



DISEÑO

# Gropius como catalizador

LUIS RODRÍGUEZ MORALES

Departamento de Teoría y Procesos del Diseño, CCD  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa  
luis.rodriguez12@gmail.com

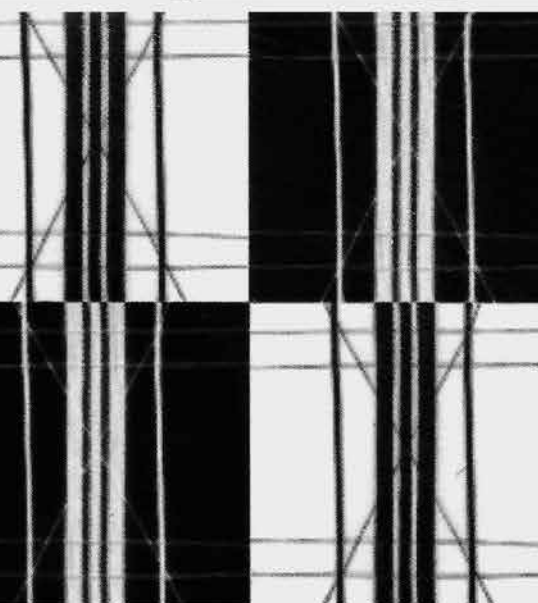


## PALABRAS CLAVE

Bauhaus  
Política  
Utopía  
Catalizador

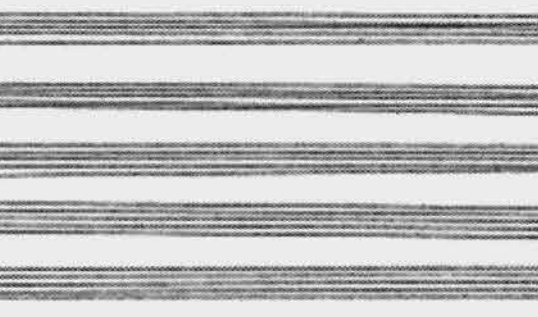
## KEYWORDS

Bauhaus  
Politics  
Utopia  
Catalyst



Walter Gropius fue quien dirigió y redactó los documentos fundamentales de la Bauhaus, sin embargo, pocas veces se menciona que la conformación de su pensamiento –al igual que en cualquier persona– se debe a la convergencia de distintas ideas que, de una manera u otra, influyeron en la construcción de su ideología y creatividad. El presente texto hace una revisión inicial de las principales influencias, que muestran la actividad de Gropius como catalizador de esas ideas y, por lo tanto, quien las analiza, estructura, selecciona y que eventualmente desembocan en la fundación de la Bauhaus.

The founding documents of the Bauhaus were guided and written by Walter Gropius; however, it is rarely mentioned that his thoughts coalesced from the convergence of diverse ideas that, in one way or another, influenced the construction of his ideology and creativity. The present text is an initial review of Gropius' main influences, which show how his work was a catalyst for these ideas and, therefore, for those who structured and selected them, eventually leading to the foundation of the Bauhaus.



## ANTECEDENTES

**S**in duda, Walter Gropius fue el epicentro en la fundación y primeras etapas de la Bauhaus, así como un catalizador de las diversas manifestaciones que se venían gestando desde las últimas décadas del siglo XIX. Reunió a personas e ideas alrededor de un propósito, a pesar de un contexto adversario. También fue un gran promotor que supo publicitar y difundir los logros personales y del equipo que le rodeaba. Paul Klee, quien le otorgó el sobrenombre de “Príncipe de Plata”, lo describe así:

Tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez pero con meticulosidad, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la clásica manera alemana, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo (Perelló, 1990: 38).

En una carta dirigida a Tomás Maldonado en 1964, Gropius comenta que para entender el Manifiesto de Weimar:

uno debe estar familiarizado con el espíritu de aquellos tiempos”, más adelante insiste en que “de Alemania y del extranjero llegaron jóvenes, no para proyectar “lámparas eficientes” sino para entrar a formar parte de una comunidad que intentaba la formación del hombre nuevo... (Maldonado, 1977: 160).

Aunque resulta obvio que para entender un fenómeno es necesario considerar el contexto, al tratar el tema de la Bauhaus éste se menciona tan sólo de manera tangencial, de igual manera pocas veces se señalan las ideas que influyeron en la conformación del pensamiento de Gropius. Es por este motivo que el presente texto tiene por objetivo hacer un recorrido por el pensamiento de este personaje, para destacar el contexto y condiciones en que se generó éste, y que, en buena medida, son retomadas y sintetizadas en el proyecto de la Bauhaus.

## ANTES DE LA GUERRA

En términos de la genealogía de conceptos sobre el diseño que eventualmente desembocaron en la configuración del diseño moderno, el antecedente inmediato de la Bauhaus se encuentra en la fundación, en 1907, del *Deutscher Werkbund*, que se desarrolló a partir de una idea de Hermann



**Figura 1.** Walter Gropius en su despacho en Weimar, 1920.

Muthesius, que a su vez derivaba de la preocupación del gobierno alemán, encabezado por el Káiser Guillermo II, para dar una mayor competitividad y carácter propio a las manufacturas alemanas. Entre otras acciones, se estableció como objetivo alcanzar una alta calidad en todo lo producido, pues esto debería desembocar en una ventaja competitiva. En este aspecto resulta importante destacar cómo, en ese momento, el gobierno busca impulsar la industrialización y el desarrollo económico de Alemania, con lo que se convierte en el primer país en plantear estrategias desde las políticas gubernamentales, en las que el diseño ocupa un lugar destacado. Una de ellas fue el apoyo al *Deutscher Werkbund*, fundado por Hermann Muthesius y del que Peter Behrens fue uno de sus miembros fundadores junto con otros destacados arquitectos, artistas y empresarios como Theodor Fischer, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Josef Maria Olbrich, Bruno Taut y Henry van de Velde, quienes sintetizaban el objetivo de la asociación en ennoblecer el trabajo por medio de la unión de arte, industria y artesanía:

[...] la selección de los mejores representantes del arte, la industria, las artesanías y el comercio, y de combinar esfuerzos hacia una alta calidad en el trabajo industrial y de formar un punto de partida para todos aquellos que sean capaces y deseen trabajar para alcanzar una alta calidad (Pevsner, 2000: 36).

Bajo el lema “Desde los cojines de los sofás hasta la construcción de ciudades”, el *Werkbund* buscaba reunir a arquitectos, artistas e industriales de todos los campos de la producción y el diseño, para impulsar tanto el crecimiento industrial y económico, como el de un estilo o forma que identificara a Alemania, ofreciendo así una ventaja competitiva ante los mercados internacionales.

En ese momento, Gropius era un joven arquitecto de 24 años, trabajando en el taller de arquitectura y diseño de Peter Behrens, reconocido como uno de los mejores arquitectos en Europa. El trabajo de Behrens con la empresa AEG —ampliamente conocido— fue también fundamental en el desarrollo del diseño industrial. Ante el reto de diseñar productos, imagen y edificios para esa empresa, Behrens encontró que la sistematización racional era la única manera de articular problemas tan diversos, al mismo tiempo que buscaba una cierta unidad más allá de lo estilístico para el diseño en un ambiente industrial. Gropius reconoció la importancia de esta postura:

Fue Behrens quien me introdujo por vez primera en el tratamiento sistemático de los problemas arquitectónicos. Frente a cada problema de diseño, Behrens asumía una actitud nueva y carente de prejuicios... a él debo sobre todo el hábito de pensar (Maldonado, 1993: 47).

Sin duda el contacto con los arquitectos y artistas más destacados de Alemania en ese momento fue decisivo en la formación del pensamiento de Gropius, quien empieza a destacar por su capacidad organizativa y proyectual en el taller de Behrens y por su actividad, tanto política como gremial, publicando continuamente artículos en los que exponía muchas de sus ideas. Así, en 1910, formula, por primera vez, su idea de impulsar una *próspera unión entre arte y tecnología* (Forgács, 1997: 9), con la que coincidía Henry van de Velde, en ese momento director de la Escuela de Artes y Oficios de

Weimar y quien conocía la labor de Gropius como arquitecto gracias a las exposiciones del *Werkbund*, si bien no estaba familiarizado con sus artículos.

Es también en esa época cuando Gropius tiene una gran admiración por la arquitectura funcionalista, carente de ornamento o ligada a estilos formales ya establecidos que se desarrollaba en los Estados Unidos, lo que le valdría la imagen de ser un alemán "americanizado".

Los silos de Canadá y de América del Sur, los transportadores de carbón de los grandes ferrocarriles y los más modernos establecimientos industriales de América del Norte, nos ofrecen una composición arquitectónica de tal precisión que, para el observador, su significado resulta por fuerza perfectamente claro [...] no se hallan perturbados por un homenaje sentimental a la tradición, ni por otros escrúpulos sentimentales que envilecen nuestra arquitectura contemporánea en Europa (Benevolo, 1994: 409).

Por su parte, Muthesius destaca la importancia de la búsqueda de una forma que debe manifestarse como la síntesis que guía las soluciones técnicas; misma idea que Gropius esbozará en el Manifiesto de Weimar al hacer un llamado a la unificación de las actividades creativas. Para Muthesius en particular y en sintonía con los objetivos del *Werkbund*, el factor de la calidad en la producción es de gran importancia. En una conferencia pronunciada en 1911 declara:

La primera preocupación del *Werkbund* siempre ha sido la calidad y es verdad que definitivamente un cierto sentido de la calidad está creciendo, por lo menos en lo que se refiere a los aspectos técnicos y materiales [...] Mucho más importante que el mundo material es el espiritual; en otras palabras, la forma está en una posición superior que la función, los materiales y la tecnología [...] Obviamente, las dos áreas en que debemos influir, son el productor por un lado, y por otro el usuario, en otras palabras, es necesario entrenar a la nueva generación de arquitectos adecuadamente y ayudar a los clientes a adquirir un acercamiento más verdadero a los valores arquitectónicos (Benton, 1975: 48-52).

Muchas de estas ideas se discutían al interior del *Werkbund*. En 1913, Muthesius

publicó un artículo con el título de "El problema de la forma en la ingeniería", en el que afirma:

Hasta ahora, el desarrollo de las construcciones de ingeniería, que se han dado libres del falso trabajo cosmético de los arquitectos, nos muestra que un cierto grado de purificación en la dirección de la buena forma ha sido alcanzado (Benton, 1975: 115-117).

Es interesante destacar como la noción de la "buena forma" empieza a delinearse en esa época. Haciendo eco del artículo de Adolf Loss "Ornamento y delito", publicado en 1908, muchos arquitectos empiezan a rechazar la ornamentación y paulatinamente se dirigen hacia la búsqueda de soluciones formales alejadas de los estilos tradicionales. En este sentido, la noción de la abstracción en la forma se vuelve una referencia constante.

Un concepto que podría ser el soporte en la visión de Muthesius, tanto para alcanzar un alto grado de calidad en la producción, como una orientación formal que pudiera ser reconocida como alemana, era el de la estandarización. Como ejemplo citaba el diseño del hervidor de agua realizado por Behrens para la AEG (Figura 2).

El concepto de estandarización, en la misma conferencia de 1911, era destacado por Muthesius de la siguiente manera:

De todas las artes, la arquitectura es aquella que más fácilmente tiende hacia los tipos y sólo entonces puede realmente satisfacer sus objetivos [...] Es tan sólo cuestión de restaurar el orden y el rigor en nuestros modos de expresión y el signo externo sólo puede ser la buena forma (Benton, 1975: 48-52).

En 1914, el *Werkbund* era ya una asociación poderosa. Sus libros, exposiciones y conferencias tuvieron un gran impacto en la conformación del concepto de diseño en Alemania. El trabajo de sus más destacados miembros era citado constantemente como ejemplo de lo que el diseño podía hacer para impulsar el desarrollo industrial y cultural. Muthesius enfatiza la búsqueda de una forma que fuera distintiva de Alemania. En un artículo publicado en 1914 con el título de "La forma alemana", destaca que:

Más importante que el dinero es la reputación, mayor que la riqueza es la estima y lo superior es el amor. Y todo esto será ofrecido a la nación que sea líder en cuestiones de arte. [...] Más importante que gobernar el mundo, más importante que sostenerlo financieramente, es educarlo, inundarlo con bienes y objetos. Es una cuestión de darle al mundo una imagen. Sólo la nación que pueda realizar estas tareas, estará verdaderamente a la cabeza del mundo y Alemania debe ser esa nación (Benton, 1975: 56).

**ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL**  
NACH ENTWÜRFFEN VON PROF. PETER BEHRENS



Messing glatt, matt achteckige Form				Kupfer flockig gehämmert achteckige Form				Messing vernickelt, glatt achteckige Form			
Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Oewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Oewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Oewicht ca. kg	Preis Mk.
3588	0,75	1,75	20,—	3589	0,75	0,75	22,—	3587	0,75	0,75	19,—
3598	1,25	1,0	22,—	3599	1,25	1,0	24,—	3597	1,25	1,0	22,—
3608	1,75	1,1	24,—	3690	1,75	1,1	26,—	3607	1,75	1,1	23,—

**ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT**  
ABT. HEIZAPPARATE

Figura 2. Hervidor de agua. Peter Behrens, 1909.

En 1914, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial, posturas nacionalistas como la de Muthesius crecen y la búsqueda de aquellos elementos que fueran fácilmente identificables como alemanes era algo común. En ese año se celebró el congreso del *Werkbund* en la ciudad de Colonia, durante el cual se desató una gran polémica, pues Muthesius buscaba imponer el concepto de tipos estandarizados en la producción de objetos, bajo la idea de que ese “tipo” llevaría a una mayor calidad en la producción y a desarrollar un estilo propio de Alemania:

La arquitectura y la completa esfera de actividad del *Werkbund* tiende hacia la estandarización. Sólo con la estandarización se puede recuperar la importancia universal que los diseñadores poseían en los tiempos de una civilización armónica. Sólo a través de la estandarización, como una saludable concentración de fuerzas, puede ser introducido un gusto confiable y generalmente aceptable (Forgács, 1997: 7).

A la postura de Muthesius se opusieron varios miembros del *Werkbund*, entre ellos Van de Velde, mientras Gropius adoptó una postura intermedia. En ese momento, Van de Velde afirmó:

Mientras existan artistas en el *Werkbund*, protestaremos contra cualquier canon y estandarización. El artista es esencial e íntimamente un apasionado individualista, un creador espontáneo. Nunca aceptará de manera libre someterse a una disciplina que lo obligue a seguir una norma, un canon (Forgács, 1997: 8).

Por su parte, Gropius afirmaba que:

La invención de nuevas formas expresivas demanda una fuerte personalidad artística. Sólo las más brillantes ideas son suficientemente buenas para ser multiplicadas por la industria y valiosas para beneficiar no solo al individuo, sino al público en general (Forgács, 1997: 7).

Gropius, por lo tanto, no rechaza del todo la idea de la estandarización, pero considera que las formas estandarizadas deberán ser desarrolladas por algunos pocos que tuvieran una formación distinta a la que en ese momento se podía observar. El congreso del *Werkbund* en 1914 terminó en una

acalorada discusión entre aquellos que apoyaban la estandarización y quienes rechazaban la idea.

Por otro lado, ante el surgimiento de una atmósfera hostil a los extranjeros, previa a la Primera Guerra Mundial, Van de Velde renuncia a su puesto como director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar. Propone como su sucesor a Gropius, quien acepta y es nombrado director. El inicio de la guerra impidió que tomara posesión de este puesto, sin embargo no abandonó la idea de iniciar un curso novedoso, enfocado a la formación de arquitectos capaces de diseñar, como lo sostenía el *Werkbund*, desde el cojín de un sofá hasta una ciudad.

### DURANTE LA GUERRA

Gropius fue reclutado por el ejército y estuvo en el campo de batalla, sin embargo se da tiempo para reflexionar sobre las opciones que se pueden desarrollar en el ámbito de la formación de diseñadores. Entre las ideas que desarrolló durante la guerra destaca el concepto de *Gestalter*, se refiere a un individuo que desde una perspectiva sistémica es capaz de visualizar la totalidad del proceso diseño-producción. Desde su óptica, el proceso productivo puede ser dividido en diversas fases, algunas de ellas, incluso, requieren de un alto grado de especialización, mientras que el trabajo del artista es una síntesis y su resultado final constituye un todo indivisible. Para Gropius, la palabra “artista” no se refiere exclusivamente para designar a aquellos dedicados a las artes plásticas, sino a alguien que se distingue por su personalidad y por su intuición, que le permiten generar una síntesis armónica e indisoluble. En sus palabras:

Automóviles y vagones de ferrocarril, barcos de vapor y a vela, dirigibles y aeroplanos... en sus formas puras, claramente discernibles al verlas, reúnen y sintetizan la complejidad de su organización técnica. En esos productos, la forma tecnológica y la artística han madurado en una totalidad orgánica (Forgács, 1997: 80).

Gropius también tuvo tiempo para redactar una propuesta sobre el enfoque que debería tomar la Escuela de Artes y Oficios en Weimar y la envió al comité de la escuela que, en ese momento, no la recibió con buenos ojos, considerando que el documento propo-

nía un regreso a las actividades artesanales, cuando en realidad debería buscarse un enfoque más industrial.

### DESPUÉS DE LA GUERRA

Al término de la guerra, en 1918, Alemania tuvo un convulso periodo político que comienza con la llamada Revolución de Noviembre, la cual destituye al Káiser e instaura una república, encabezada por el socialista Kurt Eisner, que se debatía entre la extrema izquierda que buscaba la revolución del proletariado y la derecha que rechazaba estas posturas. En la ciudad de Weimar se establece una Asamblea Nacional que redacta una constitución para la nueva república, por lo que algunos autores llaman a este periodo como la República de Weimar y que duró —coincidentemente con la extensión de la Bauhaus— de 1918 a 1933. En muchas esferas los cambios políticos ofrecían la posibilidad de construir algo nuevo, alejado de viejas estructuras y que anunciaba la llegada de un “Hombre nuevo”. Rene Schickele lo expresaba de la siguiente manera:

El nuevo mundo ha empezado. Está aquí: ¡la humanidad ha sido liberada! Un rostro aparece en la tormenta atmosférica: el rostro del Hombre. El rostro de una criatura celestial bañada en luz celestial... por fin puede iniciar su trabajo. Vamos a crear al Hombre de los Tiempos Modernos. ¡Hacia adelante! (Deak, 1968: 168).

Es evidente que muchos de estos llamados eran románticos, inundados de esperanza y que uno de los factores que los alimentaban era el surgimiento de la Revolución Soviética de 1917, por tanto no es de extrañar que también contengan una cierta dosis de ideología socialista, que en esos momentos era apoyada por muchos de los intelectuales más brillantes de Europa y Alemania no podía ser la excepción.

Después de su participación en la guerra, Gropius —quien fue condecorado con la Cruz de Hierro en dos ocasiones por su valor en batalla— regresó a Alemania con la firme convicción de cambiar el estado de la arquitectura y del diseño de productos para la industria. Para ello se involucró con grupos de artistas y arquitectos que proponían cambios radicales, es entonces que la figura de Bruno Taut adquiere importancia para las ideas de Gropius.

En 1914 Taut publicó un manifiesto que por su ímpetu y decisión es un claro antecedente al Manifiesto de Weimar:

¡Vamos juntos a construir un edificio magnífico! Un edificio que no sea tan sólo arquitectura, sino que en él todo –pintura, escultura, todo reunido– creará una arquitectura grandiosa en la que de nuevo se fundirá con las otras artes. Así la arquitectura será el marco y el contenido, todo al mismo tiempo (Forgács, 1997: 55).

Taut encabeza la formación de la asociación *Arbeitsrat für Kunst* en 1918, que en sus inicios contaba con una dirección compartida por un comité de cuatro miembros, entre los que se elegían al presidente y al secretario. Su decisión e impulso permitieron que pronto destacaran y otros artistas se les unieran, con lo que se convirtió en un grupo de referencia para quienes anhelaban impulsar un cambio hacia el socialismo. La asociación no ocultaba su inclinación política y sus publicaciones eran sin duda utópicas, pero el llamado que hacían para colaborar en la formación del Hombre Nuevo y la renovación de las artes y la arquitectura eran bien recibidas. En un artículo conjunto de Taut y Gropius se establece que: “El edificio es portador de poderes espirituales, creador de sensaciones. Sólo una revolución total del espíritu podrá crear este edificio” (Deak, 1968: 98).

Gropius destacó por su actividad en el *Arbeitsrat für Kunst*, del que llegó a ser su secretario general. En el boletín de esa asociación, afirmó:

La verdadera tarea del Estado Socialista es la de exterminar el mal demonio del comercialismo y hacer que el espíritu activo de la construcción florezca de nuevo entre el pueblo (Argan, 1960: 88).

En esta frase destaca la idea de “el espíritu de la construcción” como un elemento abstracto, unificador de las artes y la tecnología. Por otro lado, la ideología del *Arbeitsrat für Kunst* buscaba superar las barreras entre trabajadores intelectuales y manuales, en una búsqueda de la igualdad. En ambas posturas es fácil encontrar la influencia del pensamiento de William Morris, a quien Gropius reconoce como uno de los diseñadores cuyo pensamiento influyó en él para la elaboración del Manifiesto de Weimar.

En esos momentos Gropius se siente lleno de energía e idealismo: “El *Arbeitsrat für Kunst* me llena de alegría. Éste es el tipo de vida que siempre tuve en mente, pero el efecto purificador de la guerra era necesario” (Isaacs, 1983: 99). En muchas ocasiones esta postura contrasta con la imagen del Gropius en la época de *Werkbund*. Ahora, en ocasiones, parece ser menos pragmático y aparentemente deja de lado el funcionalismo al buscar vertientes más espirituales.

Este cambio se debe a su participación en la guerra, cuando la tecnología mostró su aspecto destructivo. En una conferencia ante los alumnos de la Bauhaus expresó:

Aquellos que han pasado por la experiencia de la guerra han regresado cambiados por completo; ellos ven que las cosas no pueden continuar conforme al modo antiguo (Whitford, 1991).

En 1919 el *Arbeitsrat für Kunst* organizó una exposición en Berlín con el título de *Arquitectos Desconocidos*. Gropius se encargó de redactar la presentación del catálogo que contiene elementos que retomará para el Manifiesto de Weimar de la Bauhaus. En ese catálogo, Gropius considera que la arquitectura es “La expresión cristalizada de los pensamientos más nobles de la humanidad”; más adelante señala:

Debemos desarrollar una clara división entre sueño y realidad, entre aspirar a las estrellas y la vida diaria del trabajo. Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos regresar al dominio del oficio (Forgács, 1997: 120).

Otro grupo con el que Gropius estuvo involucrado en esa época fue el *Novembergruppe* fundado en 1918 por Max Pechstein y Cesar Klein con el objetivo de reunir a los artistas alemanes después de la guerra. Entre sus miembros destacan Mies van der Rohe, Lyonel Feininger, Paul Klee y Wassily Kandinsky. Este grupo no se distinguió por definir posturas, su principal labor fue la de apoyar artistas e intelectuales para promover su obra por medio de exposiciones, programas de radio y algunas publicaciones, además, fue un espacio donde confluyeron personalidades de distintas orientaciones a dialogar sobre el futuro del arte. En este grupo fue donde Gropius conoció a algunos personajes que después serían destacados maestros en la Bauhaus. El *Novembergruppe* reunía también músicos, directores de teatro, radio, cine y escritores, por lo que generaba una atmósfera más amplia y relajada que la del *Arbeitsrat*, posibilitando el diálogo entre distintas manifestaciones culturales y sus posibilidades de sinergia. Muchas de sus reuniones se llevaban a cabo en las cafeterías y centros nocturnos de Berlín, en una atmósfera festiva que posibilitaba el relajado intercambio de ideas y pro-



Figura 3. Sello del *Arbeitsrat für Kunst*, 1918.

puestas. Todo parece indicar que las fiestas que la Bauhaus tanto cultivaba, son resultado de lo vivido por Gropius en este grupo.

Otro colectivo que merece ser mencionado es el *Gläserne Kette*, nombrado así por los diseños de arquitectura totalmente realizada en vidrio propuestos por Bruno Taut. Éste fue un círculo de amigos que funcionaba como una logia secreta. Cada uno de los miembros adoptaba un apodo por el que era reconocido en el grupo. Gropius adoptó el sobrenombre de *Mass* (medida o proporción en alemán). El objetivo de este círculo era mantener viva la flama de la arquitectura y pasarla a nuevas generaciones. Se consideraban “arquitectos imaginarios” y desarrollaban proyectos utópicos que sólo mostraban a los miembros del grupo, para intercambiar críticas y nuevas ideas. Se conoce de su existencia por la comunicación establecida por medio de cartas que se dirigían entre sí llamándose por sus sobrenombres y que eran el medio que favorecían para dialogar y comentar entre ellos sus ideas y experiencias. Si bien este grupo tuvo una existencia corta, sus miembros continuaron comunicándose de manera privada por muchos años, siempre abiertos a las críticas que los miembros pronunciaban sobre las obras –arquitectónicas, de diseño o intelectuales– que desarrollaban.

Estos grupos se formaron en medio de un ambiente político confuso; si bien el socialismo era una marca que los unía, reconocían que en algunos de ellos había extremos hacia un lado u otro del espectro político. Es en este ambiente cuando Gropius regresa a Weimar, buscando hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios. El gobierno de la ciudad lo recibe con una nueva idea acorde con los tiempos políticos: buscar la unión entre la Escuela de Artes y Oficios y la de Bellas Artes, para así derribar las barreras entre trabajadores intelectuales y obreros. Gropius retomaría este mandato bajo el lema “Arte y Técnica. Una nueva unidad”.

La propuesta de formar la Staatliche Bauhaus Weimar fue aprobada el 16 de marzo de 1919 por el Consejo de la ciudad, al considerar que “Ahora, el momento de la integración ha llegado. Ninguna otra academia de Alemania tiene una estructura que posibilite la integración como lo es ésta” (Wingler, 1979: 18).



Figura 4. Portada del Manifiesto de Weimar. Lyonel Feininger, 1919.

Gropius redacta personalmente el Manifiesto de Weimar que se publica junto con el plan de estudios. Ambos documentos retoman algunos de los aspectos mencionados, en especial el espíritu romántico y utópico que caracterizó el inicio de la escuela. Como parte de estas ideas, formadas a lo largo de los años, desde el inicio de Gropius en el

taller de Behrens, seguido por su participación en el *Werkbund*, transformados por su participación en la guerra, para seguir en los años iniciales de la conformación política de Alemania, su ambiente político y los diversos grupos que proponían ideas para guiar este proceso. Aunado a esas influencias se suma la particular situación de Weimar, ciudad

que se encontraba en medio de la tensión entre una sociedad conservadora, fuertemente ligada a los grupos gremiales y la aspiración de convertirla en un centro moderno, dentro de la producción y la cultura industrial.

### **BAUHAUS: UNA SÍNTESIS**

Gropius destaca por su competencia política, amplia cultura y capacidad de liderazgo, habilidades que le permiten convertirse en el catalizador que da unidad y sentido a tan diversas influencias. Por tanto, la Bauhaus es resultado de distintas fuerzas e ideales, entre los que destacan los siguientes:

**Curso básico (Vorlehre).** La primera vez que se formuló la necesidad de un curso previo a la admisión definitiva en una escuela fue en 1903 por Peter Behrens, en ese momento director de la Escuela de Artes y Oficios de Düsseldorf. Si bien la configuración específica del curso en la Bauhaus es diferente de lo propuesto por Behrens, la idea de un espacio anterior al ingreso definitivo, que permitiera detectar habilidades y capacidades de los alumnos, fue retomada por Gropius y modificada para los propósitos específicos de la Bauhaus.

**Cursos con dos profesores.** La idea de que los cursos fueran coordinados por dos profesores tiene su raíz en las ideas de Otto Bartning, miembro del *Arbeitsrat für Kunst*, quien propuso la abolición de la figura de Profesorado para sustituirla por una relación Maestro/Aprendiz. Aunado a estas ideas, subyace el ideal del Hombre Nuevo, que en la visión de Gropius, sería el resultado de una nueva pedagogía basada en la enseñanza conjunta de un Maestro Técnico y un Maestro de la Forma, ambos se encargarían de la conducción de los talleres en la Bauhaus.

**Forma como síntesis superior.** La idea de que la Forma es una síntesis superior de los factores técnicos y los funcionales, fue enarbolada por el *Werkbund*. En especial Hermann Muthesius se encargó de difundir esta idea en publicaciones y exposiciones de la asociación. Es este concepto el que Gropius defiende al hacer un llamado a las distintas artes a unirse en un nuevo concepto integrador.

**Construcción.** La palabra *Bau*, en alemán, equivale a construcción. En algunas traducciones se le ha tomado como equivalente a Arquitectura, sin embargo, es importante recordar que el primer curso formal de arquitectura en la Bauhaus lo encabezó Hannes Meyer hasta 1927, ya en la sede de Dessau. El nombre de Bauhaus (Casa de la Construcción) obedece a la noción medieval de construir como un acto totalizador, que comprende tanto a objetos como a edificios, pues todo esto debe construirse considerando tanto aspectos técnicos como expresivos y culturales. Este concepto fue retomado durante el Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and Crafts*) en Inglaterra y defendido vehementemente por John Ruskin y William Morris, quienes lo utilizaban como opuesto a “Producción”, que es un término fuertemente ligado a los procesos industriales. Por tanto, la idea de “Construcción” retoma los valores del trabajo sintetizador del artesano, si bien en la época de Gropius, no se usaba para oponerse a la producción industrial. En cierta medida, el término *Bau* también evoca la relación directa con los materiales en el taller. Es pertinente recordar la importancia que Gropius da a este aspecto en el Manifiesto de Weimar:

Las antiguas escuelas de diseño eran incapaces de producir esta unidad ¿y cómo en verdad podrían hacerlo si el arte no puede ser enseñado? Las academias deben ser absorbidas de nuevo por el taller. El mundo del diseñador de patrones y de las artes aplicadas, que consiste tan sólo en dibujar y pintar por fin debe llegar a transformarse en un mundo en el que las cosas son construidas (Wingler, 1969: 98).

**Ornamento y estilo Bauhaus.** Como ha sido mencionado líneas arriba, la tendencia más avanzada en la arquitectura en la época de la fundación de la Bauhaus, rechazaba la ornamentación y abría la exploración a otras configuraciones formales. Behrens se distinguía por buscar la abstracción en la forma, concepto que influyó de manera decisiva en Gropius. Si bien eliminar la ornamentación era una idea ampliamente difundida, los caminos que se abrían eran muchos; en este sentido, la Bauhaus retoma los principios del grupo *De Stijl*. Theo van Doesburg, uno de los fundadores de este movimiento, mantuvo una relación que no fue clara con Gropius y

la Bauhaus. Van Doesburg radicó en Weimar con la intención de formar parte de los profesores de la Bauhaus, sin embargo, Gropius, en repetidas ocasiones, afirmó que no había invitado a Van Doesburg. Pero, en los libros publicados por la Bauhaus hay varios dedicados a la obra y pensamiento de miembros destacados de *De Stijl*, incluso el propio Van Doesburg escribió uno de estos libros. A pesar de esta confusa relación, es claro que el uso de los colores primarios y las figuras geométricas básicas, que ha distinguido a la Bauhaus, es resultado de las ideas de *De Stijl*, que fue el primer grupo de artistas en diseñar con un uso intenso de estos colores y formas.<sup>1</sup> Si bien Gropius defendió toda su vida que la Bauhaus no perseguía un estilo formal sino una idea, los proyectos que identifican el trabajo realizado en esta escuela, muestran, claramente, el predominio de un estilo. Es importante señalar que la influencia de *De Stijl* se posibilita a unos años de fundada la Bauhaus, a partir de la salida de Johannes Itten de la escuela, cuando la orientación del curso básico recayó en László Moholy-Nagy y en realidad es prácticamente un estilo propio cuando la escuela se muda a Dessau. Precisamente en el texto con el que se inician los cursos en esa sede, fue que Gropius propone:

Diseño orgánico de los objetos en concordancia con sus propias leyes y determinado por su contemporaneidad, sin embellecimientos románticos y endebles. Uso exclusivo de las formas primarias y colores comprensibles para todos (Wingler, 1979: 298).

**Amplitud del campo de trabajo.** “Desde los cojines de los sofás hasta la ciudad” era el lema del *Werkbund* y fue retomado de distintas maneras en la Bauhaus. El arquitecto Heinrich von Eckhardt también sintetizaba esta idea de la siguiente manera: “... desde la silla en que usted se sienta hasta la página que está leyendo”. Gropius retoma la idea de una manera clara en la época de Dessau, cuando publicó el nuevo plan de estudios de la Bauhaus:

<sup>1</sup> Basta recordar que Gerrit Rietveld, diseñador de la silla “Rojo y azul” era miembro del grupo *De Stijl*, al igual que Piet Mondrian quien en su pintura enfatizó estos colores y figuras.

La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo de la habitación –desde el artículo más simple hasta la vivienda completa– de una manera que esté en armonía con el espíritu de la época (Whitford, 1991: 299).

Por lo tanto, esta idea de un diseñador integral, que fuera capaz de diseñar tanto objetos como gráfica o edificios, era una postura ampliamente aceptada. Es interesante mencionar que incluso la HfG Ulm, ya en la década de 1950, formuló como lema “Desde la cuchara hasta la ciudad” (Lindinger, 1991: 8). Esta idea de un diseñador integral se manifiesta desde los inicios de la Bauhaus en Weimar.

**Tipos estandarizados.** Se debe a Muthesius la idea de producir tipos estandarizados para el diseño de productos. Gropius abandonó este concepto en los primeros años de la Bauhaus, durante la cual se manifiesta en él un espíritu romántico y muy idealista, sin embargo el cambio a la ciudad de Dessau en 1925 nos muestra a un Gropius que nuevamente abraza la racionalidad como rasgo distintivo. En el plan de estudios de Dessau, Gropius propone: “La creación de tipos estándar para todos los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Para la mayoría de las personas las necesidades de la vida son las mismas...” (Whitford, 1991: 299), con lo que retoma las tesis de Muthesius.

**Racionalidad y funcionalismo.** En la época romántica de Weimar hay pocas menciones sobre el racionalismo y la funcionalidad como ejes rectores del pensamiento proyectual, sin embargo, en Dessau estos conceptos toman una gran fuerza.

Convencidos de que los artículos para el hogar y los accesorios deben relacionarse entre sí racionalmente, la Bauhaus busca –por medio de una investigación sistemática tanto teórica como práctica en los campos formal, técnico y económico– derivar la forma de un objeto a partir de sus funciones naturales y limitaciones [...] La casa y los objetos de la casa son un problema de necesidad general y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento... (Gropius, 1977: 4).

**Gestalt.** El concepto de *Gestalt* como una postura en la que se estudia un sistema de manera holística e integral fue cultivado por

Gropius durante toda su vida profesional. En el Manifiesto de Weimar lo expresa de la siguiente manera: “[...] estos hombres, de común espíritu, sabrán como diseñar armónicamente edificios en su totalidad: estructura, acabados, ornamentación y mobiliario” (Wingler, 1969: 84).

Este concepto se acentuó en su obra con el paso de los años. Muestra de ello es que con el cambio de la Bauhaus a Dessau, buscó y logró que el Estado alemán le otorgara el título de *Hochschule für Gestaltung* (que autores como G. Bonsiepe traducen como Escuela Superior de Proyectación), siendo así una de las primeras escuelas de diseño en Alemania en ostentar este nombre que, posteriormente, ha identificado a la HfG Ulm y otras escuelas de diseño en Alemania. Por tanto, en este concepto convergen distintas ideas como sistema, totalidad, indisoluble y síntesis.

**Hombre Nuevo.** Ésta también fue una noción cultivada a lo largo de los años por Gropius. En su óptica este concepto resume el objetivo de la formación en el ámbito del diseño. Sólo un Hombre Nuevo (en la actualidad esta frase parece discriminatoria hacia las mujeres, sin embargo, es necesario recordar que fue formulada hace más de 100 años, por lo que en el presente texto se respeta esta forma) puede tener la capacidad para imaginar –crear– las formas que constantemente demandan la tecnología y la natural evolución de las necesidades. Por tanto, el Ser Humano se encuentra en ambos lados de la ecuación: de uno el diseñador que atiende a necesidades y del otro la sociedad en su conjunto que demanda soluciones innovadoras.

**Socialismo.** Como se ha mencionado, el socialismo era la postura ideológica que sustentaba –desde la esfera de la política– el idealismo y la utopía que animó la fundación de la Bauhaus. Esta postura fue la que eventualmente generó fricciones con el nacionalsocialismo que decretó el cierre de la Bauhaus en 1933. Si bien Gropius logró lavar esta parte de su historia, pues al igual que muchos de los maestros de la Bauhaus como L. Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, y Mies van der Rohe, emigró a los Estados Unidos durante el nazismo. Es en ese país donde resultó necesario dejar en el pasado estas orientaciones políticas, pero las facetas idealista y utópica del socialismo

han permeado a lo largo del tiempo y, en la actualidad, alejadas de preceptos y conceptos propios de esa ideología (como el proletariado o la lucha de clases), permanecen en muchos planes de estudio que buscan formar mujeres y hombres comprometidos con un desarrollo humanista y justo. El Manifiesto de Weimar termina con este llamado:

¡Vamos por lo tanto a crear un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que construye una arrogante barrera entre artesano y artista! Vamos juntos a desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, combinar todo –arquitectura y escultura y pintura– en una sola forma que algún día se elevará hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores, como el símbolo cristalino de una nueva fe venidera (Wingler, 1969: 98).

Considerar a Gropius como catalizador de las ideas generadas en distintos ámbitos y por varias personas no busca ir en detrimento de su labor. Sin duda, su gran capacidad intelectual y política fue la que posibilitó la unión de tantas visiones en un todo armónico y organizado. La Bauhaus hoy se ve cubierta por el mito y la realidad, es el análisis de sus fuentes lo que permitirá ubicarla en su justa dimensión.



Figura 5. Walter Gropius en 1916.



De esta manera, Gropius y la Bauhaus permanecen como referentes indispensables en el estudio del diseño. Sólo analizando este pasado, se puede proponer un futuro.

#### FUENTES CONSULTADAS

Argan, C. (1960). *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benevolo, L. (1994). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benton, T. (1975). *Form and Function. A source book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. Londres: Open University Press.

Deak, I. (1968). *Weimar Germany's Left Wing Intellectuals*. Berkeley: University of California Press.

Forgács, É. (1997). *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press.

Gropius, W. (1977). *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: Ediciones La Isla.

Isaacs, R. (1983). *Walter Gropius*. Berlín: Mann Verlag.

Lindinger, H. (1991). *Ulm Design. The Morality of Objects*. Massachusetts: MIT Press.

Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.

Perelló, A. (1990). *Las claves de la Bauhaus*. Barcelona: Editorial Planeta.

Pevsner, N. (2000). *Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

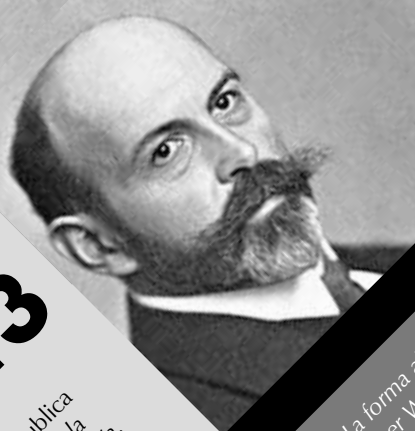
Whitford, F. (1991). *Bauhaus*. Londres: Thames and Hudson.

Wingler, H. (1969). *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Massachusetts: MIT Press.

Wingler, H. (1979). *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Boston: MIT Press.

1913

Muthesius publica El problema de la forma en ingeniería.



Muthesius publica La forma alemana. Congreso del Deutscher Werkbund en Colonia. Gropius es designado director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar. No tomó posesión del cargo por el estallido de la guerra. Estalla la Primera Guerra Mundial.

1914

1911

Muthesius delinea el concepto de estandarización.



1908

Publicación de Ornamento y delito. Adolf Loos.

Fundación del Deutscher Werkbund por Hermann Muthesius. Inicia la colaboración de Peter Behrens con AEG.

1907

# Gropius como catalizador

## 1916

En Rusia se inicia la Revolución Soviética.



Gropius sirve en el ejército alemán. Condecorado por actos de valor. Gropius desarrolla el concepto de Gestalter. Crece la admiración de Gropius por el enfoque pragmático-funcionalista del diseño en los EUA.

## 1915

# 1918

## 1918

En Alemania: Revolución de noviembre derroca al Kaiser e instaura una república. Inicia periodo en Alemania conocido como La República de Weimar. Gropius se involucra con grupos políticos de orientación socialista: Arbeitsrat für Kunst (Gropius es Secretario); Novembergruppe (participan Mies van der Rohe, Paul Klee, Lyonel Feininger y Wassily Kandinsky, entre otros).

## 1919

El gobierno de Weimar aprueba la propuesta de Gropius para formar la Staatliche Bauhaus Weimar con la unión de las escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios, con la consigna de derribar las barreras entre intelectuales y obreros. Gropius redacta el Manifiesto de Weimar, documento fundacional de la Bauhaus.

