

bauhaus

bauhaus archiv magdalena droste

**1919
1933**



El archivo y museo de diseño Bauhaus, en Berlín, cuenta con la más significativa colección de la Bauhaus. En su haber se encuentran documentos, trabajos de taller de todos los campos del diseño, dibujos de clase, planos arquitectónicos y maquetas.

Fundado en 1960 por Hans M. Wingler en Darmstadt, el instituto se traslada en 1971 a Berlín, donde se establece en 1979 un edificio construido según planos de Walter Gropius. El archivo Bauhaus se ocupa de la asimilación y exposición de la historia de la Bauhaus, extendiéndose hasta sus sucesoras, por ejemplo la new bauhaus en Chicago y la Escuela Superior de Diseño de Ulm. Al archivo Bauhaus pertenecen una biblioteca pública y un museo, en el que, además de una exposición permanente sobre la Bauhaus, tienen lugar exposiciones especiales sobre diversos dominios de la escuela y otros temas relacionados con ella.

Magdalena Droste nació en 1948 en Eschweiler, Rheinland. Estudió Historia del Arte y Literatura en Aquisgrán y Marburg. Se doctoró en 1977 en Marburg con la tesis *Das Fresko als Idee* («El fresco como idea»). Trabajó de 1977 a 1979 en la *Staatsgalerie* de Stuttgart y en la *Lenbachhaus*, en Munich. Desde 1980 trabaja en el archivo Bauhaus en Berlín. Ha realizado numerosas exposiciones y publicaciones sobre artistas de la Bauhaus, entre ellos Herbert Bayer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Hannes Meyer, Georg Muche y Gunta Stölzl. Ha escrito artículos sobre los talleres textil y de muebles de la Bauhaus y sobre la artesanía como profesión de la mujer.

MABEL BUROS
ARQUITECTA
MAT.

bauhaus

B
A
C
H
A
U
S

BA
CH
AU
S

bauhaus archiv

magdalena droste

bauhaus

1919–1933

benedikt taschen

FRONTISPICIO:

Letrero «Bauhaus» en el edificio de la Bauhaus,
en Dessau, hacia 1930.

Editado por el Archivo y Museo de Diseño Bauhaus, Klingelhöferstr. 14, 1 Berlín 30

Responsable: Peter Hahn

Concepción: Magdalena Droste

© 1991 Benedikt Taschen Verlag GmbH

Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1; Archivo Bauhaus; Magdalena Droste

© 1990 de los trabajos reproducidos en el archivo Bauhaus, Berlín, y los herederos de los artistas,
excepto:

© 1990 COSMOPRESS, Ginebra, de: Albers, Feininger, Itten, Kandinsky, Klee

© 1990 herencia familiar Oskar Schlemmer, Badenweiler

© 1990 legado teatral Oskar Schlemmer, colección UJS Badenweiler

Diseño de la cubierta: Prof. Anton Stankowski, Stuttgart

Layout: Prof. Eckhard Neumann, Francfort/Main

Redacción y producción: Dr. Angelika Muthesius, Colonia

Traducción: María Ordóñez Rey

Printed in Germany

ISBN 3-8228-0230-1

E

Contenido

- 6 **Prólogo**
- 9 **Sobre los antecedentes de la Bauhaus**
- 21 **La Bauhaus de Weimar: la Bauhaus expresionista**
 - 22 Los profesores
 - 24 Johannes Itten y sus clases
 - 34 Los talleres
 - 38 Fiesta – trabajo – juego
 - 40 Mujeres en la Bauhaus
 - 42 Clases de arquitectura y urbanización
 - 46 El conflicto Gropius – Itten
 - 46 La Bauhaus de Weimar entre dos frentes políticos
- 53 **Arte y técnica – una nueva unidad**
 - 54 De Stijl en la Bauhaus
 - 62 Las clases de Paul Klee
 - 66 Las clases de Wassily Kandinsky
 - 68 El taller de cerámica
 - 72 El taller textil
 - 75 El taller del metal
 - 82 El taller de muebles
 - 86 Los talleres de pintura en vidrio y pintura mural
 - 91 Los talleres de escultura y talla
 - 95 El taller de encuadernación
 - 98 La imprenta gráfica
 - 101 El teatro en la Bauhaus de Weimar
 - 105 La exposición Bauhaus de 1923
 - 110 La arquitectura en la Bauhaus de Weimar
 - 113 El estrangulamiento de la Bauhaus de Weimar
- 119 **La Bauhaus de Dessau: Escuela Superior de Diseño**
 - 120 El edificio de la Bauhaus en Dessau
 - 126 Las casas de los maestros
 - 132 La colonia Törten
 - 134 Las reformas escolares de 1925 y 1927
 - 137 Los libros Bauhaus – La revista Bauhaus
 - 140 Los cursos preparatorios de Josef Albers y László Moholy-Nagy
 - 144 Las clases de Paul Klee y Wassily Kandinsky en Dessau
 - 147 La producción y las clases en los talleres
 - 148 El taller de impresión y publicidad
 - 151 El taller textil
 - 153 Los talleres de carpintería, metal, pintura mural y escultura
 - 158 El teatro en la Bauhaus de Dessau
 - 161 Tiempos difíciles de 1926–1927
 - 163 La dimisión de Walter Gropius
- 165 **Hannes Meyer: necesidades populares en vez de lujo**
 - 170 La nueva organización de la Bauhaus
 - 174 La nueva organización de los talleres
 - 175 El taller de montaje – carpintería
 - 176 El taller de montaje – metal
 - 178 El taller de montaje – pintura mural
 - 180 El taller de publicidad
 - 184 El taller textil
 - 186 El teatro bajo Hannes Meyer
 - 188 Las clases de pintura libre
 - 190 Las clases de arquitectura bajo Hannes Meyer
 - 193 La Escuela Federal de Bernau
 - 196 Las ampliaciones de la colonia Törten
 - 196 Balance de progresos de la Bauhaus bajo Hannes Meyer
 - 199 La destitución de Hannes Meyer
- 203 **Mies van der Rohe: la Bauhaus se convierte en Escuela de Arquitectura**
 - 204 El nuevo curso en la Bauhaus
 - 207 Dificultades económicas – conflictos políticos
 - 210 Las clases de arquitectura de Hilberseimer y Mies van der Rohe
 - 216 La colonia Junkers
 - 219 Los talleres de publicidad y fotografía
 - 224 Los talleres de tejido y montaje
 - 227 El final político en Dessau
 - 228 ¿Una Bauhaus alemana? El final de la Bauhaus
 - 233 La Bauhaus en Berlín
- Apéndice**
 - 240 Notas
 - 242 Biografías
 - 254 Bibliografía
 - 255 Fuentes gráficas

Prólogo

Setenta años después de su fundación en la Weimar de Turingia, la Bauhaus es en todo el mundo un concepto, incluso un tópico. Goza de buena fama, debida especialmente al diseño que a ella se remonta; el diseño ha popularizado el calificativo «estilo Bauhaus», si bien inadmisiblemente simplificado. Los profesores de la Bauhaus han adquirido fama legendaria; a algunos de ellos, como Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, se les considera artistas pioneros de su época. Los conceptos de reforma pedagógica de la Bauhaus, que especialmente habían desarrollado Itten, Josef Albers y László Moholy-Nagy, fueron internacionalmente adoptados en los programas educativos de las Escuelas Superiores de Arte y Diseño, donde continuaron evolucionando. Por otra parte, no pocas veces se ha hecho responsable a la arquitectura de la Bauhaus – que con los trabajos de Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe pertenecía a la vanguardia de los años veinte – de lo inhospitalario de las ciudades modernas, de la destrucción del paisaje por medio de monótonos compartimentos arquitectónicos y de las grandes urbanizaciones sin alma.

Ha habido muchas simplificaciones, prejuicios y malentendidos en la recepción de la Bauhaus, y ya la propia Bauhaus, en sus escasos catorce años de existencia, tuvo que enfrentarse con tales cuestiones: Bauhaus se convertiría en abreviatura de la modernización radical de la vida, con sus aspectos positivos y negativos. La denominación en sí era ya un programa; la evolución de la Escuela y su cambiante fortuna hallaron, fuera para apoyarla, fuera para repudiarla, amplia acogida.

Esta evolución corrió, en lo esencial, paralela a la historia de la Primera República Alemana: Walter Gropius fundó la Bauhaus en 1919 en Weimar, donde había tenido lugar la asamblea nacional para la elaboración de una constitución democrática. Ludwig Mies van der Rohe, el último director de la Bauhaus, disolvió la escuela en Berlín en 1933, bajo la fuerte presión del partido nacionalsocialista y pocos meses después de que éste «asumiera» el poder.

La represión de la institución no pudo, sin embargo, evitar que las ideas de la Bauhaus tuvieran amplio eco, dado que algunos de sus de sus más importantes profesores gozaron de importante influencia fuera de Alemania, sobre todo en los Estados Unidos: por nombrar algunos ejemplos Walter Gropius y Marcel Breuer como arquitectos y profesores de arquitectura en la Universidad de Harvard, al igual que Ludwig Mies van der Rohe en Chicago, Josef Albers daba clases en el Black Mountain College, László Moholy-Nagy fundó en 1937 la «New Bauhaus» en Chicago; otros militantes de la Bauhaus trabajaron en diversos países europeos, en la Unión Soviética y en Palestina; otros, más o menos discretamente, en la Alemania nacionalsocialista.

El interés despertado por la Bauhaus, incluso después de su disolución, tenía sus raíces en el breve periodo que va de 1919 a 1933. Lo que sucedió en este periodo requiere atenta observación, pues la Bauhaus actuó en campos

completamente diferentes del diseño, y su evolución, aunque no libre de contradicciones, va desde sus comienzos en Weimar matizados por el expresionismo a su fase final en Berlín y durante los últimos años de Dessau fuertemente orientada hacia la arquitectura, habiendo pasado por un periodo constructivista en los primeros años de Dessau; desde Gropius, pasando por Hannes Meyer, a Mies van der Rohe. Sobre el devenir histórico, así como sobre los campos de creación y trabajo que cubría la Bauhaus, abundan hoy en día los trabajos monográficos y los catálogos de exposiciones que, bajo los más diversos puntos de vista – del diseño, de la arquitectura, de la pedagogía y del arte – han investigado las fuentes esenciales. Mientras que la crónica de su historia aún en los años sesenta y setenta se ajustaba fielmente a la exposición de la Bauhaus del propio Gropius, van apareciendo en los últimos años análisis cada vez más críticos. Hasta ahora está todavía pendiente una exposición de conjunto que considere asimismo las nuevas investigaciones.

Magdalena Droste, largo tiempo colaboradora científica en el Archivo y Museo de Diseño de la Bauhaus se ha propuesto llenar este vacío. Con el presente libro, dirigido tanto a especialistas como a profanos, perfila una historia de la Bauhaus desde el renovado mirador de los últimos años. Con brevedad y concisión dilucida la edificación y el desarrollo de la Bauhaus desde su prehistoria hasta su clausura, sin pasar por alto errores ni contradicciones, tanto en lo que se refiere a la estética como en lo que toca a las reivindicaciones sociales.

En la concepción de este libro es especialmente significativa la selección del material gráfico. En su mayor parte proviene de la colección, reunida durante los últimos treinta años, del Archivo Bauhaus. Las fuentes de que disponemos han hecho posible esclarecer aspectos que hasta el momento no habían sido tratados en profundidad, y con ello dar evidencia de la diversidad de los diseños creativos y de las clases.

La operancia de la Bauhaus no ha llegado en modo alguno a su término, ni ha sido escrita la historia completa de su repercusión. Este libro y sus postulados comprometidos y diferenciados pueden estimular nuevos trabajos sobre la Bauhaus.

Peter Hahn
director del Archivo Bauhaus
Berlín



Sobre los antecedentes de la Bauhaus

Los antecedentes de la Bauhaus se remontan al siglo XIX. Comienzan con las devastadoras consecuencias que la creciente industrialización, primero en Inglaterra y más tarde también en Alemania, tuvo en las condiciones de vida y en la producción de los artesanos y la clase obrera. El progreso tecnológico trajo consigo un cambio en las estructuras sociales; amplios sectores de la población se proletarizaron. Pero, de este modo, se pudo racionalizar y abaratar la producción de bienes. Inglaterra se alzó en el siglo XIX como la potencia industrial más prominente de Europa. En las grandes exposiciones universales, que desde 1851 exhibían los adelantos técnicos y culturales de las naciones, los ingleses estuvieron a la cabeza hasta bien entrados los noventa, siendo los indiscutibles vencedores. El escritor inglés John Ruskin fue uno de los primeros en observar críticamente la situación, que él pretendía mejorar mediante reformas sociales y renunciando al trabajo con máquina. Su ideal era el trabajo al modo medieval, tal como había descrito en su libro *The Stones of Venice* (1851–1853).

Su más importante seguidor, admirador y más tarde también amigo, fue el polifacético William Morris, cuya misión era traducir, con éxito, las ideas de Ruskin en hechos. Con Ruskin tenía en común el «odio a la civilización moderna»¹ y a sus productos; por ello, debían ser inventados de nuevo cada silla, cada mesa y cada cama, cada cuchara, cada jarra y cada vaso. Morris fundó talleres de trabajo tan influyentes, que se podría hablar de un estilo propio desde el último tercio del siglo, el llamado *Arts and Crafts Stil*, inspirado en modelos góticos y orientales (lám. pág. 10).

Al mismo tiempo, los ingleses habían reformado, ya desde los años cincuenta, los procesos educativos para artesanos y las Academias. Los alumnos tenían que diseñar por sí mismos en lugar de copiar modelos dados. Mientras el movimiento de talleres de Morris representaba algo así como una utopía realizada, fuertes intereses económicos respaldaban la reforma educativa. Inglaterra quería mantener su liderazgo en el campo de las artes y oficios. En los años siguientes se fundaron numerosos «gremios de artesanos», que con frecuencia eran, además de gremios, comunas. Cuando Morris se dio cuenta de que con sus ideas reformadoras sólo lograba un éxito parcial y no llegaba a la masa de la población, se afilió al socialismo y llegó a ser uno de los más importantes representantes del movimiento en la Inglaterra de los ochenta y los noventa.

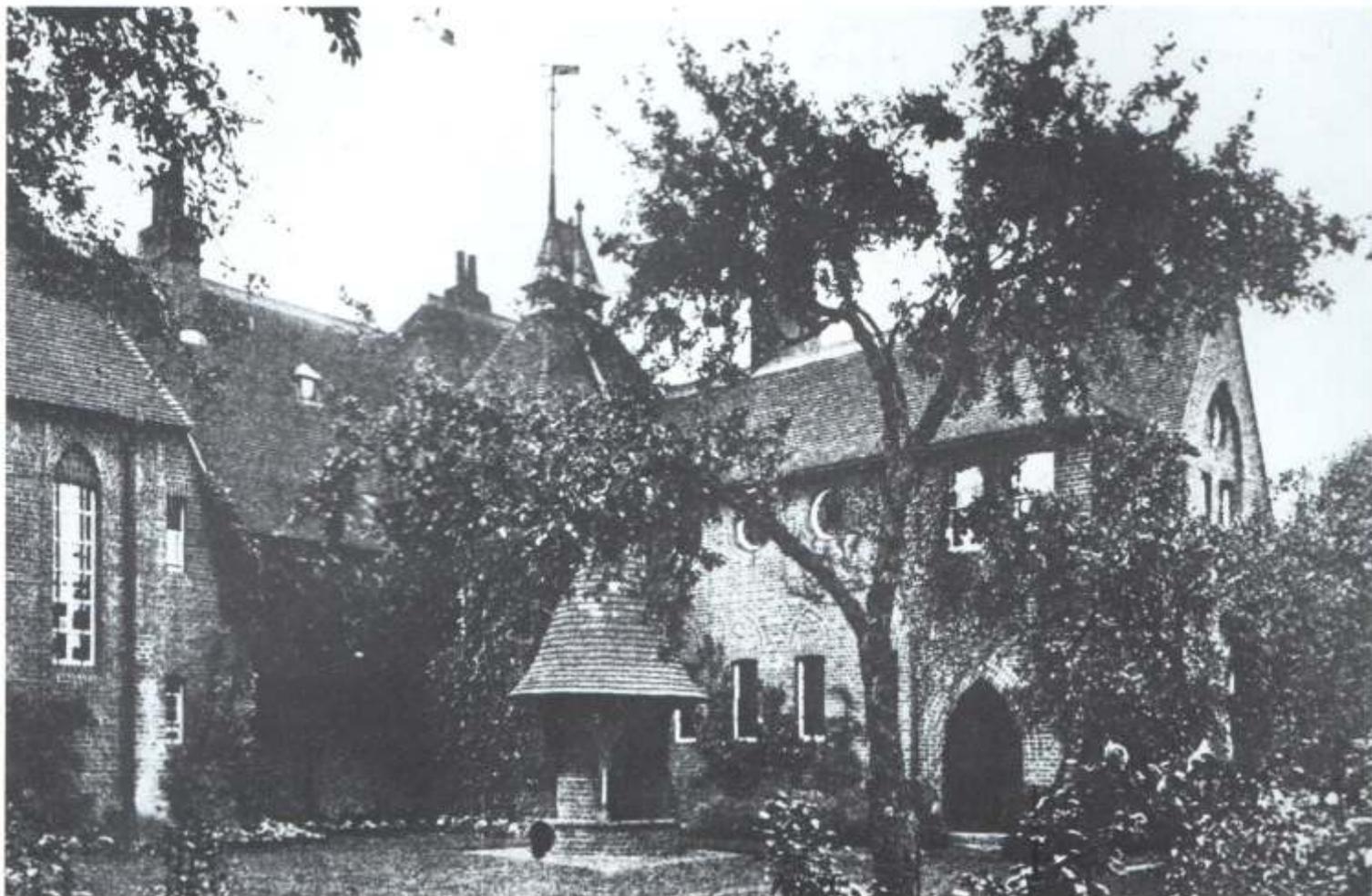
Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquéllos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores, y apadrinó también la fundación de la Bauhaus.

Ya desde la década de los setenta se intentó, en el continente, emular, mediante reformas propias, el progreso de Inglaterra en el campo de la producción industrial. Estaba claro que los fundamentos para un impulso de la industria de las artes se hallaban en la reforma de las escuelas y de la política educativa. En Viena se estableció el Museo Austriaco de Artes y Oficios, y también en Berlín se fundó un Museo de Arte Industrial, inaugurado en 1871. Su protectora y enérgica promotora fue la emperatriz Augusta, la anglófila esposa del emperador Guillermo I; Augusta quería poner remedio a la crisis en que se hallaban las artes industriales alemanas. A estos museos, en los que se coleccionaban para su estudio productos industriales, se les añadieron Escuelas. Pero hasta la década de los noventa no ganó terreno en Alemania un segundo empuje reformador, importado de Inglaterra a través de Bélgica. Con él se introdujo el *Jugendstil* (Modernismo), que dominaría Europa durante diez o quince años.

En 1896 el gobierno prusiano envió a Hermann Muthesius por seis años a Inglaterra en calidad de «espía del gusto» con la misión de estudiar las causas del éxito inglés. A su regreso, y siguiendo su propuesta, se ampliaron con talleres las Escuelas de Artes y Oficios prusianas, y artistas modernos fueron



Estas dos iniciales —de comienzo de página o capítulo— muestran motivos medievales tardíos y ornamentos decorativos planos de origen vegetal realizados en 1896 y 1871 por William Morris.



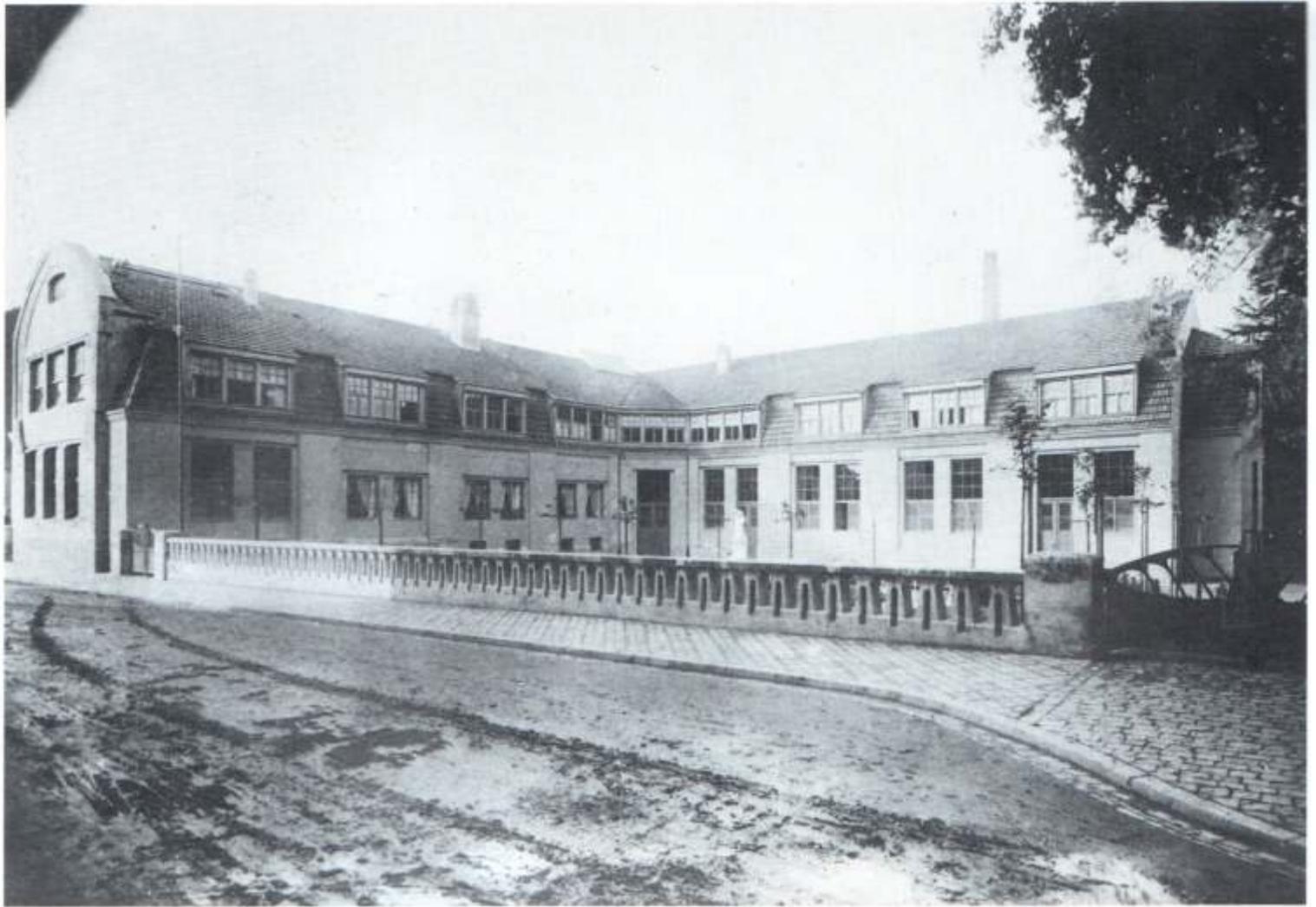
El arquitecto inglés Philip Webb construyó en 1859, para William Morris y su familia, la «Red House», en la que utilizó sencillas formas de la Baja Edad Media.

llamados como profesores. Peter Behrens pudo reformar la Academia de Düsseldorf, Hans Poelzig la de Breslau y Bruno Paul la Escuela Superior de Berlín. Otto Pankok amplió con talleres la Escuela de Artes y Oficios de Stuttgart, Henry van de Velde tuvo a su cargo en Weimar una de las más eficaces Escuelas de Arte (lám. págs. 12 y 13). El número de mujeres que accedían a estas escuelas y academias se multiplicó, con objeto de cubrir la demanda de mano de obra cualificada para la industria.

Siguiendo el modelo inglés, se fundaron por toda Alemania pequeños talleres privados que producían enseres de casa, muebles, textiles y utensilios de metal. Entre los más importantes estaban los talleres de artes manuales de Dresde, que más tarde se fusionarían, junto con los talleres de Munich en los Talleres Alemanes. Mientras que en Inglaterra los talleres de *Arts and Crafts* habían rechazado la producción con máquinas, ésta fue apoyada sin restricciones en Alemania. Richard Riemerschmid desarrolló un programa de fabricación mecánica de muebles y, algo más tarde, Bruno Paul producía muebles estandarizados. Estilísticamente los productos alemanes de final de siglo tampoco tenían parecido alguno con los ingleses de las *Arts and Crafts*, movimiento profundamente arraigado durante todo el siglo XIX.

En estos años noventa Alemania adelantó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose este puesto hasta el estallido de la Guerra Mundial en 1914.

En medio de un clima fuertemente nacionalista, se buscaba un lenguaje estilístico en el mercado adecuado al prestigio mundial de Alemania. Estas ponderaciones, en la misma medida económicas, nacionales y culturales, llevaron a la fundación de la *Werkbund* (Liga de Talleres) alemana, que se



Henry van de Velde fue el constructor y primer director de la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia. En este edificio, construido en 1907, fueron instalados más tarde los talleres de la Bauhaus.

Página derecha: Enfrente de la Escuela de Artes y Oficios se halla la Escuela Superior de Arte del Ducado de Sajonia, también realizada siguiendo planos de van de Velde. Aquí tenía la Bauhaus, desde 1919, sus oficinas y talleres.

Abajo: Henry van de Velde en su taller de la Escuela Superior de Arte, en Weimar.

convertiría en la más importante fusión entre arte y economía anterior a la Primera Guerra Mundial.

Doce personas, unos representantes de las más prominentes empresas de arte industrial, y otros artistas, decidieron en Munich unirse en una liga, cuya meta era «el ennoblecimiento de las artes industriales en cooperación con el arte, la industria y la artesanía, y a través de la educación, la propaganda y los criterios lógicos ante cuestiones importantes»². «Calidad en el trabajo» era la meta principal y la consigna de la DWB (Liga Alemana de Talleres), cuyo objetivo era asegurar la supremacía alemana como potencia comercial. Entre los doce arquitectos y artistas fundadores de la Liga se encuentran los nombres más significativos de aquellos años: Richard Riemerschmid, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Bruno Paul, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis, Peter Behrens, Theodor Fischer, Paul Schultze-Naumburg y los hoy menos conocidos Adelbert Niemeyer, Max Läger, J.J. Scharvogel.

No sólo los talleres ya enumerados producían en aquel entonces según los diseños de artistas sino que también las empresas que formaban parte de la Liga de Talleres contaban en sus plantillas con artistas. La fábrica de galletas Bahlsen, de Hannover, encargó toda su producción – latas, anuncios, puestos de feria, arquitectura – a artistas; la AEG incorporó en su plantilla a Peter Behrens, quien diseñó desde la tetera hasta el edificio, el primer complejo de aspecto unitario para esta empresa (lám. págs. 14 y 15). La misma Werkbund instalaba exposiciones, organizaba exposiciones itinerantes, publicaba catálogos anuales y colaboraba con escuelas de arte. Walter Gropius fue nombrado miembro de la Werkbund en 1912, tras haber alcanzado





La fábrica de turbinas AEG en Berlín, una de las primeras construcciones industriales modernas, fue calificada por Peter Behrens como «catedral del trabajo». Behrens dio altura al edificio resaltando las funciones de soporte y colocando una fachada con aspecto de templo. Esta monumentalización de la arquitectura enfatiza el creciente poder económico de la industria.

renombre con la edificación (en colaboración con Adolf Meyer) de una nueva fábrica, la fábrica de hormas de zapatos Fagus, en Alfeld, cerca de Hannover (lám. pág. 8).

La fábrica Fagus pasaría más tarde a la historia como el primer edificio con una *curtain-wall* (pared cortina): por delante del armazón del edificio «colgaron» los arquitectos una fachada de cristal, que incluso se sobreponía en las esquinas. El edificio de ladrillo cocido y cristal se adelantó con mucho a los años veinte y procuró al Gropius de veinte años un amplio reconocimiento como arquitecto. Poco más tarde tendría la oportunidad de erigir una fábrica modelo y un edificio de oficinas en la gran exposición de la Werkbund en Colonia. Aquí se proponía, elevando la construcción y recubriendo los miembros estructuradores del edificio, establecer símbolos de la voluntad y el espíritu de los tiempos³.

Los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial no fueron únicamente años de florecimiento científico, sino que, por primera vez en la Alemania del emperador Guillermo, también se organizaron incontables movimientos contraculturales y reformadores que afectaron a todas las capas sociales y generaciones, mientras que la Werkbund y los artistas del Jugendstil querían reconciliar «arte y máquina». Por vez primera se tomaba en serio a la juventud, se la consideraba como una edad autónoma y no sólo como un estadio preparatorio para la edad adulta.

Más tarde se establecieron numerosas conexiones entre estas escuelas reformadoras y la Bauhaus. En la organización escolar se llevó a cabo la reforma pedagógica requerida por las escuelas de trabajo y las escuelas unitarias. Se

fundaron multitud de escuelas privadas, que todavía existen. Los jóvenes burgueses se organizaban en el movimiento de los boy scouts; sostenían debates, eran vegetarianos, practicaban el nudismo y el antialcoholismo. Proliferaban las comunas y cooperativas, aunque con frecuencia duraban poco. Una de las pocas excepciones fue la colonia «Edén», dedicada a la plantación de frutales. Incluso Gropius, recurriendo a tales ideas, soñaría aún con una colonia propia.

Críticos culturales conservadores como Paul Anton de Lagarde y Julius Langbehn festejaron un éxito clamoroso. El pesimismo cultural de Nietzsche hablaba en el pueblo, pero también en el mundo del arte, cada vez más partidario. Se formaron numerosos movimientos culturales conservadores: el «Grupo Dürero» (a partir de 1902) centraba sus esfuerzos en la educación popular, la conservación de la cultura y de los monumentos nacionales.

El arquitecto Paul Schultze-Naumburg fundó el grupo «Conservación del patrimonio»; y la revista *Kunstwart* («guardián de la cultura») se dirigía a un público educado y conservador. Posiciones fuertemente anti-judías, nacionalistas y germano-cristianas evolucionaban a la par.



Behrens diseñó casi toda la producción de la AEG al estilo de la Liga de Talleres.

Arriba: cartel publicitario de una lámpara, de 1907.

Izquierda: un ventilador de mesa, de producción tardía, variación de un diseño de Behrens.



La emancipación de la mujer tenía ya repetidos triunfos en su haber. Las grandes ciudades eran con frecuencia cuna de tales «movimientos de huida burgueses», representados en el Berlín de antes de la guerra por el pintor Fidus y su círculo. La irrupción de la Primera Guerra Mundial fue recibida en Alemania con un entusiasmo casi unánime. Se alistaron numerosos voluntarios, entre ellos también muchos artistas de la vanguardia, como Otto Dix, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Max Beckmann y August Macke. Mientras los intelectuales alimentaban la esperanza de una renovación espiritual – a menudo en el sentido de Nietzsche –, la mayoría de la población esperaba, lo mismo que el emperador Guillermo II, que Alemania pudiera por fin acreditarse como potencia mundial. La Liga de Talleres hablaba de una «Victoria del diseño alemán».

Hasta 1916–17 no se empezó a poner en tela de juicio el sentido de la guerra. Arquitectos y artistas publicaban manifiestos y panfletos. Se preparaba un giro de pensamiento, cuyo centro sería el «Arbeitsrat für Kunst» (Consejo de Trabajo para el Arte; lám. págs. 16 y 17), fundado por el arquitecto Bruno Taut, con un grupo de seguidores, en noviembre de 1918, poco después de la revolución de noviembre.

También Gropius, que en 1917 había hablado de la «urgencia de un cambio de frente intelectual» y que se fue a Berlín para tomar parte en las subversiones, escribió: «El ambiente está aquí sumamente tenso, y nosotros los artistas hemos de fraguar el hierro en esta época, mientras aún está caliente. La Werkbund la doy por muerta, ya no puede esperarse nada más de ella.»⁴ Gropius mantenía desde 1915 correspondencia con la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, fundada y dirigida por Henry van de Velde. En 1914, antes de que estallara la guerra, había dimitido van de Velde (lám. pág. 13) a causa de fuertes tendencias xenófobas y había recomendado a Gropius, al lado de Hermann Obrist y August Endell, como posibles sucesores.

La Escuela fue clausurada en 1915, pero había en Weimar una segunda Escuela a la que su director, Fritz Mackensen, quería añadir una clase de arquitectura, para la cual había pensado en Gropius. Al mismo tiempo, debía ser tenida en cuenta la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Turingia con sus intereses en el arte industrial. Todavía estando de soldado en el frente publicó Gropius «Sugerencias para la fundación de un centro docente como oficina de orientación para industria, comercio y artesanía», trabajo que envió en 1916 al Ministerio de Estado del Gran Ducado de Sajonia. Gropius exigía una estrecha colaboración entre el comerciante, el técnico y el artista, al estilo de la Werkbund, pero al mismo tiempo citaba ya el ideal de los talleres de construcción medievales, donde se trabajaba con «espíritu igualitario» por «la unidad de una idea común». El mariscal de palacio rechazó la proposición, pues en su opinión desatendía lo artesanal. En lugar de un arquitecto, prefería tener un buen artesano industrial al timón de la Escuela, para que la pequeña y mediana industria de Turingia (alfarería, textil, cestería, ebanistería) alcanzaran mejores cotas de venta en el mercado. Gropius permaneció, sin embargo, en contacto con la Escuela. En 1917 reclamaba el profesorado de la Escuela de Bellas Artes (tal como había hecho Mackensen dos años antes) la ampliación del centro con una sección de arquitectura y arte industrial. En enero de 1919 todavía no se había nombrado a Gropius, de modo que éste trató de informarse en Weimar sobre la situación. Al mismo tiempo sostenía conversaciones con el Colegio de Profesores, que ahora apoyaban con unanimidad a Gropius como nuevo director. El mariscal de palacio y el gobierno provisional del entonces estado libre Sajonia-Weimar dieron también su aprobación.

Antes de aceptar definitivamente el cargo, Gropius presentó en febrero una estimación de gastos y explicó sus intenciones: «Puesto que la Escuela de Artes y Oficios ha sido suspendida, es decir, que puede ser configurada de



Folleto del «Consejo de Trabajo para el Arte», 1919



nuevo desde el principio, y puesto que hay cuatro puestos libres en la Escuela Superior de Arte, las circunstancias en estos momentos son inmejorables. Dudo que hoy por hoy se dé en toda Alemania otra ocasión semejante: la oportunidad de transformar, sin ataques radicales, una Escuela de Arte conforme a las nuevas ideas vigentes.»⁵ A finales de marzo permitió el gobierno, a instancia de Gropius, la administración de ambas escuelas bajo el nombre «Bauhaus Estatal de Weimar». Como subtítulo se nombraban las antiguas denominaciones de las escuelas: «Unión de las antiguas Escuela Superior de Arte del Gran Ducado y Escuela de Artes y Oficios».

Finalmente, el 12 de abril tuvo lugar el nombramiento de Gropius como director de la Escuela, con nombre y programa nuevos. Con ello se inauguró, mediante un ceremonioso acto, la más cuestionada y moderna escuela de arte de su tiempo.

Su fundación, que se llevó a cabo entre los desórdenes de la revolución – a menudo no estaba claro si se encontraba bajo la responsabilidad del mariscal de palacio o del Consejo de Gobierno –, no hubiera sido posible algo más tarde, cuando las fuerzas conservadoras se formaron de nuevo.

En un manifiesto de la Bauhaus (lám. págs. 18 y 19), distribuido por toda Alemania, aclaraba Gropius el programa y la meta de la nueva Escuela: artistas y artesanos debían levantar juntos la «construcción del futuro». La discusión sobre las «ideas modernas» había comenzado en 1916 con un artículo de Wilhelm von Bodes, director general de los museos estatales de Berlín. Von Bodes había propuesto unir en una única institución las academias de arte, escuelas de artes y oficios y las escuelas superiores de arte. Con ello se evitaría el exceso de artistas independientes en paro, el entonces llamado proletariado de artistas. Muchos artistas, sobre todo arquitectos, hicieron suya esta idea. Theodor Fischer escribía en 1917 «Por el arte alemán de la construcción», el arquitecto Fritz Schumacher en 1918 «La reforma de la educación técnico-artística», Richard Riemerschmid publicaba «Cuestiones

Prospecto del «Consejo de Trabajo para el Arte» de 1919, Berlín, con un grabado en madera de, probablemente, Max Pechstein. Artistas e intelectuales se habían unido en 1918 en el «Consejo de Trabajo para el Arte» para, crear una nueva cultura orientándose en los consejos de trabajadores y soldados surgidos durante la revolución. En *Stimmen* («Voces») (izquierda) fueron publicados 28 criterios para el primer programa del Consejo de Trabajo.



Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Bauwerke. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Gegeneinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baus in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie doch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese zur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerber muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so blüht der unproduktive „Künstler“ kühnlich nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammten, denn seine Fertigkeit blüht aus dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wie alle müssen zum Handwerk zurückkehren. Denn es gibt keine „Kunst vor Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seiner Wolken stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unverwundlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassenstrenge Annahme, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

Walter Gropius: Manifiesto y programa de la Bauhaus, con grabado en madera de Lyonel Feininger, 1919.

de la educación artística», los arquitectos Otto Bartning y Bruno Taut escribieron en el folleto del Consejo de Trabajo «Un programa arquitectónico». Especialmente significativos para Gropius fueron los escritos de Taut y Bartning. Taut fue el primero en promocionar en su programa casas populares y la cooperación de todas las artes en la construcción, además de exigir construcciones experimentales y exposiciones para el pueblo.

Un ejemplo de las ideas de Taut: «No hay frontera alguna entre el arte industrial y la escultura o pintura, todo es uno: construcción». De Gropius leemos: «Creemos juntos la nueva construcción del futuro, que será un todo conjunto. Arquitectura y escultura y pintura». Una fuente más importante, si cabe, para el programa Bauhaus de Gropius, fue la proposición de reforma del arquitecto Otto Bartning, miembro del «Consejo del Trabajo para el Arte». Bartning publicó en enero de 1919 el «Plan de enseñanza para arquitectura y las artes plásticas en base a la artesanía». En él se declaraba la artesanía como fundamento de la educación. El «Consejo de Maestros» de Gropius se basa en un consejo similar al de Bartning, y de él también adoptó la jerarquía: aprendiz – oficial – maestro. Gropius tradujo las ideas reformadoras del primer programa de la Bauhaus, del periodo revolucionario y postrevolucionario, en el programa educativo de la Escuela.

PROGRAMM DES STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist durch Vereinigung der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mit der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Neugliederung einer Abteilung für Bildbau entstanden.

Ziele des Bauhauses.

Das Bauhaus erstrebt die Einigung aller künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkstättenmäßigen Disziplinen — Bildbau, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst als dem einheitlichen Baustil. Das letzte, wenn auch fernste Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau —, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.

Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach dem Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbstständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und wirkender Werkstätten gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit — Robbau, Aufbau, Ausgestaltung und Einrichtung — von dem geistigen Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß.

Grundsätze des Bauhauses.

Kunst erstrebt überall alle Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk, Architekt, Maler, Bildhauer und Handwerker im Umkreis der Weimarer, deshalb wird als unerlässliche Grundlage für alle bildnerische Schaffens die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkstätten geübt. Die eigenen Werkstätten sollen einheitlich angelegt, mit besten Werkstätten, Lehrwerkzeugen ausgestattet werden.

Die Schule ist die Dienst der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgelöst. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.

Die Art der Lehre entspringt dem Wesen der Werkstatt:

- Organisches Gelingen aus handwerklichen Können entwickelt.
- Vereinigung aller Stufen: Bevorzugung der Schülerarbeiten; Freiheit der Individualität, aber strenger Disziplin.
- Zeitgenössische Meister- und Gesellenproben vor dem Meister des Bauhauses oder vor fremden Meistern.
- Mitarbeit der Studierenden an den Arbeiten der Meister.
- Auftragvermittlung auch an Studierende.
- Gemeinsame Planung untergeordneter stofflicher Bauelemente — Volk- und Kultbauten — mit weitestmöglicher Ziel, Mitarbeit aller Meister und Studierenden — Architekten, Maler, Bildhauer — an diesen Entwürfen mit dem Ziel allseitigen Einklangs aller zum Bau gehörigen Glieder und Teile.

Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke und Industrie in Lande. Fühlung mit dem allseitigen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.

Neue Versuche in Anstellungenweisen zur Lösung der Probleme. Bild und Plastik in architektonischen Räumen zu setzen.

Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit; dabei Theater, Vorträge, Diskussion, Musik, Kaffeehaus, Aufbau zum höchsten Zweckmittels bei dieser Zusammenkunft.

Umfang der Lehre.

Die Lehre im Bauhaus umfasst alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.

- A. Baukunst.
- B. Malerei.
- C. Bildbau.

einschließlich aller handwerklichen Zweiggebiete.

Die Studierenden werden sowohl handwerklich (1) wie sachverständig (2) und wissenschaftlich-theoretisch (3) ausgebildet.

1. Die handwerkliche Ausbildung — sei es in eigenem Ateliere oder in fremden durch Lehrvertrag verpflichteten Werkstätten — erstreckt sich auf:

- a) Bildbau, Steinmetz, Stukkatur, Holzbildbau, Keramik, Gipsfiguren.
- b) Schmied, Schlosser, Gißer, etc.
- c) Tischler.
- d) Dekorationsmaler, Glasbilder, Mosaiken, Emaille.
- e) Radierer, Holzschnitzer, Lithographen, Konstrukteure, Zinnschneider.
- f) Weben.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhaus. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.

2. Die sachverständige und malerische Ausbildung erstreckt sich auf:

- a) Freier Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Fantasie.
- b) Zeichnen und Malen nach Kopien, Akten und Tieren.
- c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stillleben.
- d) Kompositionen.
- e) Ausführen von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderschriften.
- f) Entwerfen von Ornamenten.
- g) Strichzeichnen.
- h) Konstruktions- und Projektzeichnen.
- i) Entwerfen von Art-, Garten- und Innenarchitekturen.
- k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

3. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:

- a) Kunstgeschichte — nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.
- b) Materialkunde.
- c) Anatomie — am lebenden Modell.
- d) physikalische und chemische Farblehre.
- e) rationales Malerfahren.
- f) Grundbegriffe von Buchführung, Vorratshaltung, Verdingungen.
- g) allgemein interessante Einzelvorlesungen aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

Einteilung der Lehre.

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

- I. Lehrgang für Lehrlinge.
- II. — — — Gesellen.
- III. — — — Jungmeister.

Die Einzelbildung bleibt dem Ermenen der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semester neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplanes überlassen.

Um den Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung erstell werden zu lassen, wird der Arbeitsverteilungsplan so eingelegt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

Aufnahme.

Aufgenommen wird jede sachverständige Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht; diese Vorbildung vom Meister des Bauhauses als notwendig erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt. Die Lehrgebühren betragen jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausländer zahlen das Doppelte Betrag. Aufträge sind an das Sekretariat des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

Die Leitung des
Staatlichen Bauhauses in Weimar:
Walter Gropius.

Pero la Bauhaus no pretendía solamente ser la unión de una academia y una escuela de artes industriales, la formación se peraltaba a través de la meta real y simbólica «construcción».

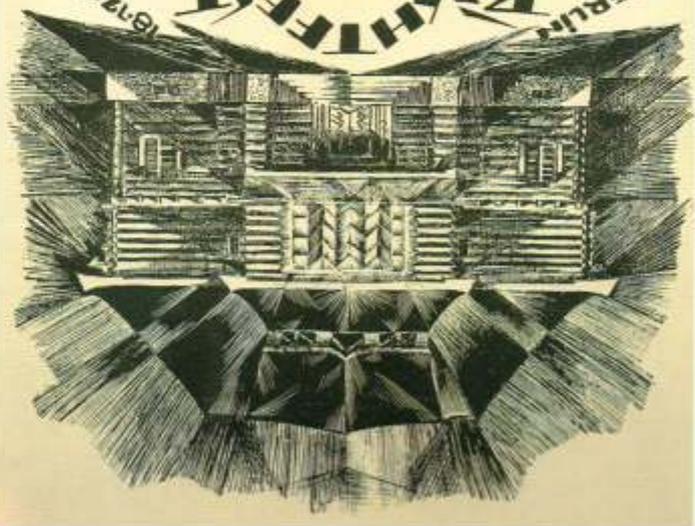
Construir se convirtió para Gropius — siguiendo las ideas del Consejo — en actividad social, intelectual y simbólica. Reconcilió los, hasta entonces independientes oficios y especialidades, y los unió en el trabajo en común: la construcción allana diferencias de condición y acerca a los artistas al pueblo. Emblema del nuevo concepto de construcción era el grabado en madera de una catedral de Lyonel Feininger aparecido en la portada de un manifiesto de la Bauhaus; en la aguja de la torre confluyen tres rayos, que representan las tres artes: pintura, escultura, arquitectura. Desde la aparición en 1912 del libro de Wilhelm Worringer *Problemas formales del gótico*, se había actualizado la catedral como símbolo. También era para Adolf Behne y Karl Scheffler emblema del arte como un todo y símbolo de unidad social⁶. Bruno Taut, muy admirado por Gropius, presentó en su libro *La corona de la ciudad* (1915–1917) el dibujo de una catedral gótica como una imagen programática. Hans M. Wingler, que publicó el primer compendio sobre la Bauhaus, describió la obra de Gropius como «la síntesis — más que resumen — de ideas alcanzada en la Bauhaus; su obra fue eminentemente un acto creativo»⁷.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

Handwritten text in the upper middle section, including several lines of text and a small diagram or symbol.

Handwritten text in the lower middle section, including several lines of text and a small diagram or symbol.

BERLIN
DES
KRIEGER
WOHNHAUSES
ADOLF-SOMMERFELD



**La Bauhaus de Weimar:
la Bauhaus expresionista**



La primera marca de imprenta de la Bauhaus, utilizada de 1919 a 1922, se debe a Karl-Peter Röhl. En ella se entremezclan símbolos cristianos y no cristianos, como la pirámide, la cruz gamada, el círculo y la estrella.

El manifiesto de la Bauhaus contenía no sólo una aclaración de principios – «La meta final de toda actividad artística es la construcción» –, sino que también informaba sobre los objetivos, el programa educativo y las condiciones de admisión. No pasó mucho tiempo antes de que se matricularan 150 alumnos, casi la mitad de ellos mujeres. El programa de acuerdo con los tiempos y el moderno grabado en madera de Feininger, (lám. pág. 18) los había atraído. Muchos estudiantes llegaban directamente de la guerra y veían aquí la posibilidad de comenzar de nuevo y de dar un sentido a sus vidas. «La llamada de Gropius actuó como una charanga, y de todas partes acudieron los más entusiastas.»⁸

Realmente fue la Bauhaus la primera Escuela reformada después de la guerra que retomó la actividad educativa en la nueva república. En muchas escuelas de arte era casi imposible aplicar cualquier tipo de reformas, otras siguieron el ejemplo más tarde, como la de Karlsruhe, o fueron sólo parcialmente reformadas. A primera vista, el programa de la Bauhaus se parece a los planes de estudios de muchas de las escuelas de arte reformadas ya antes de la guerra: el alumno debía ser instruido en artesanía, en dibujo y en ciencia. La novedad de Gropius era el subordinar la escuela a una meta: el edificio levantado *colectivamente*, al que todos *los oficios* debían contribuir.

En lugar de los tradicionales catedráticos la formación, la dirigían ahora maestros. Los alumnos se llamaban aprendices y podían ascender a oficiales y jóvenes maestros. Un Consejo de Maestros decidía en cada coyuntura y tenía el derecho de nombrar nuevos maestros.

Un maestro de la forma y uno de artesanía debían al mismo tiempo formar a los alumnos. Así, según Gropius, «caería el muro de arrogancia existente entre artistas y artesanos» y podría alzarse «la nueva construcción del futuro» (Manifiesto). Gropius quería educar jóvenes en la Bauhaus para dar curso a un proceso formativo de consecuencias sociales. Esta doble orientación, en la que se basa su particularidad y significado en la república de Weimar, no abandonaría nunca a la Bauhaus. Los primeros años de la Bauhaus llevan el cuño de un fuerte espíritu comunitario. Sobre las cenizas del imperio se planeaba, diseñaba y construía para el «hombre nuevo». Todos se tenían por artistas que, bien como artesanos bien como educadores, querían contribuir a la «catedral del futuro». La gran utopía de la catedral no impedía, sin embargo, que fueran aceptados y llevados a cabo pequeños encargos de muebles, objetos de metal, tapices o decoración mural. Por el contrario, es en este margen donde se cimentan la importancia y el mérito de la Escuela. De las fuerzas opuestas surgió el equilibrio creativo, cuyo balance se había de revisar, experimentar, cuestionar y cambiar en los años siguientes.

Los profesores

Ya en los primeros tiempos de la Bauhaus, Gropius había anunciado en una carta que él colocaría en Weimar «la primera piedra de una república de la humanística». El comienzo consistiría en convocar a las personalidades apropiadas: «Lo más importante para todos es, por supuesto, atraer a personalidades relevantes. No debemos empezar con los mediocres, sino que tenemos la obligación de despertar el interés, siempre que sea posible, de personajes destacados y conocidos, aún cuando no nos resulte fácil comprenderlos.»⁹ En el primer año, tres artistas de diversa procedencia fueron llamados a la Bauhaus: el pintor y docente Johannes Itten (lám. pág. 25), el pintor Lyonel Feininger y el escultor Gerhard Marcks.

De los tres, Itten era sin duda el más influyente, pues fue él quien desarrolló el curso preparatorio y el que llegaría a ser el corazón de la pedagogía de la Bauhaus por lo que le presentaremos en un epígrafe aparte.

Gerhard Marcks, a quien Gropius conocía de antes de la guerra, se incluía a sí mismo entre los artistas conservadores, pero apoyaba las ideas de Gropius

Página 20: Programa para la fiesta de cubrir aguas de la casa Sommerfeld, el 18 de diciembre de 1920. La xilografía es del estudiante Martin Jahn.



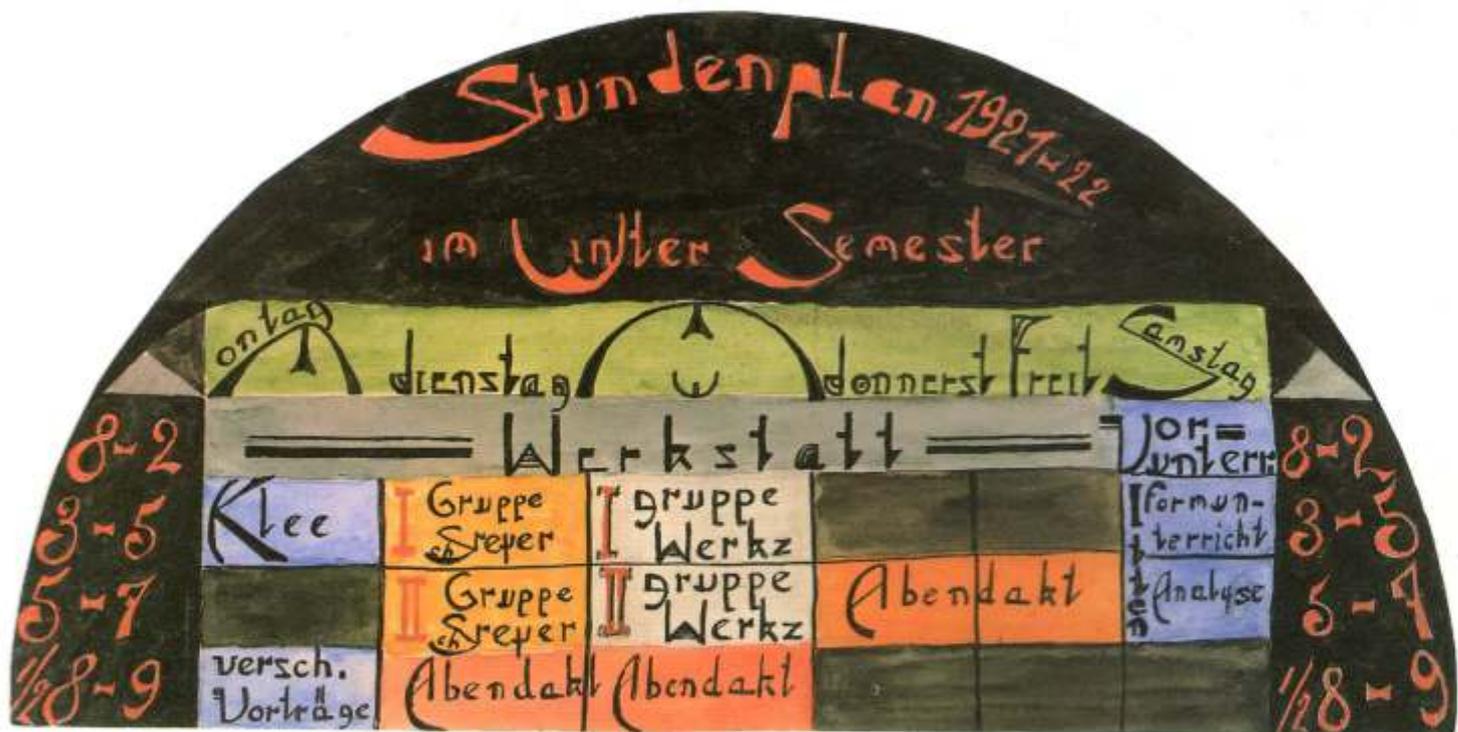
Retrato de Walter Gropius, 1920.



Karl-Peter Röhl: invitación litografiada para la fiesta de inauguración de la Bauhaus en marzo de 1919.

sin reserva. Marcks estaba interesado en la artesanía y había trabajado para una fábrica de porcelana, de modo que tomó a su cargo la tarea de constituir un taller de cerámica. Feininger era un conocido pintor expresionista y sus cuadros eran polémicos por su radicalismo. Se encargó del taller de impresión, uno de los pocos talleres completos de la escuela precedente.

En 1919, por recomendación del pintor de Weimar Johannes Molzahn y por deseo de Itten, entró Gropius en contacto con el pintor expresionista Georg Muche, quien había logrado éxito temprano en la galería berlinesa «Der Sturm» (La Tempestad), fundada por Herwarth Walden. Muche aceptó el llamamiento y se trasladó a Weimar en abril de 1920 dando clases, a partir de octubre, en varios talleres y en el curso preparatorio.



Horario para el semestre de invierno de 1921-22, dibujado con pincel por Lothar Schreyer. Al lado de los cursos de forma con Itten y Klee, el trabajo de taller ocupa la mayor parte del tiempo. El plan se complementa con dibujo de desnudo, dibujo técnico y conferencias.

El Consejo de maestros invitó en 1920 a Paul Klee y Oskar Schlemmer, que se incorporaron a las clases a principios de 1921. También Lothar Schreyer, que vino a la Bauhaus en 1921, se había dado a conocer como «artista de la Sturm».

Schreyer se encargaría del taller de teatro. Aunque no estaba previsto en el primer plan de estudios, este taller era considerado parte ineludible de la Bauhaus como un todo, especialmente como contrapeso ideal a la «construcción». «Construcción y teatro», «trabajo y juego» debían enriquecerse mutuamente. El siguiente maestro llamado por el Consejo, en 1922, fue Wassily Kandinsky, considerado el máximo representante de la pintura abstracta, que se había trasladado desde Rusia a Alemania en 1921. Así, en el plazo de tres años, Gropius había logrado reunir en la Bauhaus a un círculo de artistas de la vanguardia, dispuestos a ocuparse de tareas que a primera vista nada tenían que ver con su arte, la pintura.

Aquí veían la oportunidad de contribuir con su enseñanza a que el arte volviera a formar parte de la vida cotidiana. Aquí podía traducirse en hechos el cambio de pensamiento. Los artistas se sometían a la idea de la Bauhaus, pero sin dejar de ser miembros creativos en el seno totalitario.

Johannes Itten y sus clases

El personaje más importante de la primera fase de la Bauhaus fue el pintor y docente Johannes Itten, a quien Gropius había conocido en Viena a través de su primera mujer, Alma Mahler (más tarde Werfel). Itten tenía en Viena una escuela de arte privada. Antes había sido maestro de escuela y había estudiado pintura. Su profesor Adolf Hoelzel, de Stuttgart, había influido en Itten con su didáctica del arte y sus clases de composición.

Itten debió impresionar profundamente a Gropius desde el primer momento, pues éste le invitó a dar una conferencia sobre «La enseñanza de los viejos maestros» en la inauguración de la Bauhaus, el 21 de marzo de 1919, en el

Johannes Itten con el traje Bauhaus que él mismo diseñó, 1920.



La casa señorial tipo templo en el parque de Weimar, donde Itten tuvo su taller entre 1919 y 1923. El «edificio gótico», diseñado por Goethe, sufrió serias destrucciones en la guerra y se conserva todavía como ruina.

Teatro Nacional de Weimar (lám. pág. 23). El primero de junio de ese año Itten tomaba parte en la primera reunión del Consejo de Maestros, en la que se fijó el comienzo de las clases para el 1 de octubre. A continuación trataremos el tema de sus clases, que pronto se convirtieron en la espina dorsal de la educación y repercutieron en el trabajo de los talleres, en los que, paulatinamente se retomaba la actividad.

El principio pedagógico de Itten puede describirse con parejas de opuestos: «Intuición y método», o también «capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo». Ejercicios de movimiento y respiración iniciaban con frecuencia la clase. Los alumnos tenían que relajarse; sólo entonces podía Itten conseguir «dirección y orden en el flujo»¹⁰. El encontrar el ritmo y a continuación la creación armónica de ritmos diferentes ocupaba, como un *leitmotiv*, las horas de clase estructuradas en torno a tres puntos centrales: los bocetos de la naturaleza y la materia; el análisis de viejos maestros y la clase de desnudo.



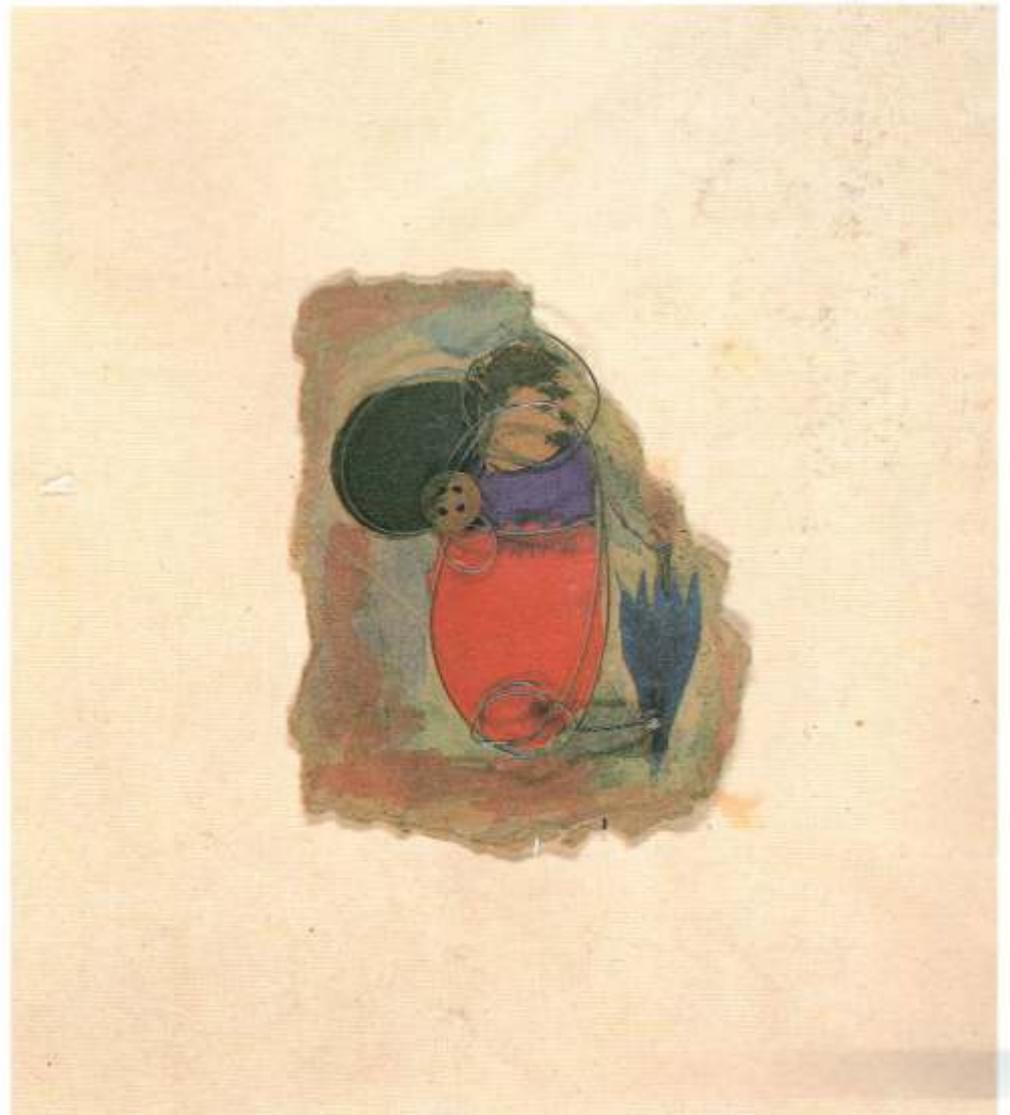
Klaus Rudolf Barthelmeß: Dos dibujos según estudios de materia de M. Mirkin.

estudio contrastivo con diversos materiales, de M. Mirkin. Reconstrucción del trabajo de 1920, descrito en el catálogo de la Bauhaus del año 1923: «Efecto de combinación de contrastes, contraste de materias (cristal, madera, hierro), contraste de formas de expresión (dentellado, liso): contraste rítmico. Ejercicio de clase para observar la similitud de la expresión cuando se utilizan juntos diversos medios de expresión.»



Los bocetos de naturaleza y materia tenían que mostrar con claridad «lo esencial y lo contradictorio de los materiales aislados»¹¹, para así educar y refinar la sensibilidad de los alumnos hacia la materia. Los alumnos disponían de varios días para realizar los deberes. La representación más expresiva de un ejercicio tal nos la ofrece el estudioso de la Bauhaus Alfred Arndt – realizada unas décadas más tarde y, por ello, entreverada de ironía –: «Los trabajos eran muy variados. Las chicas traían cositas pequeñas, delicadas, que cabían en la palma de la mano. Algunos muchachos traían objetos de un metro de altura. Con frecuencia se trataba de un montón de escombros corrohidos y oxidados. Algunos arrastraban piezas variadas, como leños, tubos, alambres, cristales, etc., al taller, y allí los montaban. Itten permitía a los alumnos, como era su costumbre, decidir qué trabajos eran los mejores. Es evidente que todos los estudiantes estaban de acuerdo sobre quién era el vencedor: Mirkin, un joven polaco. Todavía hoy tengo el «Caballo» delante de mis ojos: era un madero, en parte liso y en parte fibroso, con un cilindro de una vieja lámpara de petróleo encima, en el que estaba metida una sierra oxidada que terminaba en una espiral. Al final se dibujaban estos estudios escultóricos, prestando especial cuidado a los contrastes de materiales y al movimiento. Los alumnos tenían la libertad de diseñar en el papel este tipo de construcciones plásticas.»¹² Arndt reconstruyó más tarde el estudio descrito, y además se conservan dos dibujos del mismo (lám. pág. 26).

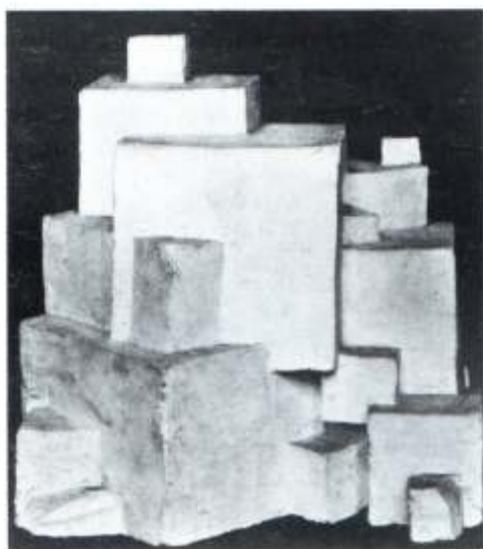
Paralelamente a esta formación subjetiva corría el aprendizaje de contraste,



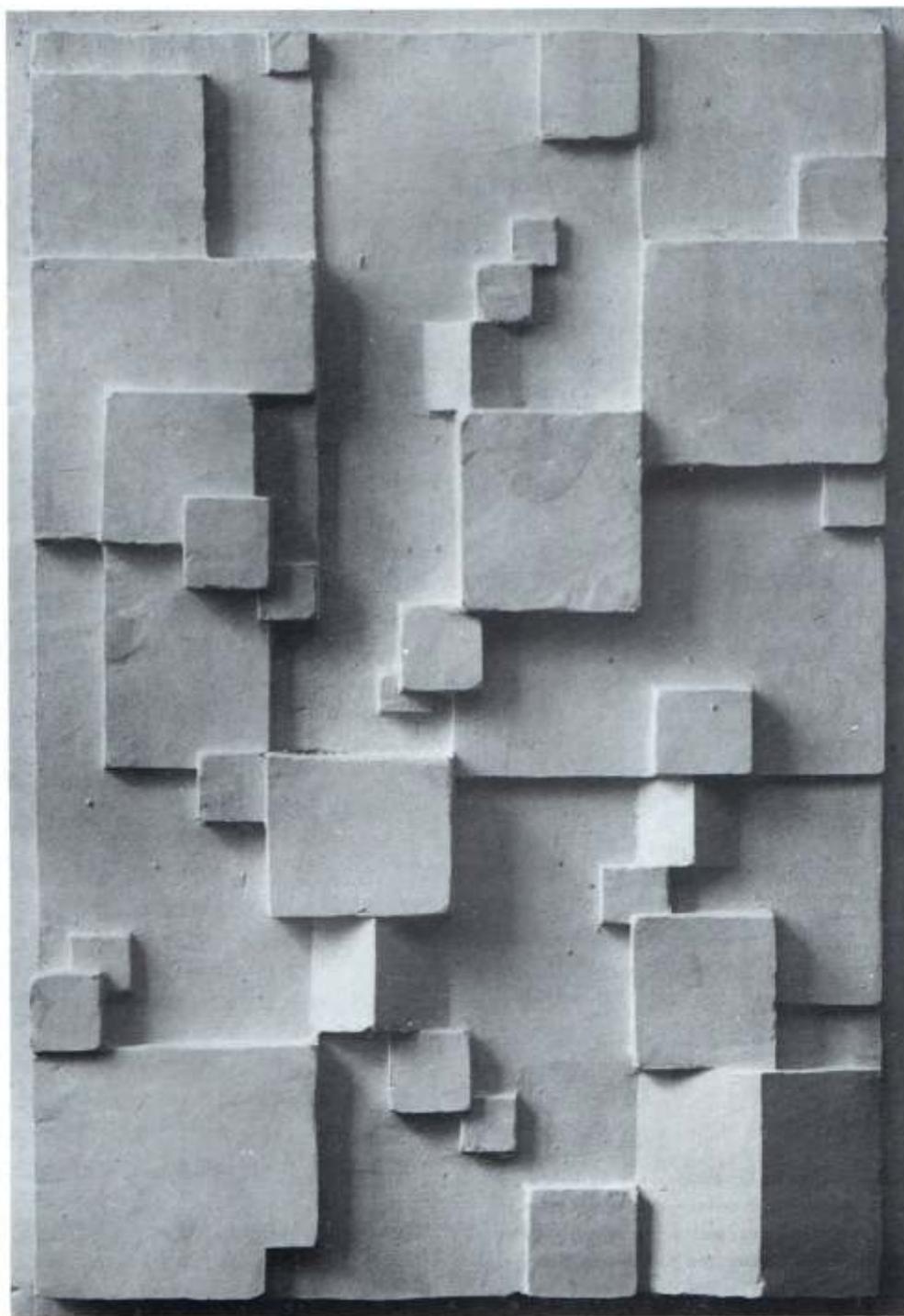
Como muchos de los estudios con materiales del curso preparatorio de Itten, este trabajo de Oskar Schepp se basa en el contraste entre varios materiales innobles como cartón, tela, fieltro, alambre y chinchetas, con que, caprichosamente, se compone una figura. 1921.

forma y color. En los contrastes se incluían pares del tipo áspero-liso, afilado-romo, duro-blando, claro-oscuro, grande-pequeño, abajo-arriba, pesado-ligero, redondo-aristado. Los contrastes también entrenaban la sensibilidad hacia los materiales y preparaban a los alumnos para el trabajo en el taller. Tales contrastes podían ser ilustrados con dibujos de materia y naturaleza, pero también podían representarse, en dibujo o en escultura, con ayuda del aprendizaje de la forma. En la clase de forma se empezaba con las figuras elementales círculo, cuadrado, triángulo, y a cada una de ellas se le atribuía un carácter determinado (lám. págs. 28 y 29). El círculo era «fluido y central», el cuadrado «sereno» y el triángulo «diagonal».

Es un hecho que la idea de los colores y formas básicas jugó un importante papel en los años siguientes en la Bauhaus. Paul Klee, que había asistido a una clase de Itten, retomó la idea en sus propias clases, y para Kandinsky, quien ya



Composición a base de dados realizada por Else Mögelin, 1921. Itten escribía más tarde con respecto a esta tarea: «Para conseguir que los alumnos vivieran las formas geométricas elementales de forma tridimensional, les hacía modelar formas plásticas como esferas, cilindros, conos y cubos.»



Rudolf Lutz: Relieve en escayola con caracteres de forma cuadrada y rectangular, 1920-21.

en 1912 había expuesto consideraciones al respecto en su escrito «Sobre lo espiritual en el arte», fueron estas formas parte ineludible de sus clases, como se verá más tarde.

Los principios y criterios decisivos en los estudios de materia y naturaleza – aprendizaje de forma y contraste, ritmo –, eran también determinantes para el «análisis de los viejos maestros», tema que Itten trataba en clases especiales. Oskar Schlemmer ha descrito con viveza una de estas clases: «Itten da clases de «análisis» en Weimar. Muestra fotografías, de las que los alumnos han de dibujar esta o aquella esencia; las más de las veces el movimiento, las líneas principales, las curvas. Después las remite a una figura gótica. Luego muestra la María Magdalena del altar de Grünewald; los alumnos se esfuerzan en liberar lo esencial de entre la complicación. Itten examina los intentos y grita: «Si ustedes tuvieran un mínimo de sensibilidad artística» en lugar de ponerse a

Richtungen

senkrecht 1 vertikal
 waagrecht 2 horizontal
 schräge 3 diagonal
 4 central

Separate o Kontraste

hell - dunkel
 breit - schmal
 spitz - rund
 lang - kurz
 hoch - tief
 klein - groß
 ruhig - bewegt
 still - wild
 hell - dunkel
 warm - kalt

Fläche Linie

zweck die Kombination

Quadrat Ruhe
 Dreieck Bewegung
 Kreis Spindelkontrast
 Spindelkontrast

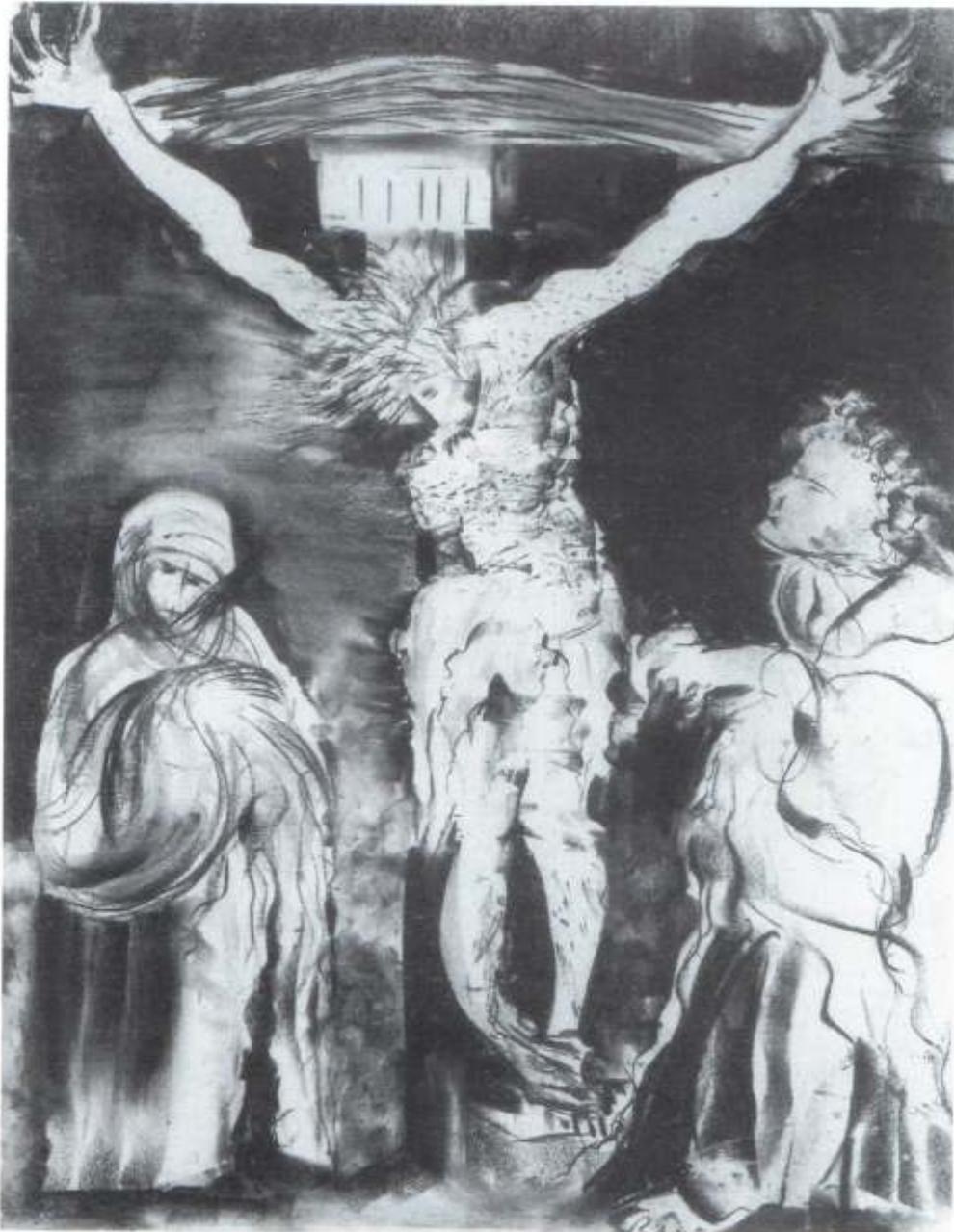


Rudolf Lutz: Estudio plástico en escayola con diferentes caracteres formales. 1920-21.

Hoja de notas de Franz Singer procedente de una clase de formas elementales y contrastes, del curso preparatorio de Itten.

dibujar ante esta sublime representación del llanto, que bien pudiera ser el llanto del mundo, se quedarían ustedes sentados y romperían en lágrimas., Lo suelta y a continuación da un portazo.»¹³ Aquí, pues, se trataba en primer término de la vivencia profunda de la obra (lám. pág. 30). Al analizar a uno de los maestros, el alumno podía concentrarse bien en el ritmo del cuadro o en su construcción, podía profundizar en los valores del claro-oscuro o en los colores.

Otro tanto era válido para el tercer punto central de la educación en Weimar, la clase de desnudo (lám. pág. 51). Se dibujaban desnudos femeninos, para lo cual, con frecuencia posaban los propios alumnos, aunque vestidos. Por lo común, se trata de representaciones rítmicas del desnudo, raras veces de concepciones fieles a la realidad. ¿En qué consistía entonces la especial prestación y significado de los cursos introductorios de Itten en la Bauhaus? En las clases tradicionales de las academias y escuelas de artes y oficios conservadoras, los alumnos, durante el primer curso, sólo tenían que copiar objetos, como figuras de yeso, ornamentos, desnudos. Adquirían la mayoría de las habilidades copiando. Por el contrario, Itten enseñaba leyes del color y la



Itten elegía en su mayoría cuadros del medievo para su curso «Análisis de los viejos maestros», como por ejemplo el altar de Isenheim, obra de Mathias Grünewald y una de las obras maestras de la pintura medieval alemana. Los alumnos tenían que experimentar y traducir la trágica representación en el análisis. En 1921 escribía Itten respecto a los análisis: «No te desanimes si tu copia no reproduce el original. Cuanto más viva sea la experiencia del cuadro en ti, tanto más perfecta será también tu reproducción, que es la exacta medida para la intensidad de tu vivencia. Tú vives la obra de arte, ella vuelve a nacer en ti.»



forma de la composición y la configuración. Lo estimulante del entonces novedoso sistema educativo de Itten venía de su pedagogía reformada y de los artistas de la vanguardia.

El aprendizaje desarrollado por Itten buscaba llegar al interior de la persona: el alumno debía encontrar su propio ritmo y desarrollar una personalidad armónica.

La influencia de Itten en la joven Bauhaus apenas puede ser sobrevalorada. No sólo organizaba y estructuraba el aprendizaje, que, muchas veces modificado, todavía hoy pervive como parte de la formación en muchos planes de formación profesional, Itten también influyó sensiblemente en el trabajo en los talleres, como veremos más tarde.

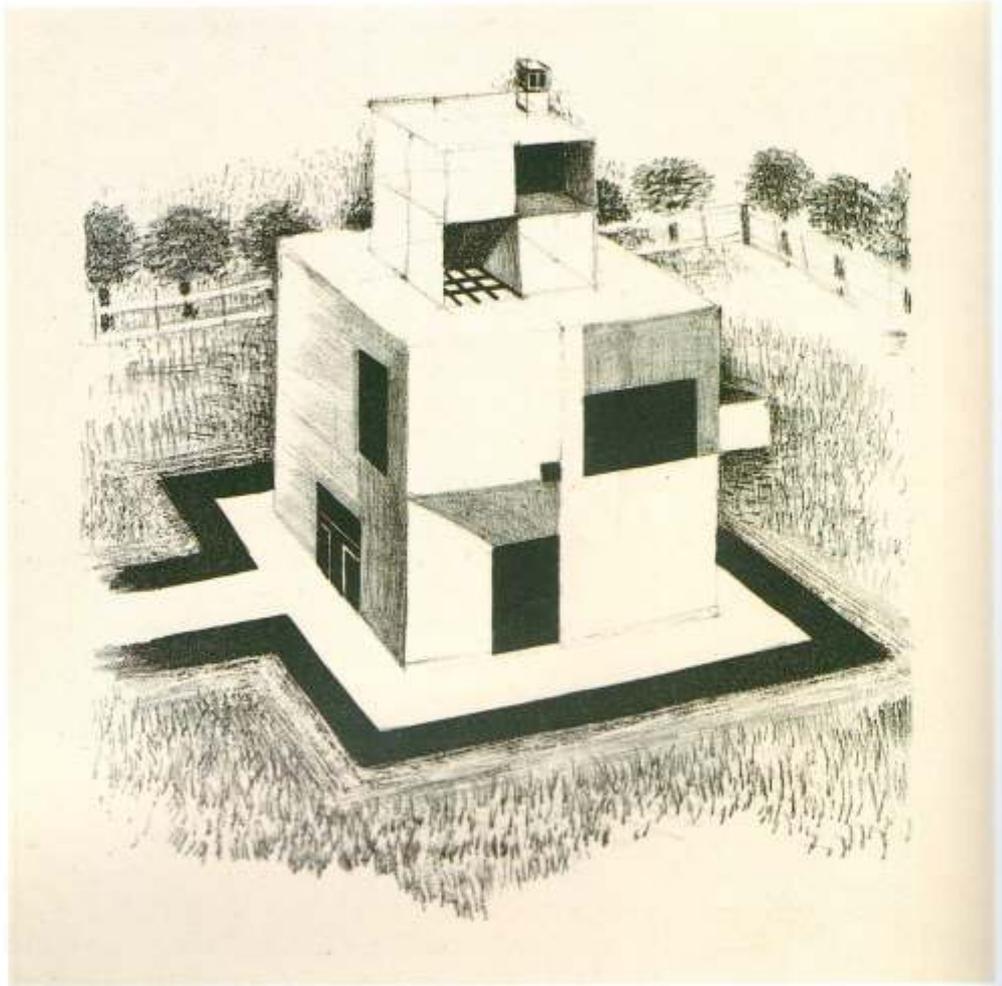
Sus alumnos le respetaban profundamente como «maestro». Se vestía, como muchos de sus alumnos, con un traje «Bauhaus» que él mismo había diseñado (ver pág. 25): un pantalón en forma de embudo, amplio arriba y estrecho abajo y una chaqueta cerrada hasta el cuello, ceñida por un cinturón de la misma tela. Llevaba la cabeza afeitada al cero, «la cabeza es mitad maestro de escuela, mitad párroco... Dignas de mención son también las gafas.»¹⁴ Entre 16 y 18 alumnos de Viena le habían seguido a la Bauhaus, donde continuaron sus estudios y formaron un influyente grupo conocido entre los

Gunta Stölzl: Cardo, dibujado en el curso preparatorio de Itten en 1920. Itten hacía dibujar el cardo con frecuencia, pues, debido a su expresiva forma, se adecuaba especialmente a sus propósitos. Así lo describe Itten en 1921: «Tengo ante mí un cardo. Mis nervios motrices sienten un movimiento desgarrado, caprichoso. Mis sentidos, el tacto y la vista, registran la afilada agudeza de su movimiento formal, y mi espíritu observa su ser. Siento un cardo.»



Paul Citroen dibujó en 1921 a su amigo Georg Muche en «traje Bauhaus», como el que usaban los seguidores de Itten.

Johannes Itten: Casa del hombre blanco, 1920. Litografía para el primer cartapacio de los maestros de la Bauhaus.



estudiantes como el de «las vienasas». También el joven pintor Georg Muche (lám. pág. 32), que a partir de octubre de 1920 estaba contratado en la Bauhaus, se unió al círculo de Itten para apoyarle, y se convirtió en su amigo y admirador. Más tarde intercambiaron sus clases del curso preparatorio, sin que Muche impusiera sus ideas ni en la teoría ni en la práctica.

Muche era entonces partidario de la enseñanza Mazdaznan, muy extendida en Alemania y conocida por Itten desde la primera década del siglo. Una alimentación vegetariana, ayuno regular, ejercicios respiratorios y educación sexual, así como numerosas reglamentaciones sanitarias, eran parte de la práctica de esta escuela, a la que Itten se adhirió en aquellos años. En 1920 asistieron juntos, a un congreso de la Mazdaznan en Leipzig, centro de la misma en Alemania; después hicieron propaganda de esta doctrina en la Bauhaus. Su objetivo parecía ser su introducción en la Bauhaus.

El comedor servía a veces comidas según las normas Mazdaznan, e incluso en las clases fluían sus preceptos. Itten se ocupó de este tema en numerosas publicaciones de arte. Más aún, en uno de sus escritos favorecía una, teoría racista hoy en día primitivamente curiosa, según la cual la raza blanca disfrutaba del más alto nivel cultural. Su litografía «La casa del hombre blanco» (lám. pág. 32) está posiblemente en relación con tal teoría. Al alumno de la Bauhaus Paul Citroen le debemos la más vivaz descripción de la adicción a Mazdaznan: «De Itten emanaba un algo diabólico. Como maestro era respetado de corazón y, por sus detractores, que no escaseaban, odiado. En cualquier caso no era fácil ignorarle. Para nosotros, los que pertenecíamos al círculo Mazdaznan – una comunidad aparte dentro de la Escuela –, Itten estaba rodeado de un nimbo especial. Casi se podía hablar de santidad, uno casi no se le podía acercar más que en susurros; nuestro temor era considera-

ble y nos sentíamos alegres y encantados cada vez que se mostraba afectuoso y natural en nuestra compañía.»¹⁵ Los seguidores de Mazdaznan sostenían «asambleas de todo tipo, conferencias, servicios religiosos, asesoramientos, comidas – una participación increíblemente activa en la meta común de la perfección... También Muche y su mujer, muy unidos a nuestro grupo, tomaban parte en todo...» Tras abandonar Itten la Bauhaus en 1923, cuenta Citroen, «se integró nuestro grupo en la comunidad escolar. Mazdaznan dejó de ser un problema para la Bauhaus.» Pero Itten no sólo era asistido por Georg Muche, sino también por Gertrud Grunow (lám. pág. 33), quien, por deseo de Itten, dio clase en la Bauhaus a partir de 1919. Itten había conocido a la profesora de música pocos meses antes y se había asombrado de la afinidad de sus concepciones.

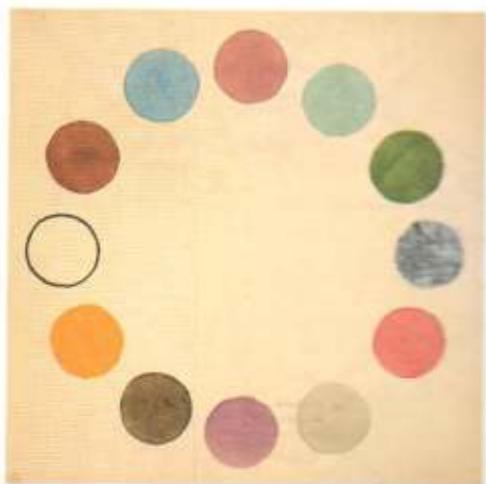
Gertrud Grunow trabajó al principio como ayudante. Su clase se denominaba «teoría de la armonización» y se basaba en que hay un equilibrio universal arraigado en el ser humano de colores, tonos, sensaciones y formas. El ser humano puede volver a hallar este equilibrio a través de ejercicios de movimiento y concentración. Como Itten, creía que sólo la persona armónica podía ser creativa. El más importante instrumento de trabajo de Grunow era un piano de cola. Los alumnos tenían que realizar ejercicios de movimiento y concentración en clases particulares. Grunow aconsejaba a los alumnos en la elección de taller y escribió una lista de informes sobre el desarrollo de algunos alumnos.

Como Itten, centraba su labor pedagógica en el interior de la persona. Era un «adentrarse en lo inconsciente y un alejarse de lo inconsciente y, como tal, un trabajo incontrolable».¹⁶ Un visitante de la Bauhaus nos ha legado la descripción de una hora de clase: «Uno cierra los ojos, sigue una corta pausa de camazón interior, luego recibes la instrucción de imaginarte una bola de un color determinado y entrar en ella con las manos, o tocarla, o adaptarse al tono que sonaba en el piano. En un abrir y cerrar de ojos están casi todos en movimiento, cada uno de diferente forma. No son movimientos rítmicos a la Dalcroze; por el contrario, se distingue claramente al tímido intelectualista del ingenuo intempestivo, el modo de ser de la mujer del del hombre. Como un condenado, un intelectualista se cubre los ojos con las manos y camina arrastrando los pies, mientras que la persona abierta se entrega con pies y manos a un continuo movimiento rítmico. Un jovencuelo eleva un brazo tras otro al aire, como si quisiera alcanzar las tejas del edificio, mientras sus pies se arrastran en una especie de ritmo de baile. Todos los *hombres* tienen *movimientos de choque, dirigidos hacia arriba*, mientras que los *movimientos de las chicas son protectores, dirigidos al suelo*. Como espectador uno se asombra del expresivo lenguaje de gestos de las manos de las chicas, esa ansiosa búsqueda que acompaña al ritmo del cuerpo... ¿Qué fin persiguen estos ejercicios? Son el camino para encontrar formas elementales de la naturaleza y, al mismo tiempo, quieren producir el orden interior de la persona, es decir, una influencia regular de las impresiones externas en el alma, de modo que las fuerzas intelectuales ordenadoras no caigan en la tentación y reciban sus impulsos desde el alma... Cuando buscamos nuevas formas, éstas han de *volver a nacer de la totalidad de la experiencia, de la vivencia unitaria de naturaleza y espíritu*. El camino es: primero irracional y después paulatinamente racional.»¹⁷ En los últimos años se han multiplicado las referencias a la significación que las teorías de Grunow han tenido para la Bauhaus y para Gropius.

En un nuevo reglamento impreso en 1922 se tocaba uno de los más relevantes cambios en la clase de armonización: «Durante todo el proceso de formación se darán lecciones, en la unidad básica de Tono, Color y Forma, de Práctica de armonización, con objeto de homogeneizar las facultades físicas y psíquicas.»¹⁸ En la representativa publicación de la Bauhaus de 1923 se da a la clase



Max Peiffer-Watenphul: Retrato de Gertrud Grunow, 1920.



Franz Singer: Circulo de colores de la clase de Gertrud Grunow. Cada color de este círculo de doce partes, que también incluye plateado y marrón, se corresponde con una parte del cuerpo y con un tono.

de armonización importancia central. Gropius retoma muchos de sus postulados en la guía de principios. Incluso desarrolla a partir de este sistema de pensamiento una definición sobre la esencia del nuevo pensar de la Bauhaus: «Una nueva estática de las horizontales, que se esfuerza por elevar todos los pesos a la misma altura, comienza a desarrollarse. La simetría de los elementos compositivos... desaparece consecuentemente ante la nueva enseñanza equilibrada, que transforma la uniformidad muerta de las partes correspondientes en un balance asimétrico, pero rítmico.»¹⁹

Los talleres

Los talleres anunciados por Gropius en el manifiesto iban tomando forma poco a poco: Gropius tenía que enfrentarse constantemente con dificultades financieras. La búsqueda de maestros capacitados (sólo ellos tenían el derecho de enseñar a los aprendices) resultó ser con frecuencia difícil.

En los años de guerra se había perdido y destruido mucho del mobiliario de los talleres. Únicamente en los sectores de encuadernación, impresión gráfica y textil había todavía un inventario. El taller de encuadernación era propiedad del maestro encuadernador Otto Dorfner, quien había cerrado un trato con la Bauhaus, según el cual él se encargaba de la formación de los aprendices. Una solución parecida resolvió el aprendizaje textil: los telares pertenecían a la profesora de trabajos manuales Helene Börner, que ya había dado clases con van de Velde. También con ella cerró la Escuela un trato, y, más tarde, compró sus telares. Por último, a finales de 1920, podía recomenzarse el trabajo en Dornburg en los talleres de carpintería, pintura en vidrio y alfarería de Dornburg.

Gropius y el Consejo de Maestros seguían de cerca los logros y resultados de la formación en los talleres e intervenían una y otra vez con reformas. Al principio, los estudiantes podían entrar inmediatamente a los talleres, mas esta norma no duró mucho: el consumo de material era elevado, los resultados insuficientes. Por ello el Consejo decidió que a partir de octubre de 1920 era obligatorio el semestre preparatorio de Itten. Sólo quien hubiera superado este curso (la decisión era competencia del Consejo) podía acceder a uno de los talleres. «Los mal dotados eran expulsados, no podían permanecer más de un semestre.»²⁰ El tiempo de trabajo en los talleres se elevó a seis horas.

Entonces se introdujo un curso obligatorio de forma, del que se encargaban Georg Muche e Itten, para los alumnos que ya trabajaban en los talleres. Nuevo era también el curso de dibujo, cuya teoría era impartida por Gropius, y cuya práctica estaba en manos de Adolf Meyer (largo tiempo colaborador de Gropius en su estudio de arquitecto).

El objetivo de estas medidas era la mutua compenetración de las clases de Forma con la práctica en los talleres. En octubre de 1920, el Consejo decidió una segunda reforma: a cada taller le correspondería un maestro determinado para la clase de forma, de modo que cada aprendiz – que constantemente tenía que desarrollar su propio diseño – tuviera siempre dos personas a quien acudir: un maestro de forma y uno de artesanía. Hasta entonces, el alumno podía escoger a su maestro de forma.

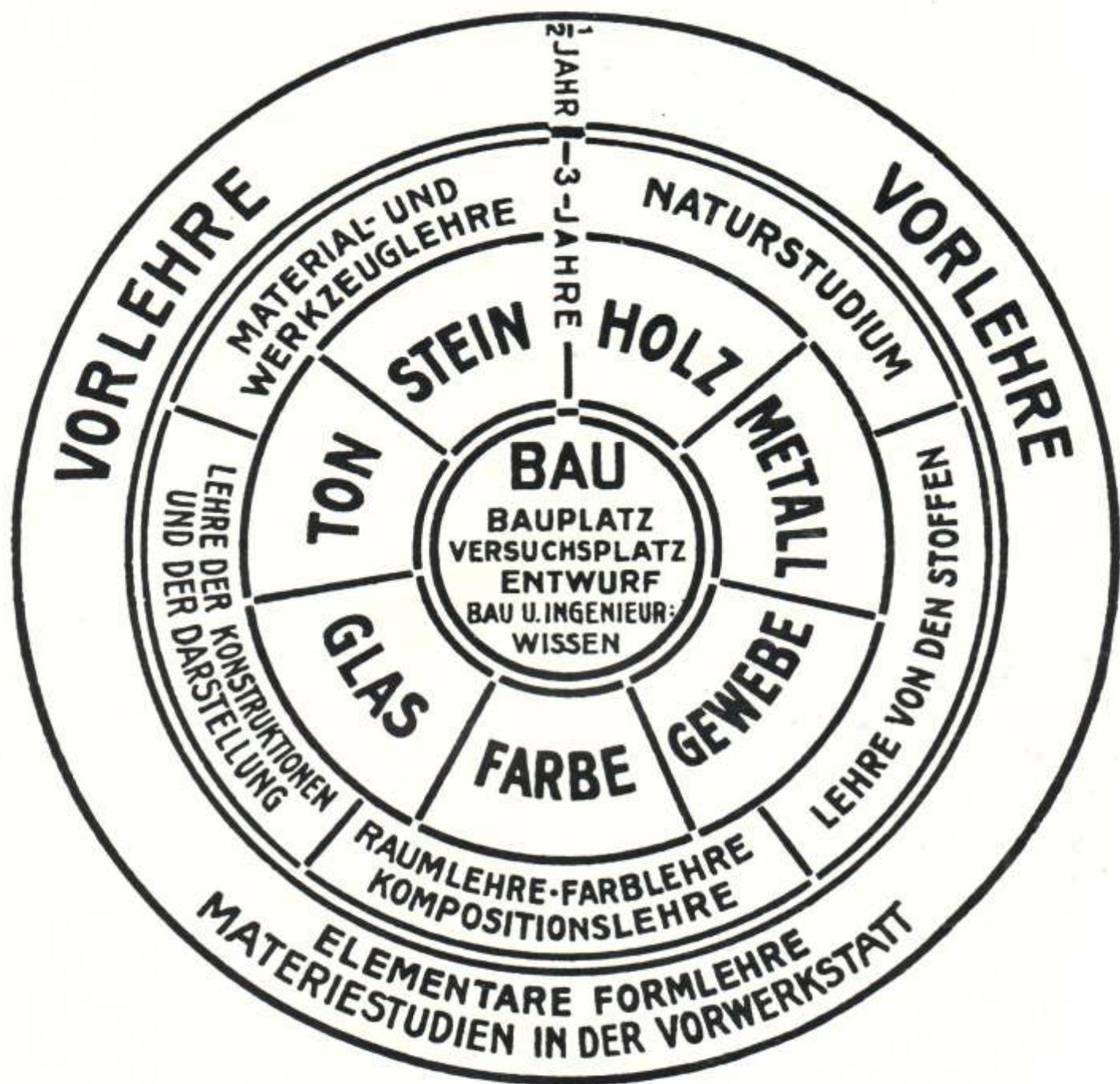
Con esto se concretaba el modelo educativo bipolar. Las clases paralelas con un artista y un artesano brindaban al alumno una enseñanza más completa que la que habría obtenido de un solo maestro; así surgían diseños trabajados tanto desde el punto de vista formal como artesano. «Era necesario trabajar bajo dos profesores distintos, pues no había artesanos con suficiente fantasía para dominar los problemas artísticos, ni artistas con suficientes conocimientos técnicos para dirigir un taller. Primero había que educar a una generación que fuera capaz de unir ambas características», escribía Gropius más tarde.



Diseño de un estudiante para la marca de imprenta de la Bauhaus 1921.



Oskar Schlemmer: Marca de imprenta de la Bauhaus Estatal, 1922.



En el esquema que Gropius publicó en los estatutos de 1922 se representaba la organización de la enseñanza. El curso preparatorio de medio año constituía el comienzo de la formación. Los tres años de taller con su correspondiente curso de forma. Los talleres están caracterizados por medio de sus materiales inherentes; así, la madera representa la carpintería y la talla. En la realidad, el curso

de forma no era tan sistemático como parece aquí. La construcción como último y más elevado nivel de la formación aún no podía llevarse a cabo en estos años. En comparación con el programa de 1919 (láms. págs. 18 y 19), en éste se añade un aprendizaje a la base artístico-industrial de la formación artesana, al mismo tiempo que se tienen en cuenta los problemas de material y diseño.



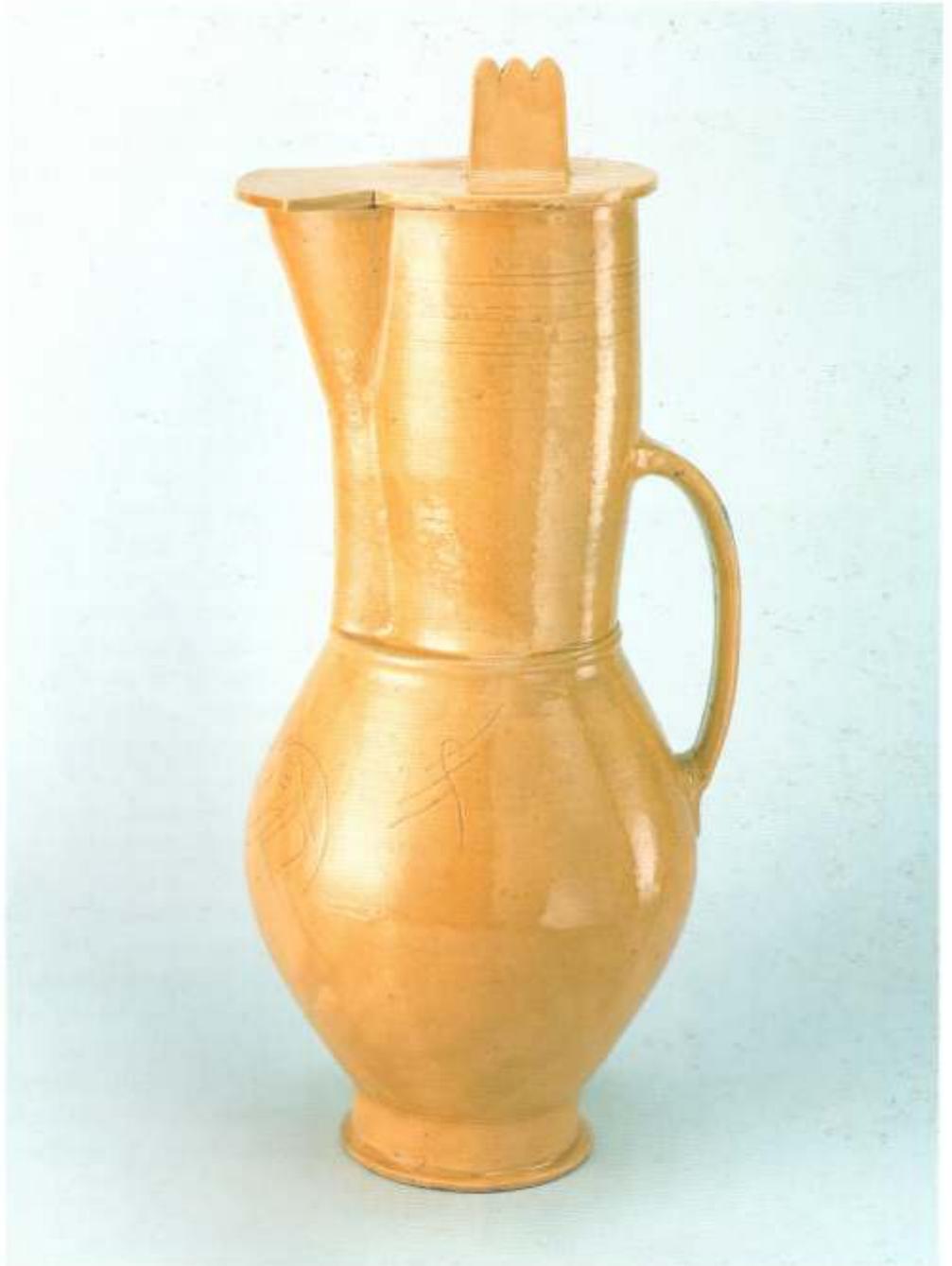
Ida Kerkovius: Aplicación de fieltro, 1921. Este trabajo de gran tamaño (206 x 164 cm) fue realizado con la máquina de coser y fue utilizado durante años para adornar una pared.

Al principio, casi todos los talleres estaban bajo la influencia de Itten: junto con Muche, dirigía como profesor de forma todos los talleres excepto el de impresión gráfica, del que se encargaba Feininger, y el de alfarería, que llevaba Marcks. Pero ya en el siguiente semestre cedió el taller de escultura a Schlemmer, el textil a Muche, el de encuadernación a Klee y el de carpintería a Gropius. Sólo los talleres de metal, pintura mural y en vidrio permanecieron a cargo de Itten, quien hasta 1922 iría perdiendo influencia con cada cambio organizativo.

Informes de los maestros de forma y artesanía dan noticias sobre el número de aprendices y oficiales que trabajaban en los talleres durante los años siguientes, sobre pedidos, encargos, visitas a ferias y consumo de material. Ahora era obligatorio tener contratos de profesor de la Cámara de Artesanía. Ya entonces comenzó la Bauhaus a comprar buenos diseños de los alumnos para poder utilizarlos posteriormente.

Había también una oferta, distinta de semestre a semestre, de actividades complementarias. Bruno Adler, literato y editor (uno de los vieneses que habían seguido a Itten), daba conferencias de historia del arte, al igual que el director del museo provincial de Weimar, Wilhelm Koehler, que entonces se incluía entre los directores de museo con más sensibilidad. También se ofre-

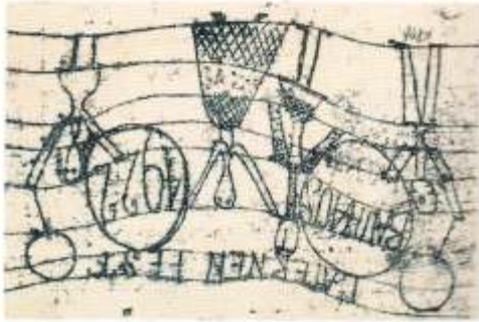
Otto Lindig: Jarra alta con tapadera y decoración de rayado. 1922. Altura: 50 cm. Esta jarra es la obra de oficial de Lindig. Organizada mediante elementos claramente separados, tiene un aspecto algo torpe, y es más escultura que cerámica.



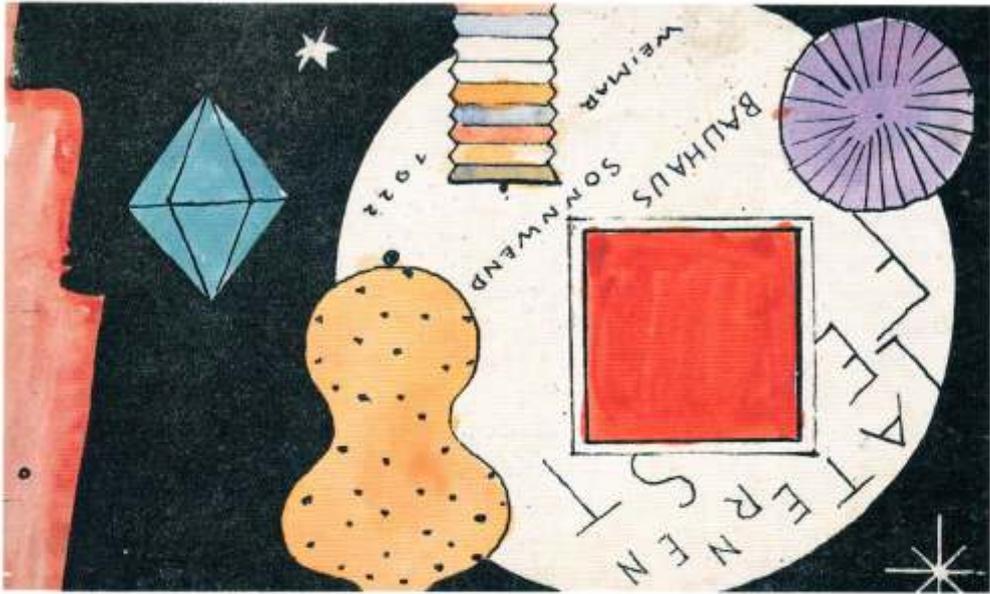
cían conferencias de anatomía. Dora Wibiral, una de las profesoras de la Escuela de van de Velde, enseñaba escritura, mientras que el desconocido pintor Paul Dobe daba cursos de dibujo de naturaleza. Ambos cursos desaparecieron pronto del plan educativo. Sólo en aquel entonces, tras dos años de trabajo reformador, empezaba a mostrarse el contorno de lo que Gropius «había llevado al papel en atrevido plan»²¹.

lthen impartía sus clases bajo la divisa: «El juego será fiesta – la fiesta será trabajo – el trabajo será juego». Gropius no dejó de considerar esta ligazón entre trabajo y juego cuando anunció en su manifiesto: «Teatro, conferencias, poesía, música, fiestas de disfraces. Organización de un ceremonial festivo con estas sesiones.» Ciertamente, la cotidianeidad de la Bauhaus de Weimar era interrumpida por abundantes acontecimientos de este orden. Gropius generalizó actividades en la Bauhaus, a las que debían acudir las gentes del lugar junto con la juventud de la Bauhaus. Aunque los habitantes de Weimar se mantenían a distancia de la Escuela, incluso con animadversión y rechazo, las tardes de la Bauhaus grabaron gratos recuerdos en la memoria de muchos estudiantes: «Erdmann actuaba para nosotros... Theodor Däubler gritaba sus poemas. La señora Lasker-Schüler nos ponía en órbita con sus versos en *staccato*. Un académico nos leía a Gilgamesch. Una única vela iluminaba la sala. Se apagó mientras la queja moribunda expiraba lentamente.»²² Otras tardes podían declamar los propios alumnos. Cuatro importantes fiestas señalaban el año: la Fiesta de los farolillos (Iam, pág. 38), el Solsticio de verano, la Fiesta de las cometas (Iam, pág. 39) y, por último, el recibimiento de la Navidad. La fiesta de los farolillos se celebró por vez primera el 21 de junio de 1920, cumpleaños del poeta de Weimar Johannes Schlaf, y más tarde se celebraría en la fecha del cumpleaños de Gropius, el 18 de mayo.

Gunta Stözl, más tarde encargada del taller textil, describió una de las primeras fiestas de Navidad: «La Navidad fue indescritiblemente hermosa, algo completamente nuevo, una fiesta del amor aun en los más pequeños detalles. Un bonito árbol, luces y manzanas, una larga mesa blanca puesta con esmero, grandes velas, una enorme corona de abeto, todo verde. Bajo el árbol, todo blanco e incontables regalos. Gropius leía la historia de Navidad, Emy Heim cantaba. Gropius nos agasajaba a cada uno de nosotros con algo bueno, bello y valioso. Después la gran comida. Todo rodeado de solemnidad y un presentimiento del símbolo. Gropius sirvió la comida a cada alumno. Como el lavatorio de pies.»²³ Las postales de las fiestas (Iam, págs. 38 y 39) fueron hechas en la imprenta, en parte litografiadas por alumnos y maestros. La necesidad y pobreza de los alumnos es hoy inimaginable. Gropius se esforzaba en proporcionarles vestidos y comidas gratuitas. Muchos apenas podían pagar los costes de la Escuela. «Era magnífico poder ganar un marco en una tarde como figurante en el teatro.»

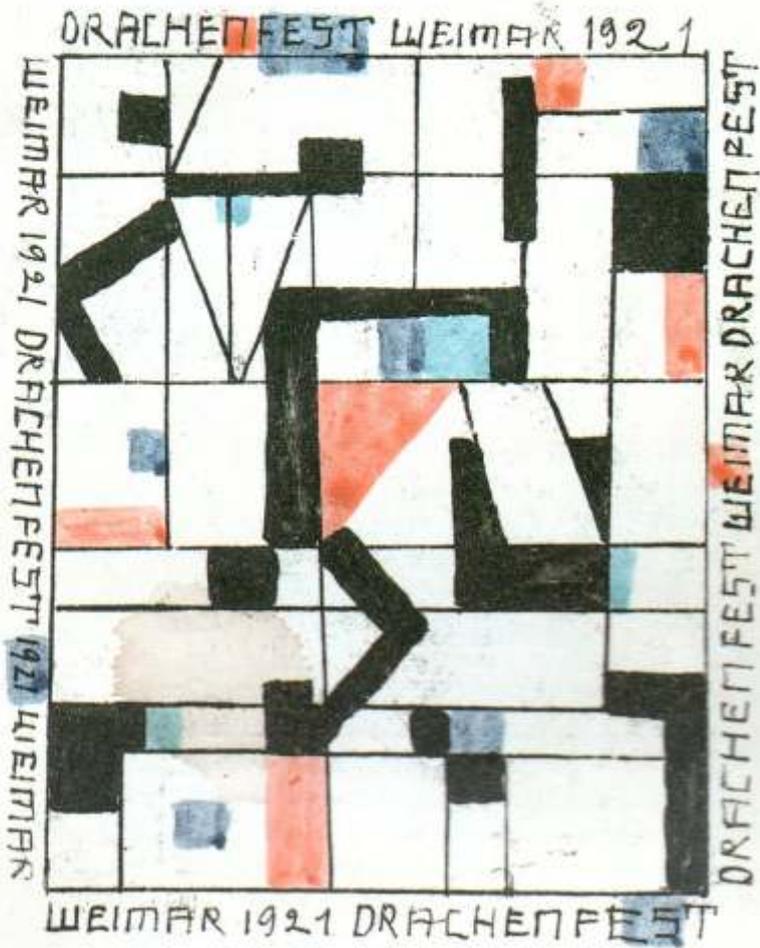


Paul Klee: Postal para la fiesta de los farolillos, 1922.

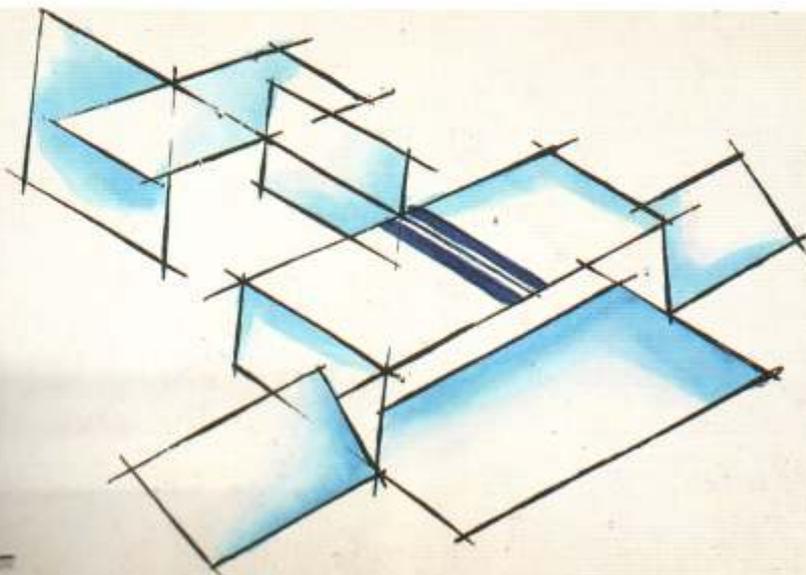


Oskar Schlemmer: Postal para la fiesta de los farolillos, 1922.

Lothar Schreyer: Postal pintada con acuarelas para la fiesta de las cometas, 1921.



El alumno Rudolf Lutz con un vestido de mujer adornado con motivos dadaístas, 1920 ó 1921.



Wolfgang Molnár: Postal para la fiesta de las cometas, 1922.

Cuatro chicas de la escuela: Margret Leischner, Margret Dambach, Liesel Henneberg, una des-
conocida.



Mujeres en la Bauhaus

El Consejo de Maestros tomó en estos dos años decisiones esenciales contra las numerosas mujeres deseosas de estudiar en la Bauhaus. En su primera previsión, Gropius había contado con 50 damas y 100 caballeros; pero vinieron tantos hombres como mujeres, pues la nueva constitución de Weimar concedió a la mujer libertad de estudios ilimitada. Las Academias no podían ya negarles el acceso – como era el caso antes de la guerra – y muchas mujeres hacían uso de sus nuevas posibilidades.

Gropius atacó explícitamente, en su primer discurso dirigido a los estudiantes de la Bauhaus, a las mujeres presentes: «Ningún tipo de consideración con las damas; en el trabajo, todos artesanos», «absoluta igualdad de derechos, pero también igualdad de deberes», se lee en sus notas.

Ya en septiembre de 1920 había propuesto Gropius en el Consejo de Maestros «seleccionar con dureza en la admisión a la Escuela, sobre todo en la elevada representación femenina». Más aún, se aconsejaba no hacer «experimentos innecesarios» y enviar a las mujeres, después del curso preparatorio, directamente al telar (lám. págs. 40 y 41); también podían hacer encuadernación y alfarería. Pero el taller de encuadernación se cerró en 1922 y en el de alfarería se habían puesto de acuerdo Marcks y Gropius, en octubre de 1923, en «no aceptar a ninguna mujer, por el bien de las mujeres y del taller». Sin embargo algo más tarde, debido a la escasez de mano de obra, fueron aceptadas incluso dos mujeres sin curso preparatorio. En arquitectura no se admitía a ninguna mujer.

En general, en la etapa de Weimar se dificultaba el acceso a la mujer, y las que fueron admitidas, eran enviadas en redil a los telares. Mucho de lo artístico que las mujeres producían en esta época era calificado por los hombres de «femenino» o «artesano». Los hombres temían una tendencia demasiado fuerte de la Escuela hacia lo artesano y veían la meta de la Bauhaus, la arquitectura, en peligro.



Gunta Stölzl combinó diversas estructuras, que dan testimonio de la influencia de Itten en el taller textil, en este diseño para un tapiz de nudo. 1920-22.

Abojo: Walter Hege fotografió en 1925 a las alumnas de la Bauhaus Gertrud Arndt y Marianne Gugg (izquierda), mientras anudaban tapices en el taller. La escena recuerda a los ángeles músicos de la pintura medieval.



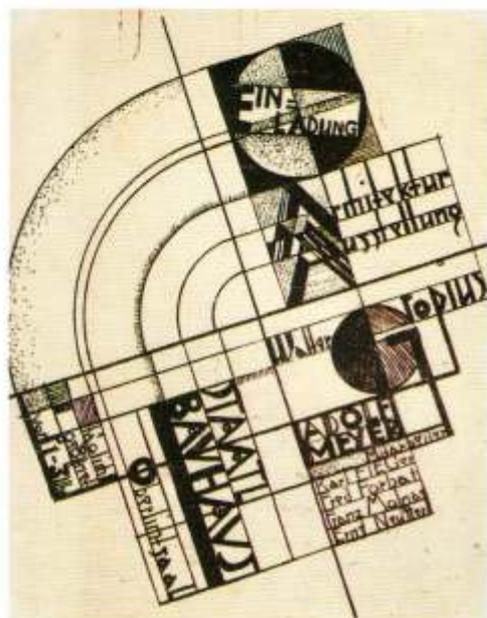
Clases de arquitectura y urbanización

«Un nuevo arte constructivo», la «gran construcción» – tales habían sido los objetivos de la educación en la Bauhaus que Walter Gropius formulara en el manifiesto. Y es verdad que Gropius se había esforzado repetidas veces por lograr una sección de arquitectura en la Bauhaus de Weimar, pero siempre chocó contra los obstáculos casi insuperables que la burocracia, a menudo enfrentada con él, ponía en su camino. Gropius había convenido ya en otoño de 1919 un semestre en la Escuela de Construcción, dirigida por el simpatizante de la Bauhaus Paul Klopfer, para alumnos interesados en arquitectura. Dado que el Ministerio del Interior había rechazado la propuesta, el curso, en el que tomaron parte unos 15 alumnos, tuvo lugar en la Bauhaus de forma privada. «En el mismo año asistieron a clases en la Escuela de Construcción 10 alumnos de la Bauhaus. En la Bauhaus el maestro constructor Ernst Schumann impartía clases de proyección y dibujo técnico.» Y en «mayo de 1920 se fundó una sección de arquitectura en la Bauhaus bajo la dirección de Adolf Meyer, el más antiguo colaborador de Gropius»²⁴, pero el trabajo en esta sección quedó una vez más estancado. Una formación arquitectónica sistemática no tuvo, pues, lugar en la temprana Bauhaus.

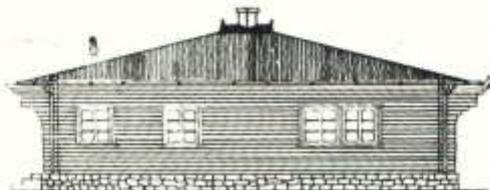
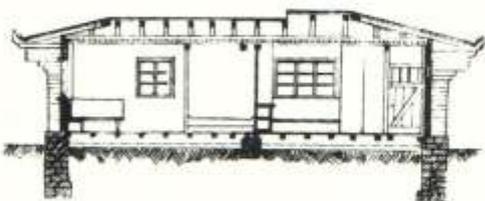
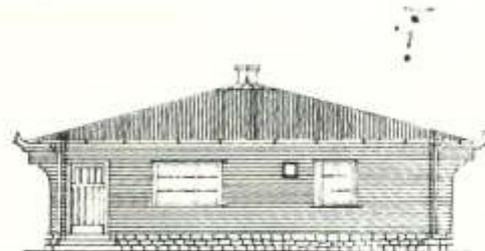
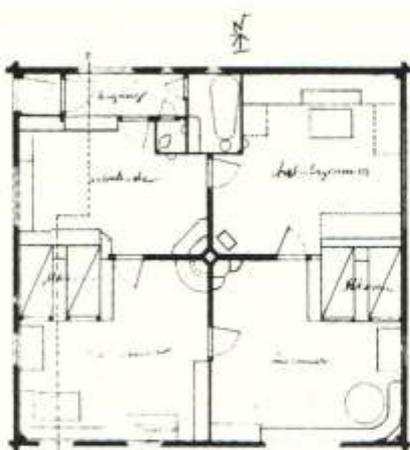
Paralelamente la Bauhaus había recibido en 1920 unos terrenos, para los que Gropius había proyectado una colonia. «En este solar queremos construir casas de madera y habitarlas», escribía a Adolf Behne el 2 de junio de 1920. El estudiante Walter Determann desarrolló en 1920 un plan para la colonia y también algunos planos y alzados para las casas (lám. págs. 42 y 43).

Durante los años siguientes se continuó trabajando en la planificación de la colonia. En 1923, con motivo de la primera gran exposición de la Bauhaus, se exhibieron maquetas de colonias y prototipos de casas.

Gropius había perseguido la idea de la colonia como lugar ideal para vivir y trabajar en comunidad, desde su compromiso con el «Consejo del Arte». Durante los primeros años en la Bauhaus de Weimar, la colonia le parecía la única posibilidad de llevar a cabo una reforma sustancial: «El *quid* es que hoy en día nos es imposible reformar una parte del todo, hemos de poner la vida entera en cuestión: el modo de vivir, la educación infantil, la gimnasia, y así hasta el infinito.»²⁵ Pero el terreno previsto era demasiado escarpado para edificar en él, de modo que fue destinado a huerta.



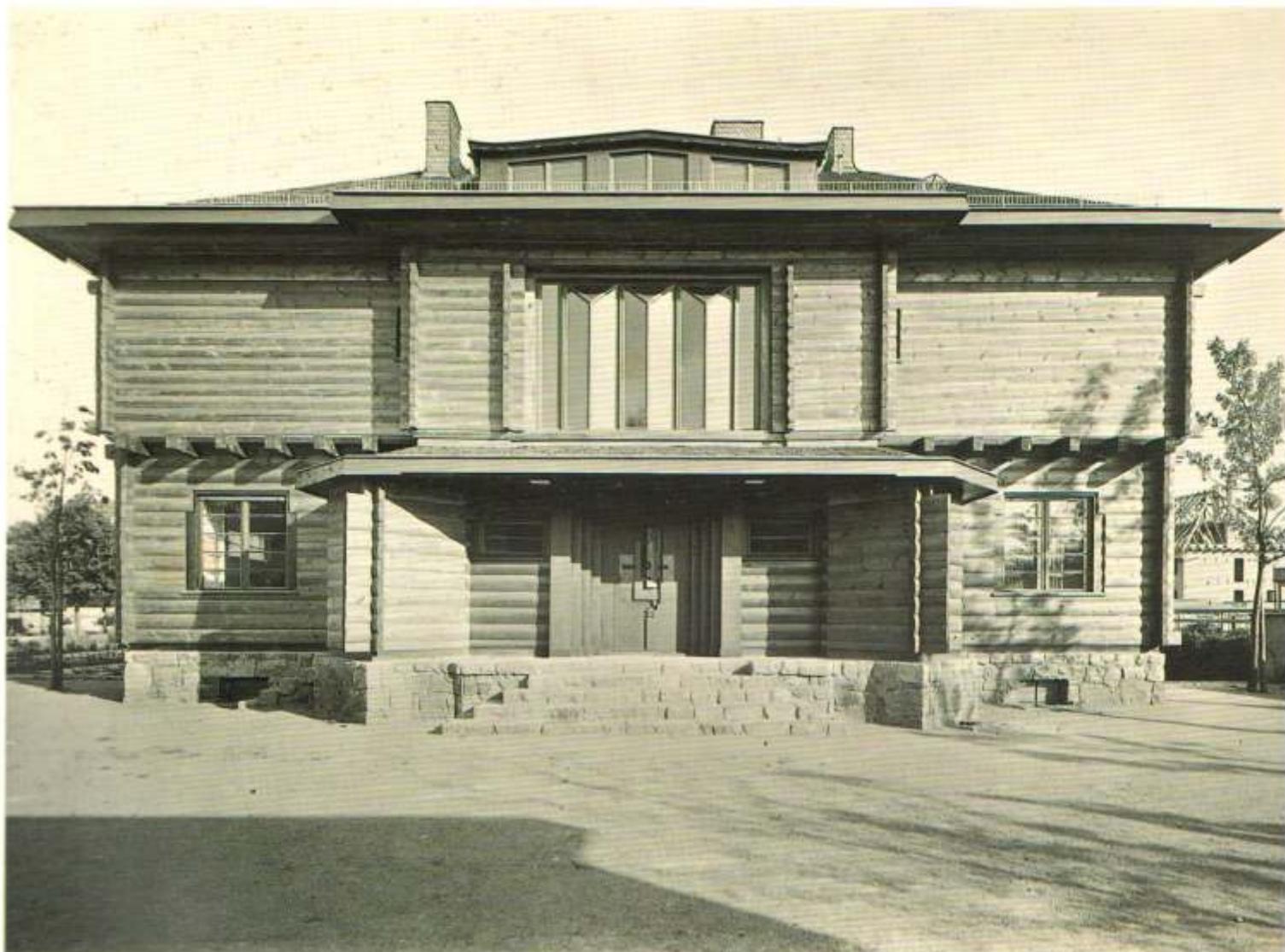
Anónimo: Tarjeta de invitación para la exposición de arquitectura de Walter Gropius/Adolf Meyer. En julio de 1922 presentaron Gropius y Meyer su arquitectura desde 1911, desde el Fagus-Werk y la casa Sommerfeld hasta el teatro Jena, en la Bauhaus. En el diseño de la tarjeta se aprecia la influencia tanto de Itten como de Schlemmer.



Walter Determann: Diseño de una casa de madera para la colonia Bauhaus en Buchfurt, cerca de Weimar, 1920. La poco atinada planta muestra cuatro habitaciones casi iguales. El exterior recuerda a la casa Sommerfeld, proyectada por Gropius y Meyer.

BAVHANS-SIEDELUNG.





Walter Gropius y Adolf Meyer: Casa Sommerfeld, Berlín, 1920–21. La casa Sommerfeld fue el primer gran proyecto en común de la Bauhaus y el más hermoso ejemplo del intento de crear una «obra de arte unitaria». Como en una catedral gótica, motivo que había decorado el manifiesto de la Bauhaus, la decoración exterior e interior está inseparablemente unida al edificio. La arquitectura evidencia, al lado de las formas expresionistas, la influencia de las casas de la pradera que construía el arquitecto americano Frank Lloyd Wright.

Página 43: Walter Determann: Plan general de una colonia Bauhaus en Buchfurt, cerca de Weimar, del año 1920. Casas, talleres, instalaciones comunitarias, así como una granja, se agrupan en forma de cristal. La colonia debía ser una comunidad de vida, trabajo y, en parte, también de abastecimiento.

En 1923, con motivo de la primera gran exposición de la Bauhaus, fueron exhibidas maquetas de colonias y casas modelo desarrolladas en el estudio privado de Gropius. Pero de la gran colonia, en la que todavía se pensaba en 1923, sólo se pudo realizar una casa modelo.

El mismo Gropius sostuvo desde 1922 conferencias sobre «distribución espacial». En ellas defendía, en estrecha colaboración con Johannes Itten y Gertrud Grunow, la tesis de «la llegada de un contrapunto a la artes plásticas», que asimismo sería valedero para la arquitectura. Este contrapunto surgió en el gótico, Grecia, Egipto e India. Sus evidencias son el cuadrado y el triángulo, es decir, la vuelta en la construcción a las formas fundamentales. La composición espacial sigue determinadas normas, lo mismo que la composición musical. En otras palabras: «por doquier aparecen confirmaciones. Itten, Grunow, Kandinsky, Ozenfant, Jeanneret.»²⁶

Para encontrar las reglas de composición espacial tenían que confluír intuición y matemática, regularidades reales y trascendentales, tenía que haber un continuo intercambio entre individuo y cosmos. Estas teorías esotéricas formaban parte de las ideas sustentadoras de la Bauhaus. En las enseñanzas de Klee, Kandinsky y Schlemmer las encontraremos de nuevo.

El trabajo en común en la «construcción» era uno de los principales objetivos de la Bauhaus, mas su realización no resultó ser tan simple. Un encargo privado en 1920 brindó a Gropius la posibilidad de apoyar económicamente



la Bauhaus mediante la contratación de obras, y de formar el primer taller comunitario. El contratista Adolf Sommerfeld había encargado a Gropius una casa de madera de teca, pues quería aprovechar de este modo los restos de un barco de guerra naufragado (lám. pág. 44). El solar quedaba cerca de la Aternplatz en Berlín-Dahlem.

Gropius y Adolf Meyer se encargaron del diseño arquitectónico y el estudiante Fréd Forbát, que ya había terminado sus estudios de arquitectura con Theodor Fischer en Múnich, dirigió las obras. Para la decoración del interior se recurrió a los primeros estudiantes capacitados. Dörte Helm realizó una cortina con aplicaciones (lám. pág. 49), Marcel Breuer diseñó el juego de sillas para el pasillo (lám. págs. 45 y 47), Josef Albers ejecutó una ventana con cristal pintado (lám. pág. 47), el taller de pintura mural se ocupó de la decoración de las paredes, y Joost Schmidt talló en la dura madera nombres de ciudades relacionadas con el consorcio Sommerfeld (lám. pág. 45). Se tallaron entarimados de madera, relieves para las puertas, pasamanos para las escaleras y revestimientos para la calefacción. El solemne acto de colocar la primera piedra subrayó el significado de esta primera obra comunitaria, que, aunque todavía deudora del estilo zigzag, trabaja con las formas básicas círculo, cuadrado y triángulo. Para la fiesta de cubrir aguas se prescribieron ropajes gremiales para los hombres y se diseñaron pañoletas para las mujeres, garantizando así una imagen unitaria.

Casa Sommerfeld, entrada. Tallas en la escalera de Joost Schmidt, sillones de Marcel Breuer. Contrastes de ritmo, forma y dirección de la clase de Itten (lám. pág. 29) determinan los relieves planos de Joost Schmidt, suavizados por la dura madera de teca, en el pasamanos de la escalera.

El conflicto Gropius – Itten

Ya con motivo de la ejecución del primer encargo importante de la Bauhaus, la construcción y decoración de la casa Sommerfeld, habían iniciado Itten y Gropius un enfrentamiento que se prolongaría los años siguientes: «El maestro Itten nos puso ante el dilema de realizar un trabajo individual en contraposición al mundo económico exterior, o buscar el contacto con la industria.»²⁷ Gropius era de opinión contraria: «La Bauhaus en su actual forma permanece o se derrumba con la afirmación o negación de la necesidad de contratos»²⁸, de otro modo «la Bauhaus se convertirá en una isla de huraños». Los contratos – que, en su mayoría, llegaban a la Bauhaus por vía de la oficina de construcción de Gropius – formaba parte de la idea central de éste ya antes de la fundación de la Bauhaus. En su previsión de costes había declarado que «es imposible pensar que la Escuela consiga beneficios». Gropius había buscado, sin embargo, incesantemente el contacto de posibles clientes, entre los que también contaban las cooperativas de artesanos y los industriales. Cuando Gropius encargó al taller de ebanistería la sillería del teatro nacional de Jena, reformado por él y Adolf Meyer, Itten anunció su dimisión. Paulatinamente se fue distanciando de los talleres y concentrándose en el curso preparatorio.

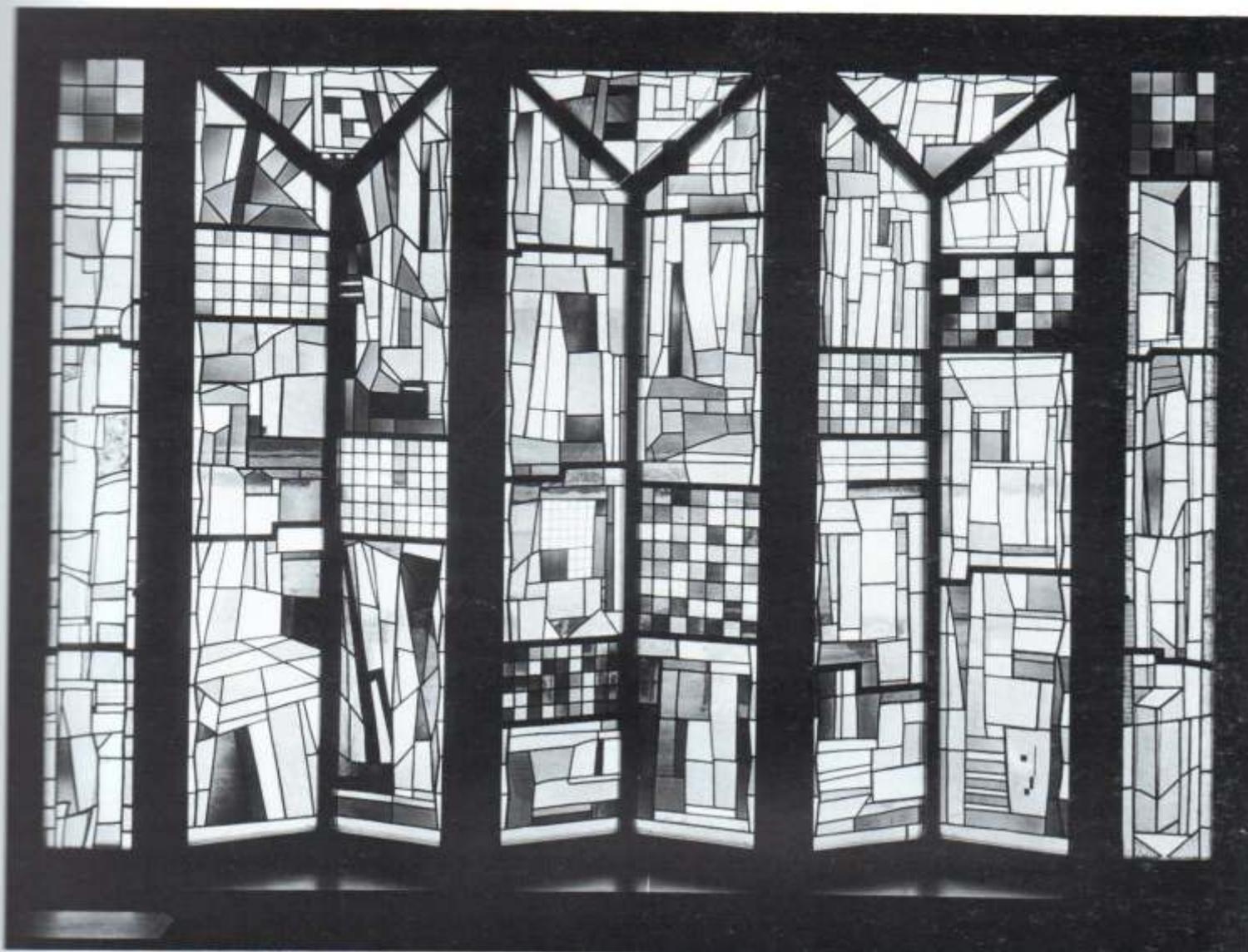
Al final del semestre, en abril de 1923, abandonó la Bauhaus y se fue a Herrliberg, el centro de la secta Mazdaznan, donde dio clases y dirigió talleres durante unos años. Itten rechazaba encargos por principio. Para él, el más alto objetivo de la formación en la construcción era despertar y educar la creatividad en las personas para que armonizaran consigo mismas y con el mundo. El ideal de la persona armónica era también un precepto de la secta Mazdaznan, a la que Itten y Muche se adherían. «Meditación y ritos» son para el círculo Itten «más importantes que el trabajo», decía agudamente Schlemmer en 1921.²⁹ La dimisión de Itten dejaba vía libre para una nueva educación, en cuyo centro no estaba el individuo, sino el logro de nuevos productos industriales. Al mismo tiempo perdieron relevancia el trabajo manual y la artesanía que, según Itten, estaban al servicio de la formación humana. Los sucesores de Itten, Josef Albers y László Moholy-Nagy, debían ajustarse al concepto de Itten en sus cursos preparatorios, pero se alejaron de los elementos relacionados con la formación individual de la personalidad.

La Bauhaus de Weimar entre dos frentes políticos

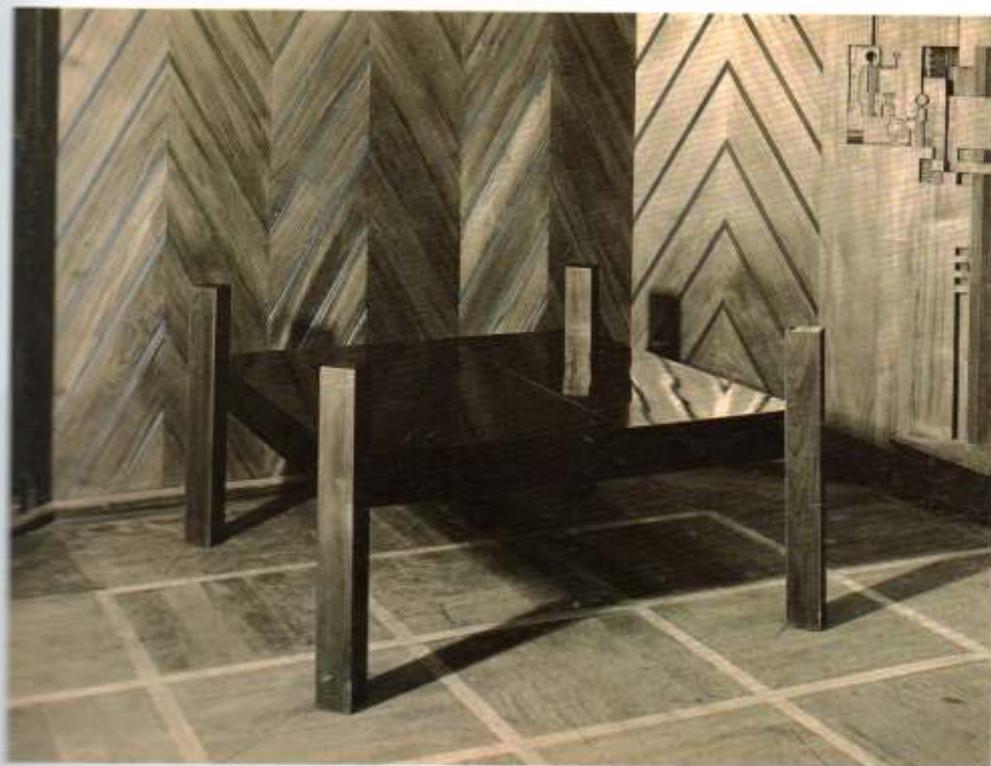
La Bauhaus era una Escuela estatal y, por tanto, dependiente del gobierno no sólo en lo que respecta a las finanzas, sino también políticamente. Gropius había logrado hábilmente imponer sus ideas en el caos de los primeros meses de la posguerra; pero en los años siguientes, durante el proceso de configuración y desarrollo de la Escuela, la Bauhaus de Weimar se debatía entre dos frentes políticos y finalmente fue disuelta en 1925.

Desde el 1 de mayo de 1920 dependió la Bauhaus del Ministerio de Educación y Justicia de la recién fundada región de Turingia, que comprendía distintos territorios turingeses. El gobierno estaba formado por los partidos socialdemócrata (SPD), socialdemócrata independiente (USPD) y democrático (DDP), todos ellos partidarios de la Bauhaus. La mayoría gubernativa logró imponer el primer presupuesto para la Bauhaus en el Parlamento regional en el verano de 1920, contra la voluntad de los partidos de derechas.

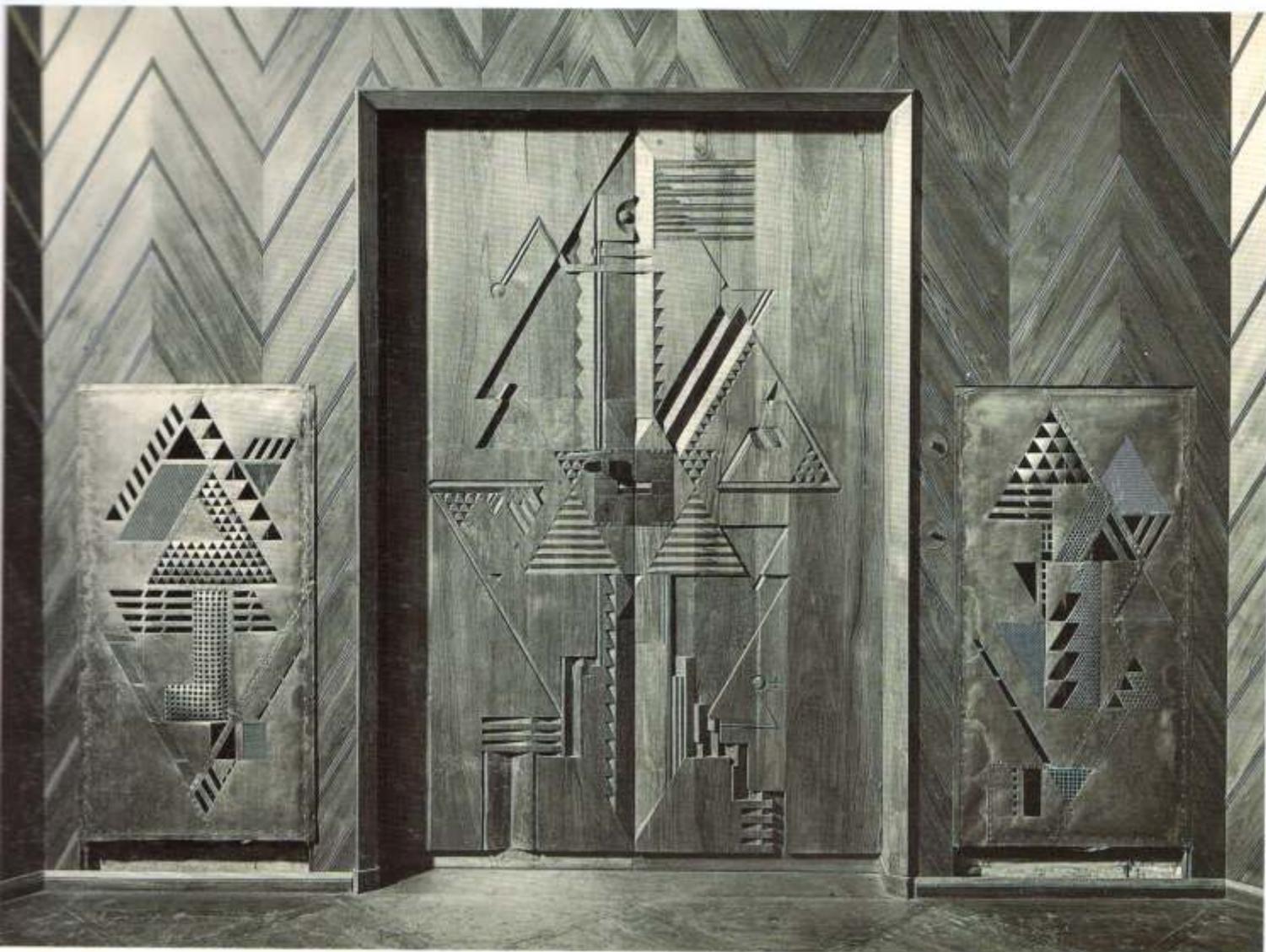
Tras las segundas elecciones al Parlamento, el 11 de septiembre de 1921, se formó el nuevo gobierno con los partidos de izquierdas socialdemócrata y socialdemócrata independiente. Bajo el ministro Max Greil, para quien la Bauhaus significaba un paso adelante hacia una amplia reforma educativa, se creó un Ministerio de Educación. «Escuelas de trabajo» y «escuelas unitarias» eran los más importantes modelos escolares entonces discutidos. Gropius situaba la Bauhaus con sus innovaciones educativas en este marco



Josef Albers: Ventana de vidrio de colores para la caja de la escalera, 1922.



Marcel Breuer: Mesa en la casa Sommerfeld, 1922.



Josef Schmidt: Puerta de entrada y revestimiento de la calefacción en la casa Sommerfeld, 1921.

reformador. Pero cuando, el 10 de febrero de 1924, en las terceras elecciones, la derecha obtuvo la mayoría, el fin de la Bauhaus de Weimar era previsible. Los ataques contra la Bauhaus habían empezado ya pocos meses después de su fundación en 1919, y se habían enconado con motivo del nombramiento de Lyonel Feininger. Se atacaba el fomento unilateral del expresionismo.

Hasta las elecciones de 1923 hubo una mayoría izquierdista a nivel regional, pero en Weimar dominaban los «funcionarios monárquicos, militares venidos a menos, pensionistas o funcionarios del Ducado que conservaron sus puestos en el nuevo gobierno»³⁰. También la prensa local era mayoritariamente conservadora. Poco después de haberse formado la nueva región de Turingia los detractores de la Bauhaus pudieron anotarse una victoria: el Parlamento decidió recuperar la Academia, que se había unido a la Escuela de Artes y Oficios para formar la Bauhaus, como «Escuela de Pintura». Dos años después de la fundación de la Bauhaus en abril de 1919, y casi en la misma fecha, el 4 de abril de 1921, se fundó la «Escuela Universitaria Estatal de Arte». Ello significó una clara victoria del profesorado conservador del círculo de la «Antigua Escuela de Pintura de Weimar».

Los más peligrosos enemigos de la Bauhaus, pues, se alineaban principalmente a nivel político local o regional. Gropius se defendía infatigable de los ataques y se esforzaba en desmentir falsas afirmaciones. En ocasiones se llegó a los tribunales, donde los juicios podían arrastrarse durante años.