung*, t. 1, Berlín, 1953, pág. 104.

5. Helmuth G. Schütz, *Kunstpädagogische Theorie*, Munich, 1973, pág. 36; también pág. 39.

6. Gunter Otto, *Kunst als Prozess im Unterricht*, Braunschweig, 1969², pág. 35.

Capítulo 2

Antecedentes ideológicos, históricos y sociales de la Bauhaus

2.1 EL CONTEXTO HISTÓRICO

Creada en 1919 por Walter Gropius y cerrada en 1933 bajo la presión de los nacionalsocialistas, la historia de la Bauhaus comienza y termina con la historia de la República de Weimar. En ese corto período de tiempo de solamente 14 años no sólo se elaboraron las bases de lo que hoy conocemos por «diseño», sino que en esta escuela de arte se desarrollaron y aplicaron un nuevo tipo de concepciones pedagógicas que después de más de 50 años conservan todavía actualidad en algunos aspectos ¹ y que han conducido a un academicismo nuevo ², que era y es contemplado con escepticismo, crítica o incluso con rechazo total ³. A pesar de intentos distanciadores de este tipo, en parte justificados, no se puede negar el hecho de que la Bauhaus constituyó en su tiempo la contribución más importante a la educación estética. Antes de entrar a profundizar en este aspecto, apuntaremos, para un mejor entendimiento, algunas hipótesis, repasando en primer lugar los orígenes sociales e intelectuales de la Bauhaus, y, en segundo lugar —en un capítulo al efecto—, viendo las etapas de la evolución de esta escuela desde su creación hasta su liquidación en 1933.

La Bauhaus constituye el punto central de diferentes corrientes aparentemente contrarias entre sí, que consiguieron mantenerse en un equilibrio tenso y productivo gracias a las eminentes cualidades organizativas y coordinadoras de su fundador y director durante bastantes años, Walter Gropius. En una primera fase se conjugan en ese equilibrio el pensamiento artístico del expresionismo tardío y el ideal artesanal de la Edad Media; en

una fase posterior predominan las imágenes del constructivismo y el programa de una creación de la forma que, teniendo presentes las exigencias y posibilidades de la técnica y la industria modernas, aspiraba al objetivismo y a la funcionalidad ⁴.

Aun cuando en general se considera a la Bauhaus como célula germinal del «diseño moderno», comprendiendo con ello su importancia histórica para el siglo XX, no hay que pasar por alto el hecho de que sus fuentes sociales e intelectuales se adentran en el siglo XIX. Se enmarca dentro de los esfuerzos mantenidos a partir de la Revolución Industrial y del Romanticismo, que intenta construir la unidad de las esferas artística y cultural-productiva rota por la industrialización, integrar arte y vida, evitar la descomposición de los géneros artísticos, y con ello utilizar el arte mismo como instrumento para una regeneración cultural y social ⁵. Aquí surge el antiguo concepto de la «obra de arte total», que en la Edad Media o en el Barroco era lo natural; pero mientras que en las síntesis medieval y barroca de todos los géneros artísticos y artesanales partícipes en la arquitectura se consideraba la «obra artística como manifestación unitaria», la idea de la obra de arte total del siglo XIX y principios del XX, tal como se conformó en la Bauhaus, es signo de «aspiración unitaria» ⁶, esto es, no una realidad, sino una meta utópica.

Al mismo tiempo, en relación con esta nueva aspiración unitaria, la Bauhaus, al volverse de forma tan rigurosa hacia la creación artesanal o industrial, esto es, hacia las artes «aplicadas», calificadas como «inferiores» por el arte «elevado» y

“libre”, marca «la última fase de la lucha del romanticismo contra la dictadura del clasicismo»⁷.

No podemos considerar todas las ramificaciones de los antecedentes de la Bauhaus. En especial hay que renunciar a exponer aquellos postulados del romanticismo que aspiraban a volver a las formas de vida y a las formas de producción artística de la Edad Media. (Estos postulados encontraron su equivalente estilístico —por lo menos en parte— en la arquitectura inglesa poco después del año 1800 con la aparición del *Gothic Revival*, el Neogótico).

Los antecedentes sobre la Bauhaus que vamos a manejar se van a reducir a aquellos miembros de la genealogía intelectual que fueron decisivos para el fundador de la Bauhaus, Gropius, según la propia declaración de este último. En su trabajo *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, Gropius se refiere explícitamente a Ruskin y Morris en Inglaterra, Van de Velde en Bélgica, Olbrich, Behrens (Colonia de artistas de Darmstadt) y otros en Alemania, todos pertenecientes al *Deutscher Werkbund*, que «de una manera consciente, buscaron y encontraron caminos para la reunificación del mundo del trabajo con los artistas creadores»⁸. Se trata del histórico problema, pendiente de solución, de la contraposición entre arte y artesanía o arte e industria, que estos hombres han intentado solucionar, cada uno en su época, con diferentes medios y diferentes resultados.

Es conocido el marco histórico en que tiene lugar la lucha por la anulación de las antinomias citadas: el rápido desarrollo de la industria a partir de 1800 (primero en Inglaterra, más tarde en Alemania) llevó consigo no sólo una grave crisis social del artesanado, de tal manera que Carlos Marx y otros observadores de la época llegaron a la conclusión de que «el artesanado está abocado sin remedio al hundimiento y los artesanos condenados a la proletarianización»⁹. Otra consecuencia de la producción por medio de máquinas fue una notable disminución de la calidad frente al producto elaborado artesanalmente; la reproducción mecánica de la forma artesanal —en una calidad inferior— condujo, según Giulio Carlo Argan, a una pérdida de «la espiritualidad del modo de hacer artístico» y a «una alarmante decadencia de la cultura y del gusto»¹⁰.

El hecho de que un prominente teórico del arte como Argan llegara a este juicio negativo en su trabajo sobre la Bauhaus, aparecido primero en lengua italiana en 1951, justo un siglo después de la primera exposición universal en Londres, la cual desempeña un papel clave dentro de la protohistoria del diseño, no facilita en absoluto un tratamiento objetivo de una época tan difícil como es el siglo XIX, pues sin preguntarse por las causas y las circunstancias de esta pérdida de la espiritualidad y esta decadencia del gusto y la cultura¹¹, Argan reproduce aquí simplemente una crítica habitual ya desde la citada exposición universal de 1851, crítica dirigida contra la mala calidad artesanal y la deficiencia formal de la producción mecánica revestida con ornamentos historizantes.

Uno de los primeros en llamar la atención sobre los puntos neurálgicos de la creación de formas y productos de su época fue *Gottfried Semper* (1803-1878) en su obra *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciencia, Industria y Arte) (1852). Así, reprocha a la mayoría de los objetos presentados en la primera exposición universal, que

con frecuencia el objeto elaborado sólo sobresale artísticamente por sus accesorios... y había que imprimir fuerza al material para cumplir más o menos el propósito del artista... No es de extrañar, ya que el artista es hábil e ingenioso en el dibujo y el proyecto, pero ni trabaja minerales, ni es alfarero, ni tapicero, ni orfebre, de tal manera que con frecuencia se interpretan mal los accesorios ornamentales y se confunden con el sujeto principal o no guardan relación alguna con él¹².

Lo que Semper critica es la unión defectuosa entre la utilización de la industria y su «ennoblecimiento» por los «artistas académicos», un error del que hace responsable al dualismo «inadecuado» entre «arte ideal» y «plasmación manual» surgido con la división del trabajo¹³. Sobre las consecuencias que Semper saca de aquí para una revisión de la educación estética, se volverá nuevamente al presentar las etapas históricas del desarrollo artístico desde la Edad Media hasta el siglo XIX (véase capítulo 4.1).

En Inglaterra, la crítica a la deficiencia estética de la producción mecánica partía principalmente de Ruskin, Morris y su círculo, y no es casualidad

que Gropius considerara ambos nombres como el comienzo de la genealogía de la Bauhaus.

2.2 RUSKIN, MORRIS Y EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS

Generalmente, Ruskin y Morris son citados en relación con los comienzos del diseño moderno. Pero mientras Ruskin se presentaba solamente como ardiente crítico de la producción industrial, Morris se reservaba el sacar consecuencias prácticas de la crítica de Ruskin y «poner en práctica lo nuevo... Por ello, la posición de Morris dentro de la historia del arte es superior a la de Ruskin, si bien a este último no se le puede negar la prioridad dentro de una historia de la teoría del arte»¹⁴.

Los escritos de *John Ruskin* (1819-1900), una singular mezcla de análisis perspicaces y opiniones retrógradas, al mismo tiempo nada sistemáticas y muy apasionadas, tuvieron una trascendencia sin precedentes en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX. Ruskin veía en la industrialización un peligro tanto para el consumidor como para el productor: para el consumidor, en la medida en que éste se deformaba estéticamente, debido a la oferta de artículos en serie de menor calidad y de mal gusto; para el productor, porque mediante la producción mecánica se le privaba de la posibilidad de una próspera autorrealización. Para poder crear arte es necesario producir de manera espontánea, por lo cual Ruskin postulaba la supresión del alienante trabajo con la máquina y la vuelta a la artesanía creadora de la Edad Media.

Este implacable rechazo de la máquina por parte de Ruskin se combinaba con la demanda de absoluta pureza de los materiales y de rechazo de toda imitación de material. La obra de arte debe dejar ver, según Ruskin, el procedimiento de trabajo, la combinación de lo humano con el material, dar la impresión de «esfuerzo y esmero humanos»¹⁵. «En cambio, el producto mecánico no es más que un sucedáneo, materia estéril»¹⁶. Junto a la petición de pureza del material, cabe citar la lucha de Ruskin contra el ornamento con carga histórica y, con ello, contra el historicismo. A pesar de lo «moderno» que esto pueda sonar, Ruskin se quedó anclado con su sentimiento retrógra-

do en el estilo gótico, al que alzó como canon de la renovación pretendida por él, y en última instancia quedó igualmente anclado en el historicismo, debido a su odio ciego hacia la máquina y su idealización subjetiva de los modos de producción medievales. No reconoció las oportunidades existentes en su época para conseguir una nueva unidad entre arte e industria.

Si bien se podría aplicar esto mismo a *William Morris* (1834-1896), que en su forma de pensar estaba fuertemente influido por Ruskin, merece especial atención por ser el mayor renovador del arte industrial en el siglo XIX y uno de los antepasados espirituales de la Bauhaus. Lo primero que llama la atención en Morris es su universalidad. Fue pintor, poeta, proyectista, artesano en ejercicio, teórico socialista, todo ello en una persona. Se encontraba muy próximo a los prerrafaelistas ingleses, no sólo porque su principal representante, Rossetti, fuera quien le introdujera en la pintura, sino también y especialmente, porque tanto estética como socialmente estaba conforme con la vuelta propugnada por ellos al tiempo anterior a Rafael. Al igual que anteriormente los nazarenos, los prerrafaelistas postulaban una interpretación anticlasista del arte; en su comportamiento social buscaban emular los ideales comunitarios de la Edad Media, organizándose en una fraternidad. Pero, a diferencia de las hermandades prerrafaelistas, con su tono entusiástico-religioso y su insistencia en el arte «libre», Morris veía en la constitución de una empresa artesana una posibilidad de acercarse un poco a su utopía retrógrada orientada a la Edad Media. El objetivo de esta empresa, fundada en 1861, era la creación pura artesanal y artística de objetos de uso diario. En este intento, organizado en forma de cooperativa, podrían participar colectivamente —al igual que en la Edad Media— los artistas y artesanos en las obras de arte.

El factor desencadenante de la formación de las empresas fue una experiencia de naturaleza privada. Cuando Morris quiso organizar en 1857 su vivienda londinense y más tarde, en 1859, la famosa «Red House», construida por su amigo y arquitecto Philipp Webb en las afueras de Londres, pudo comprobar que de las artes industriales victorianas nada le era útil, «no había pieza alguna



1. William: Diseño para el papel pintado «Chrysanthemum», 1877.

que pudiera comprar que no fuera realmente fea»¹⁷. Inmediatamente comenzó la tarea de elaborar él mismo el mobiliario necesario y —llevado por una convicción mesiánica— decidió dos años más tarde fundar una empresa para poder proveer al público en general de artesanía sólidamente trabajada y artística. Ya en la segunda exposición universal de 1862 en Londres, la empresa expuso con éxito, y este éxito fue creciendo a medida que Morris iba acaparando una parcela tras otra del arte: vidrieras, azulejos, papel pintado, alfombras, ilustración de libros. El terreno propio de Morris era la decoración de superficies (figura 1). Si bien en su recurso a modelos góticos se quedó en un bajo nivel para su tiempo, en el historicismo, consiguió enriquecer los ornamentos de manera decisiva mediante la observación de la naturaleza y la inclusión de motivos folklóricos. Dentro del campo de diseño de muebles, Mo-

rris consideraba «el primer deber la utilidad y la configuración constructiva y no la originalidad de las formas»¹⁸. Con un sentido completamente ruskiniano «ya desde el comienzo artesanal del proceso artístico se evitaron conscientemente medios y materiales modernos. Los artistas, sobre todo el propio Morris, aprendieron a fondo la antigua artesanía»¹⁹. En una época en que el culto al ingenio tenía una alta cotización dentro del arte «libre», Morris llegó a reconocer: «Es absurdo hablar de inspiración. No existe nada semejante; el arte es únicamente artesanía»²⁰.

Los esfuerzos de Morris por reanimar la artesanía tienen una importancia tanto estética como social. Una artesanía «sana» es para Morris indicio de una sociedad «sana». Así, la decadencia del arte industrial en el siglo XIX es interpretada por Morris como la decadencia de la sociedad. Una de las grandes ilusiones de Morris era su confianza en que la renovación del arte industrial, cuyo ejercicio por el hombre le devolvería —según él— la alegría por el trabajo, mejoraría también las relaciones sociales, ilusión que más de medio siglo después también compartió Gropius. Morris era un socialista comprometido, como muestra su novela utópica *Noticias de ninguna parte*²¹, pero no fue un verdadero marxista. Mantenía más bien una actitud negativa frente a las teorías político-económicas de Marx, llegando a calificarlas en una ocasión como «un aburrido desvarío»²². El análisis de la sociedad que hace Morris está fuertemente impregnado por su pensamiento estético, como si ese análisis pudiera llevar al entendimiento de las condiciones estructurales de la sociedad del siglo XIX, rota por antagonismos de clase. Con su proyecto de un orden social cuasimedieval, arcaico, en el que no existieran ni el trabajo de las máquinas ni los conflictos sociales, Morris se encontraba fuera de la realidad social de su tiempo. También se debe a las inconsecuencias de su pensamiento su incapacidad para llevar a la práctica su objetivo de lograr un arte «del pueblo para el pueblo». Porque su arte, que recibía su relevancia social de su fuerte conexión con trabajos prácticos, sobre todo la decoración de interiores, se apoyaba en «proyectos de un hombre muy inteligente y cultivado», que precisamente por eso, «porque ha odiado las máquinas de esa manera, sólo ha podi-

do producir objetos caros»²³, que eran excesivamente caros para la población en general. El propio Morris así lo reconoció cuando una vez dijo con resignación que todo lo que él hacía sólo servía para el «cochino lujo de los ricos»²⁴.

Los esfuerzos de Morris por renovar la artesanía encontraron, en la Inglaterra posterior a los años 80, sorprendente difusión en el movimiento *Arts and Crafts*. Dado que aquí no podemos detenernos en cada uno de los sucesores de Morris, puede ser suficiente, en este repaso a la genealogía espiritual de la Bauhaus, hablar de Charles Robert Ashbee, el cual —a pesar de estar estrechamente ligado a Morris— nos interesa sobre todo por su diferente postura frente al trabajo mecánico, presentándose por ello como un eslabón hacia la Bauhaus.

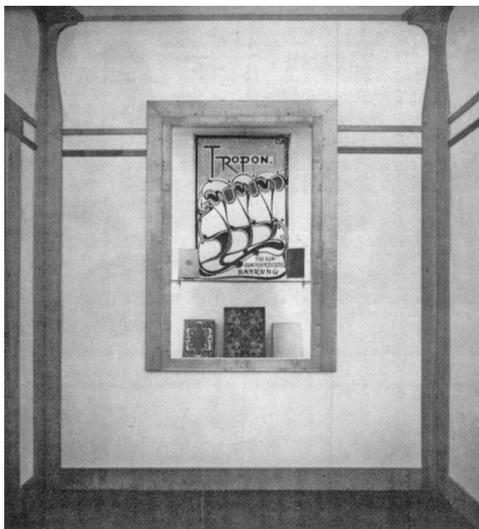
Charles R. Ashbee (1863-1942), que destacó especialmente por sus trabajos decorativos en metal, se esforzó, como teórico y como práctico, por imponer las enseñanzas de Ruskin y Morris. En 1888 fundó la Guild and School of Handicraft, en la cual la enseñanza no se efectuaba en estudios, sino en talleres de aprendizaje, innovación ésta de suma importancia para la reforma de las escuelas de arte en el siglo XX. A diferencia de Ruskin y Morris —y esto es característico del cambio de criterios operado en torno a 1900— Ashbee no era un «rompemáquinas», como vemos en este juicio: «La civilización moderna se apoya en las máquinas, y no puede existir un sistema razonable de apoyo al arte, fomento del arte o enseñanza del arte que no lo reconozca así»²⁵. Sin embargo, su rehabilitación de la máquina no era ilimitada, sino lenta e indecisa. Lo que Ashbee quería era «tener la máquina como un esclavo, la máquina sometida, lo que Sombart ha llamado la domesticación de la técnica»²⁶. Pensaba en un control estatal de la gran industria con el fin de quitar a ésta toda la producción creadora y devolvérsela al artesano. Aquí se manifestaba claramente la postura discrepante con respecto a la máquina de los sucesores inmediatos de Morris. A continuación vamos a ver cómo estas ambivalencias se le pueden aplicar también a Henry van de Velde, que durante años precedió a Walter Gropius como director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar.

2.3 HENRY VAN DE VELDE

Henry van de Velde (1863-1957), nacido el mismo año que Ashbee, es una de las figuras destacadas del Art Nouveau. Al igual que Morris, comenzó como pintor; también al igual que Morris, había aprendido a «sentirse responsable como artista frente a la sociedad. Como pintor no podía cumplir este deber social y se dedicó a las artes industriales, para poder proyectar objetos para la producción industrial... Su lema era “evitar todo aquello que la gran industria no pueda realizar”. La técnica es el medio con el que Van de Velde quiere llevar a cabo sus ideas sobre arte, el cual existe para toda la sociedad»²⁷. Van de Velde se aparta de Ruskin y Morris no sólo por su afirmación —al menos retórica— de la técnica, sino también por su distanciamiento frente al sagrado romanticismo de inspiración medieval. Con ello no renuncia en modo alguno a la idea de la solidez artesanal; él también aspira a renovar el arte a partir de la artesanía, «pero desde una artesanía mecanizada que ha incorporado la técnica»²⁸.

Desde el punto de vista estilístico, Van de Velde se desprende de forma radical de todo el lastre de formas históricas, especialmente del ornamento gótico (el Art Nouveau es el primer estilo original desde 1800, aproximadamente), y busca una configuración que permita mostrar sin rodeos la finalidad del objeto. El medio para poder conseguir este objetivo es, para Van de Velde, la línea, que debe resaltar la estructura del objeto y hacer evidente su función. «La línea es una fuerza», dice Van de Velde, y es esta comprensión constructiva de la línea lo que le diferencia de la simple utilización decorativa de la línea por parte de otros artistas del Art Nouveau (figura 2).

Frente a este pensamiento progresista sobre la nueva producción artística —afirmación de la máquina, aplicación funcional y constructiva de la línea— se encuentra el hecho de que el lenguaje del arte mecánico no es propio de los objetos de arte industrial creados y proyectados por Van de Velde. Éstos llevan más bien la marca de una individualidad artística culta, encontrándose bastante lejos de los postulados teóricos de la producción mecánica masiva y en serie. En la famosa controversia del Werkbund de 1914 con Her-



2. Henry van de Velde: Gabinete de la casa Possehl en Lübeck-Travemünde, 1904, Museo de Arte e Industria, Hamburgo; en la vitrina (originalmente la abertura de una ventana), entre otras cosas: cartel para la nutrición dinámica «Tropon», 1897.

mann Muthesius —sobre Muthesius y el Werkbund se hablará en el capítulo 2.5—, Van de Velde explicó con firmeza su punto de vista individualista:

Mientras haya artistas en el Werkbund y mientras éstos puedan influir en sus disposiciones, protestarán contra toda propuesta de un método o de una tipificación. El artista es, en su fuero más interno, un ardiente individualista y un creador espontáneo; él nunca se someterá por su gusto a una disciplina que le imponga reglamento alguno. Instintivamente, desconfía de todo aquello que pueda ahogar sus actos...²⁹

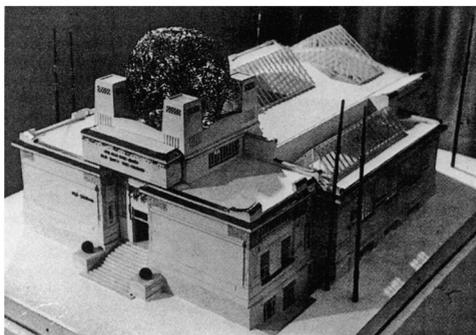
Aquí hace su aparición un conflicto fundamental que abarca toda la historia de la Bauhaus y que —como se verá— también dejó sentir su influencia en la pedagogía de la Bauhaus: el conflicto entre la libre expresión artística y la búsqueda de un lenguaje de las formas que tenga en cuenta la necesidad de la producción en masa en una sociedad industrial altamente desarrollada.

2.4 LA COLONIA DE ARTISTAS DE DARMSTADT (OLBRICH, BEHRENS)

Dentro de esta sucinta exposición de las corrientes sociales y espirituales (en parte también estilísticas y de las formas) que concurren en el desarrollo de la Bauhaus, hay que hablar, aunque sea brevemente, de Olbrich, Behrens y la colonia de artistas de Darmstadt, ya que la Mathildenhöhe de Darmstadt marca un hito en la historia de los esfuerzos llevados a cabo, desde Morris hasta la Bauhaus, por lograr una nueva conjunción entre arte y vida y por aunar todos los géneros artísticos. La colonia de artistas de la Mathildenhöhe se formó en 1898-1899 por iniciativa del gran duque Ernesto Luis de Hesse, el cual hizo llegar a Darmstadt a siete artistas —los más destacados entre ellos eran Olbrich y Behrens— no sólo porque era un mecenas principesco, sino con el propósito de estimular la artesanía de Hesse, ya que los artistas de la Mathildenhöhe debían influir sobre la artesanía proporcionando modelos y también «por medio de su enseñanza directa»³⁰.

Josef Maria Olbrich (1867-1908) antes de ser llamado a Darmstadt ya se había hecho un nombre en Viena como miembro fundador del secesionismo y como autor del Palacio de la Secesión (figura 3). En el año 1899, la revista *Ver Sacrum* afirmaba sobre este edificio, considerado como

3. Joseph Maria Olbrich: Maqueta (reproducción) del edificio de la exposición del secesionismo de Viena, 1897-1898, Museo Histórico de la Ciudad de Viena.





4. Panorámica desde el sudoeste sobre la construcción de la Mathildenhöhe de Darmstadt; en primer término, la casa de Behrens, 1901, maqueta: pabellones en la Mathildenhöhe de Darmstadt.

revolucionario, exponente de una construcción cúbica y precursor de un pensamiento fundacionalista: «La finalidad fue decisiva a la hora de trazar los planos: conseguir con los medios más sencillos un espacio útil para la actividad de un movimiento artístico moderno...»³¹.

Hasta su incorporación a la colonia de artistas de Darmstadt, *Peter Behrens* (1868-1940) había destacado en Munich como pintor, dibujante publicitario y creador literario; en Munich también había colaborado en la formación del secesionismo y de los “talleres para el arte en la artesanía”, unos de los talleres profesionales de aquellos tiempos que, siguiendo el modelo del “Guild” inglés, debían contribuir en Alemania a mejorar la calidad del arte industrial local.

El trabajo de la colonia de artistas de Darmstadt fue dado a conocer ya en el año 1901 en una exposición concebida de manera bastante innova-

dora. No se trataba de una exposición en la que la obra de arte se encontrara solitaria en el centro del recinto, sino que se trataba de un conjunto arquitectónico en el que se ponía en práctica, a modo de prueba, una de las ideas principales de la era del Art Nouveau, la idea del arte total configurado según un concepto uniforme (figura 4). Riewerts describió así la exposición:

Comprende viviendas reales, reconstruidas, provistas de todo el mobiliario y listas para ser habitadas en un futuro. Los artistas ensayan realizando trabajos prácticos, con la intención de lograr lo enunciado en el lema de la exposición: crear un “documento del arte alemán”. La arquitectura de las casas se debe generalmente a Olbrich, y sólo Behrens, el antiguo pintor, quiere producirlo todo; él mismo se construye su casa y realiza todo de manera uniforme, desde el diseño exterior hasta los cubiertos de mesa, como una obra de arte, como una rica pieza artesanal única³².