

LA MÚSICA EN LA BAUHAUS (1919-1933): GERTRUD GRUNOW COMO PROFESORA DE ARMONÍA. LA FUSIÓN DEL ARTE, EL COLOR Y SONIDO

MUSIC IN THE BAUHAUS (1919-1933): GERTRUD GRUNOW AS TEACHER OF HARMONY. THE FUSION OF ART, COLOUR AND SOUND

Marisa Vadillo Rodríguez
Universidad de Sevilla

Resumen

En pocas ocasiones se ha impartido en una escuela de arte unas teorías tan originales y completas como las que impartió la música Gertrud Grunow (1870-1944) en su asignatura de *Teoría de la Armonía* para la célebre Bauhaus alemana, entre 1919 y 1923. Había estudiado con maestros como Hans Guido von Bülow (1830-1894), Scharwenka (1850-1924) o Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) y llegó a la escuela siendo una autora de un reconocido prestigio intelectual. El objetivo de su asignatura en la Bauhaus era la búsqueda de un equilibrio y el análisis por parte del alumnado de sus propias habilidades artísticas a través de la música. Basándose en fenómenos como la sinestesia, consideraba que a cada color le correspondía no sólo una nota musical sino que también estaba en relación con un sentimiento, movimiento, material y estado del alma humana.

Palabras clave

Música, Bauhaus, Grunow, sinestesia, diseño, mujer, color.

Abstract

In few occasions there has given in a school of art a few so original and complete theories like that the musical Gertrud Grunow (1870-1944) gave in his subject of 'Theory of the Harmony' for the famous german Bauhaus, from 1919 to 1923. He had studied with teachers as Hans Guido von Bülow (1830-1894), Scharwenka (1850-1924) or Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) and she came to the school being an authoress of a recognized intellectual prestige. The aim of her subject in the Bauhaus was the search of a balance and the analysis on the part of the students of her own artistic skills across the music. Being based on phenomena as the synaesthesia, she was thinking that to every colour a musical note was corresponding to her not only but also it was in relation with a feeling, movement, material and condition of the soul humanizes.

Key Words

Music, Bauhaus, Grunow, design, women, synaesthesia, colour.

1. UNA PROFESORA DE MÚSICA EN LA BAUHAUS: EL INSÓLITO CASO DE GERTRUD GRUNOW

Por suerte, cada vez quedan menos secretos históricos ocultos en el olvido. Uno de estos últimos en aparecer es que tanto el alumnado de la célebre escuela de la Bauhaus (1919-1933) como su profesorado no fue un fenómeno exclusivamente masculino. En aquel centro histórico se dio la

presencia de un interesantísimo colectivo femenino, a pesar de la curiosa política de ingreso y orientación que llevó a cabo el Consejo de Maestros a este respecto¹. Aquella notoria escuela alemana disfrutó de la inscripción entre su alumnado de mujeres que resultarían con posterioridad tan imprescindibles para la historia del diseño y el arte como son Marianne

¹ VADILLO RODRÍGUEZ (2010).

Brandt (1893-1983), Grete Marks (1899-1990), Alma Buscher (1899-1945), Margarete Leischner (1907-1970), Anni Albers (1899-1994), Grete Stern (1904-1999) o Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), entre otras muchas. Del mismo modo que entre su profesorado contarían con primeras figuras de la arquitectura y el arte como Lilly Reich (1885-1947), Gunta Stölzl (1897-1983) o Lucia Moholy (1894-1989). Sin embargo, debemos admitir que de todas estas autoras profesionales que integrarían la escuela en sus diversos aspectos hay una que sería indiscutiblemente la más impar de toda la Bauhaus. Nos referimos, sin duda, a la original música Gertrud Grunow (1870-1944) quien desarrolló su compleja labor teórica en la escuela desde el año 1919 hasta el 1923, impartiendo la asignatura conocida como *Teoría de la Armonía*.

La que fue maestra de Armonía fue considerada oficialmente como ‘profesora extraordinaria’ en el Curso Preliminar (*Vorkurs*), un ciclo previo al ingreso en la escuela cuya duración era de un semestre, de obligada realización, cuyo fin era el de seleccionar al alumnado que ingresaría en la notoria escuela. Era evidente que su afinidad teórica con el maestro Johannes Itten (1888-1967) –quien había sido a su vez su alumno años antes– le facilitó esta presencia en la Bauhaus donde llegó siendo una profesional de prestigio que había realizado diversas conferencias previas para explicar sus teorías musicales y plásticas.

Se le reconoció una gran influencia en el alumnado, ya que el objetivo de su asignatura era la búsqueda de un equilibrio y el análisis por parte del estudiante de sus propias habilidades artísticas a través de la música. La base imprescindible de su tarea docente se basó en la aplicación de una serie de fundamentos propios de la sinestesia: en concreto la interrelación de los sentidos, especialmente los de la vista y el oído. Ella exploraba iniciativas docentes donde, a través de esta captación sensorial, la “forma viva” (el ser humano) percibía las sensaciones fundamentales que le influían. En este aspecto, la música y el color tenían un protagonismo fundamental para la maestra. Evidentemente, estas teorías influyeron con notoriedad en la producción de objetos de la Bauhaus ya que Grunow consideraba que el color tenía la capacidad de influir en el individuo y en el exterior que rodearía a éste. Siguiendo sus propias experiencias y teorías, su original ordenación cromática resultaba fundamental para sus enseñanzas con el alumnado: ella consideraba que a cada color le correspondía no sólo una nota musical sino que también estaba en relación con un sentimiento y una parte del alma humana. Así, para Grunow, la música y la plástica estaban en su pedagogía en perfecta simbiosis. Sus interesantes teorías de sinestesia relacionaban la percepción del color con sonidos, con notas musicales, por lo que enseñaba al alumnado a asociar la naturaleza cromática con una serie

de connotaciones psicológicas que resultarían fundamentales para la construcción efectiva de productos artísticos o funcionales dirigidos a un tipo concreto de usuario. Sonido, color, sentimientos y material. De hecho, la profesora instruíra incluso en la apreciación del material original con el que el alumnado construiría. Una práctica habitual en su asignatura de Armonía:

[...] also the physical material in its density will be worked through certain exercises with the colour leads to the imagination of different materials and they become almost tangible. As so they were: stone, wood, iron, threads for weaving and for plaiting a.s.o. At this stage we have the basis and qualification for the handicraft².

La maestra aconsejaba al alumnado en la elección del taller tras el Curso Preliminar ya que estaba encargada de redactar una serie de informes sobre las cualidades artísticas más notables de cada uno de ellos. Entre sus alumnas más prestigiosas de aquel periodo destacarían autoras como Grete Heymann-Marks (1899-1990), Margarete Willers (1883-1997) o Hildegard Hesse-Kube (1899-1989).

La figura de Grunow fue muy singular. En su plenitud pedagógica intervino profundamente el momento personal en el que llega Grunow a la escuela, ya que la maestra no era ninguna joven inexperta sino una cultivada teórica de renombre en plena madurez intelectual. Su extensa formación había sido musical, precisamente estudió con maestros de gran prestigio como Hans Guido von Bülow (1830-1894), Scharwenka (1850-1924) y Giovanni Battista Lamperti (1839-1910). No obstante, aunque en el momento de llegar a la Bauhaus³ de Weimar ya había impartido conferencias en Berlín (en 1919) basadas en sus teorías musicales y artísticas, estos méritos no impidieron que su estatus docente dentro del plan organizativo de la escuela de la Bauhaus fuese uno de los más especiales dentro de la misma. De hecho, era considerada oficialmente como “*Ausserordentliche Lehrkräfte*”⁴ (profesora extraordinaria) en un momento, el de la primera sede de Weimar, en el que el régimen general docente de la plantilla era definido exclusivamente bien como ‘Maestros de la Forma’ o Maestros de Taller’.

2 BAUHAUS ARCHIV BERLIN (BHA), GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 7285/4: “También el material físico y su densidad eran trabajados a través de ejercicios determinados con los colores principales para propiciar la imaginación de diferentes materiales y que así se volviesen más tangibles. Y en este sentido eran: piedra, madera, hierro, hilos para tejer y trenzar. En esta etapa tenemos la base y calificación para la artesanía”.

3 Grunow no llegó sola a la escuela, junto a ella fue su asistente Hildegard Nebel-Heitmayer quien había sido una antigua alumna del instituto de enseñanza Jacques Dalcroze.

4 THÜRINGISCHES HAUPTSTAATSARCHIV WEIMAR, STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR (STAW), n° 2, hoja 63.

2. LA MÚSICA COMO MOTOR DE LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX. INFLUENCIA EN LAS TEORÍAS DE GRUNOW

Con la importante presencia que tenía en aquellos años la psicología moderna en las artes durante el cambio de siglo, parece lógico que una escuela pionera como la Bauhaus estuviese al corriente de las investigaciones más recientes de percepción ligada en múltiples aspectos a la influencia de la forma y el color. Como señala López García, la influencia del psicologismo en la Bauhaus, especialmente en sus primeros años con la presencia de Itten y Grunow, resultó fundamental para “evitar un subjetivismo e individualismo absolutos y dotar a la formación de los estudiantes de una base objetiva, tratando de desarrollar un lenguaje visual”⁵. Así, el alumnado adquiría un principio sólido de naturaleza científica a partir del cual poder explorar un lenguaje efectivo que aplicar en la comunicación visual, lo que es un proceso fundamental en el diseñador durante el proceso de construcción del objeto. No olvidemos que además de docente, Grunow demostró que sabía transmitir sus teorías en escritos como “*Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form und Ton*”⁶.

Las enseñanzas de Grunow suponen una primera fase en la noción del ser humano que desarrolló la Bauhaus cuando dominaba un planteamiento más espiritual del mismo. Evidentemente, la cabida en la escuela de las teorías de Grunow se debió principalmente a su afinidad con el maestro Itten. Precisamente, la docencia de ambos en la Bauhaus coincidió en el tiempo –de 1919 a 1923-. Con respecto a esta estancia diremos que el prestigio actual del que disfruta la maestra no evitó una ambigüedad inicial con respecto a su perfil profesional. En lo referente a su protagonismo, encontramos en algunas primeras noticias aparecidas en importantes publicaciones clásicas sobre la escuela que ponen de manifiesto una falta de interés o desconocimiento de su perfil. Realmente, algunos de estos comentarios iniciales fueron duramente contradictorios, incluso proviniendo de prestigiosos autores tales como Wingler, quien afirmó en el año 1962 sobre Grunow que “aunque nunca destacó, ejerció una influencia muy importante, gracias a su gran prestigio, sobre la Bauhaus de Weimar y sus maestros”⁷. Esta singular observación no deja de ser extraña y sorprendente: reconoce a alguien influyente incluso entre los maestros debido a su gran prestigio pero que, sin embargo, no “destaca”. Curiosa

afirmación que se inscribe en la tónica general de una bibliografía, algo caduca, que trató la presencia y repercusión de la figura femenina con cierta indiferencia. No obstante, lo general es que le ponderen su aportación pedagógica como muy positiva, incluso en ámbitos internacionales:

[...] seems to have been a woman of strong spiritual force, who in some cases exercised a beneficial influence on the disturbed state of mind of young people⁸.

En cualquier caso, la tarea principal de la profesora fue el desarrollo a través de la música de una importante labor en psico-pedagogía aplicada al conocimiento artístico con el objetivo de estimular las cualidades innatas predominantes en cada alumno. De hecho, se le reconocía como docente una gran intuición para vislumbrar estas habilidades. Para ello, como profesora profesional de música, se servía como herramienta fundamental de trabajo de un piano de cola que utilizaba para explicar su compleja teoría artística en la que el sonido tenía un protagonismo fundamental (Fig. 1).



Figura 1: Retrato de Gertrud Grunow al piano, (reproducida en FIEDLER, J. y FEIERABEND, P. (eds.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999, p. 88).

Para la Bauhaus, Grunow resultó ser una excelente docente con una labor única y particular dentro de la escuela. El tronco imprescindible de su tarea pedagógica se basó en una serie de principios fundamentales que articulaban todo su pensamiento. En primer lugar, debemos indicar que toda su práctica se basaba en la aplicación de fundamentos de la disciplina de la sinestesia⁹, especialidad basada en la interac-

5 LÓPEZ GARCÍA (Madrid, 2001): 80.

6 Original en BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 7285/1: “La construcción de la forma viva por medio del color, la forma, y el sonido”.

7 WINGLER (1975): 88.

8 SCHEIDIG (1967): 19: “parece haber sido una mujer de fuerza espiritual fuerte que, en cualquier caso, ejerció una influencia beneficiosa en el estado disperso de la mente de la gente joven”.

9 SOURIAU (1998): 997 define este concepto como: “asociación mediante la cual, al excitar un sentido, se hace surgir de manera regular, en otras personas, impresiones en otros sentidos. Lo más habitual es que se trate de impresiones visuales, sobre todo de colores vivos, provocadas por percepciones auditivas”.

ción del color y el sonido a través de los sentidos de la vista y el oído -elementos que influyen y transforman el organismo humano de un modo natural-. Esta teoría se afirma principalmente a través del reconocimiento de la interrelación de los sentidos, no tan sólo en la percepción penta-sensorial (propia del ser humano que le conecta con su entorno exterior) sino a la íntima conexión de unos sentidos con respecto a otros, en este caso precisamente de la vista con el oído. Para Grunow, lo importante no era el fenómeno en sí del color o el sonido -aspectos físicos o psicológicos que ya habían analizado otras ciencias- sino *la sensación* (naturaleza y causas) que producen dichos fenómenos. Para la maestra, estas relaciones entre los sentidos manifiestan y determinan la estructura del mundo real con mayor certeza que el estudio exclusivo de uno de estos fenómenos aislados. En su caso, Grunow aplicaba esta teoría con el fin de ayudar al alumno en la propia búsqueda de equilibrio y capacidades artísticas innatas, demostrando de este modo una moderna y profunda concepción sensorial e intelectual del arte y la pedagogía, una clara tendencia hacia lo multidisciplinar. A la maestra le resultaba fundamental la existencia de la sensación, una compleja experiencia cuyas relaciones sólo podían explicar y transmitir a través de la música. Ella afirmaba que:

[...] a cada fuerza viviente, por lo tanto incluso a cada color, corresponde una ordenación que sigue unas determinadas leyes, un sonido. Las relaciones son íntimas o lejanas. De la unidad de sonido y color surge una forma de vida, es decir, una sensación (...) que se manifiesta de la manera más sencilla e intensa en la figura humana de pie y en su expresión espiritual y mental¹⁰.

Precisamente, el análisis de esta sensación que establece relaciones íntimas o lejanas a través de elementos básicos resulta una dinámica absolutamente fundamental en la formación de diseñadores que crean objetos, cuyas piezas se tienen que interrelacionar con un usuario, con un entorno, con el exterior y deben estar cargadas de cierta espiritualidad que las haga afines a la condición humana.

En realidad, la particular teoría musical de Grunow posee una serie de interesantes influencias conceptuales, de las que algunas podrían constituir su propia base por estar íntimamente unida a las concepciones sinestésicas de la profesora. Históricamente, uno de estos primeros referentes lo encontraríamos en autores tan imprescindibles como Platón, en concreto en el diálogo de *Timeo*, donde el filósofo describe al referirse a la obra de los dioses menores la naturaleza

de las sensaciones, centrada precisamente en la valiosa vista y en el oído (ambas destinadas a un fin común) a los que se sumaría la voz:

Y acerca de la voz y el oído, otra vez el mismo razonamiento: nos fueron concedidos por los dioses por las mismas razones y con la misma finalidad. Pues el lenguaje tiene la misma finalidad, ya que contribuye en su mayor parte a lo mismo y, a su vez, cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma¹¹.

No obstante no es necesario mirar tan atrás en el tiempo para encontrar afinidades culturales e intelectuales de algunos autores alemanes más coetáneos a Grunow en relación a su Teoría de la Armonía. Autores que reflexionaban en torno a esa espiritualidad de la disciplina musical. Como afirma Castrillo y Martínez:

en el nivel de reflexión estética, Schopenhauer, Wagner, e incluso Nietzsche, coincidieron en la afirmación del carácter esencialmente metafísico de la música¹²

Esta consideración espiritual era común en la ideología cultural que respiraba Alemania y la propia Bauhaus en los primeros momentos de la sede en Weimar por la necesidad de cercanía a un cierto ideal romántico –posiblemente fruto de cierta tristeza moral tras la pérdida de la I Guerra Mundial-. De hecho, la concepción teórica de influencia musical y la importancia de la compleja armonía no era exclusiva de Grunow; era un planteamiento que se intuía y se explicaba en diversos ámbitos del conocimiento. Estas teorías le acercaban a grandes autores como Hegel cuando afirmaba que la “subjetividad abstracta como tal: la música es <<el arte del ánimo>>”¹³, por lo que el filósofo expresaría una fuerte consideración del poder activo de la música en el interior del ser humano, concepto este del ‘ánimo’ muy cercano a lo que Grunow denominaba como las fundamentales ‘sensaciones’ de las que estaba construida ‘la forma viva’, es decir, el ‘ser humano’ –aspectos sobre los que también reflexionaría Schopenhauer –¹⁴.

11 PLATÓN, *Timeo*, 47c-d.

12 CASTRILLO y MARTÍNEZ (1996): 355.

13 CASTRILLO y MARTÍNEZ (1996): 355.

14 La idea de Schopenhauer es definitiva a este respecto, en el hombre es donde primero se separan el motivo y la acción, la represen-

10 GRUNOW (1975): 88. (Original en *Staatliches Bauhaus 1919-1923*, Bauhausverlag, Weimar-München, 1923, 20-23).

De hecho, para Schopenhauer (1788-1860)¹⁵, la música “no es ya imitación de una idea, sino que traduce de modo inmediato las vibraciones de la esencia misma del mundo”¹⁶. Es decir, una representación directa de la voluntad, de manera que actúa sobre ella de inmediato modificando los sentidos y las emociones del ser humano. De igual forma, el concepto de armonía fue tratado por Nietzsche –filósofo muy admirado por el alumnado de la Bauhaus– quien consideraba que:

[...] en la armonía está la voluntad en su multiplicidad, que está fundida en la unidad. El carácter de cada sonido es *un poco* discrepante en los armónicos superiores; así el carácter de cada ser individual *discrepa* un poco del ser universal¹⁷.

Al margen de estas influencias, las afinidades conceptuales de la profesora con diversas personalidades artísticas de la propia Bauhaus la convertían en una persona idónea para la docencia de esta asignatura de armonía. La consideración que otorgó Grunow a la disciplina musical en ocasiones se acerca al ideal de otros colectivos artísticos como *El Jinete Azul* quienes reconocieron su protagonismo:

Mit seinem Mitstreiter im <<Blauen Reiter>>, Franz Marc, verbanden ihn damals auch seine Reflexionen über die Fragen der Synästhesie; insbesondere die Analogien zwischen den visuellen und den musikalischen Bereichen und die Möglichkeiten der Übersetzung künstlerischer Mitteilungen von einem Medium in das andere beschäftigten ihn¹⁸.

En realidad, estas consideraciones estuvieron asimismo presentes en las teorías que Kandinsky (1866-1944) publicó, tanto sobre el color y la forma en *Punto y línea sobre plano*¹⁹ como en varios escritos en los que consideraba el arte como un medio de provocar vibraciones en el alma del receptor:

tación y la voluntad, de tal forma que según el arte “El resultado final es que todo animal se ha hecho ya su estructura conforme a su voluntad”. SCHOPENHAUER (1970): 89.

15 PÉREZ-MASEDA (1993).

16 CASTRILLO y MARTÍNEZ (1996): 357.

17 NIETZSCHE (1999): 53. El escrito está fechado en el invierno de 1869-1870-primavera de 1870.

18 BAUHAUS-ARCHIV (1987): 225: “con el combativo <<Blauen Reiter>>, Franz Marc, conectado a su vez con reflexiones sobre la sinestesia, en particular con analogías entre áreas musicales y visuales y las posibilidades de trasladar distintos informes artísticos de un medio a otro”.

19 KANDINSKY (1996). El original fue publicado por la Verlag Albert Langen, München, 1926.

[...] la finalidad de los diferentes medios del arte es la provocación del proceso mental indefinido y definido a la vez (vibración). Un complejo determinado de vibraciones es la finalidad de una obra²⁰.

Esta idea de la vibración interna y la presencia de la música era definitiva en la pedagogía de Grunow. Sin embargo, debemos indicar que la presencia de esta docente en la Bauhaus, como hemos señalado, estuvo fundamentalmente ligada al propio interés de Itten en esta profesora de música, con quien compartía evidentes inquietudes teóricas y artísticas. Recordemos que en esa época Itten era el maestro más influyente y carismático de la sede en Weimar; en realidad podríamos afirmar que resultó un personaje fundamental durante casi toda esta primera etapa. Sin duda, la singularidad del profesor era muy atrayente para el alumnado. Desde su personal y teatral vestimenta a sus teorías llenas de influencias místicas de la filosofía oriental, todo ello debido fundamentalmente a la influencia del movimiento Mazdaznan. Aún así, la similitud conceptual con la profesora Grunow resultó estrechamente afín, esencialmente en dos aspectos: la interrelación de los sentidos y el interés por el color basado siempre en principios universales. En esta prioridad de influencia del color en el individuo y en sus relaciones con el exterior que le –rodeaba con el objetivo de la búsqueda en el interior de la persona– es donde más se acercó a las teorías de la profesora.

3. PEDAGOGÍA DE GRUNOW: PLÁSTICA Y MÚSICA, LA FUSIÓN DEL SONIDO Y EL COLOR EN LA ESCUELA DE LA BAUHAUS

Con respecto a sus elementos fundamentales de trabajo, Grunow partía en su teoría de componentes protagonistas tales como el color o el sonido. Estas consideraciones de partida la convertían en una docente óptima para esta primera fase más espiritual e idealista de la escuela en Weimar, especialmente por su concepción cromática. Al igual que Itten, la profesora entendía el color como radiaciones o energía. De hecho, Grunow lo consideraba principalmente como un impulso vital muy relacionado con la fuerza de la luz, como una energía vigorosa (expresión-gesto-movimiento), como comentó:

[...] a symbol of an emotional state of being. Its visible expression is a gesture, which corresponds with the feeling²¹.

20 KANDINSKY (2002): 44.

21 BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 7285/4, *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farben, Form und Ton. Beitrag zur Pädago-*

Por otro lado estaba el sonido, al que la maestra le aplicaba a través de las notas musicales una singular ordenación vinculada a un original círculo cromático donde a cada color le correspondería una nota -desde “do” a “si”-. A su vez ambos elementos asociados (color y sonido) estarían ligados a una estructura y una articulación propia por las que les correspondería de modo recíproco una determinada forma de la anatomía o de los sentimientos del ser humano²².

Las teorías de Grunow tenían además la particularidad de que consideraban estas correspondencias como un principio universal aplicable a cualquier ser humano. De hecho, el paralelismo entre anatomía, color, equilibrio y sonido lo registró en un particular círculo cromático en el que cada color se corresponde con una parte del cuerpo:

[...] in a circle, in which every colour has its own fixed position. This order of the twelve colours is a biological phenomena, which Gertrud Grunow has found, and which everybody can find for themselves. This circle-order corresponds with the inner light (colour) and is thus, unconscious, built up a new out of the twelve light-forces²³.

Para la profesora, en esta ordenación sonora y cromática resultaba fundamental la propia forma humana “con su esqueleto, la columna vertebral, siguiendo una sucesión vertical en altura y profundidad, y en expansión móvil horizontalmente sobre el diafragma”²⁴. Afortunadamente, se conserva algún ejemplo práctico de este círculo realizado por el alumno Franz Singer (1896-1953, Fig.2). Es de este modo que Grunow consideraba esta particular ordenación cromática como una norma reguladora, con una validez superior a la que posee la sección áurea en el área de las medidas.

gik des künstlerischen Schaffens zum Gedächtnis von Gertrud Grunow: “como un símbolo de un estado emocional del ser. Su expresión visible es un gesto, que corresponde con un sentimiento”.

22 GRUNOW (2001): 30-103. Editado por Achim Preiß, este libro recoge gran parte de la teoría que la maestra desarrolló como docente en la Bauhaus.

23 BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 7285/3: “un círculo en el que cada color tiene su propia posición fija. Este orden de doce colores es un fenómeno biológico, que Gertrud Grunow encontró, y que cada cual puede encontrarlo por sí mismo. Este círculo corresponde con la propia fuerza-luminosa como están en un orden y equilibrio orgánicos en nosotros”.

24 GRUNOW (1975): 89.

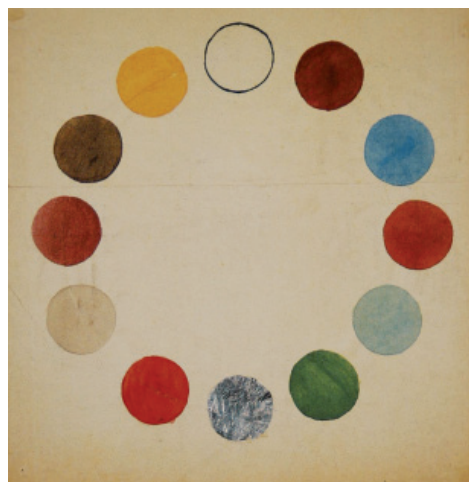


Figura 2: SINGER, F., *Círculo de colores de la clase de Gertrud Grunow*, (reproducida en DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 1998, p. 33).

Para articular toda su teoría, Grunow encontró un elemento substancial que sostuvo todas sus enseñanzas: *la búsqueda del equilibrio*. Así pues, este fin lo consideraba fundamental para que el individuo alcanzase su estado ideal, siendo este ideal una ley imprescindible en su teoría y práctica. En realidad, no entendía el equilibrio en el sentido plástico de composición, ni estrictamente físico o exclusivamente musical sino más bien como elemento conceptual que aplicaba a un conocimiento universal: una ley suprema según la cual se constituye toda ordenación, similar a un acuerdo lógico entre la ordenación externa (formal) y la interna (material). Droste afirma que Grunow “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”²⁵ a través de la aplicación de sus teorías.

El ser humano sería para la maestra una forma de vida, un organismo que se basa en una experiencia interrelacionada con su exterior y construido de una materia que se intuye conscientemente a través de las fantasías o ideas. Grunow consideraba que la construcción de una forma viva -como es la forma humana- sólo sería posible a partir de una ordenación simple, equilibrada y sintética, a partir de la cual se desarrollaría y construiría todo el organismo. En definitiva, aplicaba en la práctica un sistema que ella consideraba universal como método concreto en un sentido pedagógico, artístico y vital.

25 DROSTE (1998): 33.

| EQUIVALENCIAS ESTABLECIDAS POR GRUNOW PARA EL PRIMER ORDEN ²⁶ (CIRCUITO SENSIBLE) | | | | | |
|---|-----------------|------------------------|-------------|--------------------------------------|-------------------|
| <i>Numeración</i> | <i>Color</i> | <i>Notas musicales</i> | <i>Alma</i> | <i>Forma</i> | <i>Materiales</i> |
| 1 | Blanco | c (do) | Fría | Línea ondulada horizontal | Mármol |
| 2 | Terracota | cis (do sostenido) | Reservada | Rectángulo con predominio vertical | Tejido |
| 3 | Azul | d (re) | Amable | Circunferencia | Sonido y barro |
| 4 | Violeta rojizo | dis (re sostenido) | Graciosa | Rectángulo con predominio horizontal | Gres y porcelana |
| 5 | Azul verdoso | e (mi) | Tranquila | Trapezio invertido | Acero |
| 6 | Verde | f (fa) | Festiva | Trapezio | Hierro |
| 7 | Plata | fis (fa sostenido) | Provocadora | Línea recta quebrada horizontal | Plata |
| 8 | Rojo | g (sol) | Digna | Cuadrado | Madera |
| 9 | Gris | gis (sol sostenido) | Inmóvil | Línea recta horizontal | Piedra bruta |
| 10 | Violeta azulado | a (la) | Ambiciosa | Óvalo | Vidrio |
| 11 | Marrón | b (si bemol) | Enérgica | Triángulo equilátero invertido | Hierro forjado |
| 12 | Amarillo | h (si) | Orgullosa | Triángulo equilátero | Oro |

Por otro lado, con respecto a la práctica de las teorías de Grunow, diremos que la metodología de la maestra era -a través de determinados ejercicios con el alumnado- estimular múltiples experiencias en las que participase principalmente la experimentación del tono o el color en un proceso interior que debía darse en el propio alumno. Estas enseñanzas resultaron en algunos aspectos realmente significativas para el futuro desarrollo del alumnado y para la pedagogía de la propia Bauhaus. En primer lugar, debido a que la maestra redactaba una serie de informes sobre la evolución y cualidades artísticas más destacadas de sus estudiantes. Esto resultaba fundamental ya que en función de estas habilidades artísticas propias del alumno durante el Curso Preliminar, dependía en cierta medida la elección del futuro taller, aspecto sobre el cual la profesora les aconsejaba. En segundo lugar, porque este tipo de consideraciones en las que intervienen el estudio de las sensaciones, la música, la plástica y los sentidos, interrelacionados con la forma humana como Grunow manifestaba, es una teoría que si la aplicamos al diseño de un objeto está ligada a una serie de principios básicos que se aplican aún hoy en el diseño gráfico e industrial. En este proceso, resulta imprescindible el análisis de todas las condiciones sensoriales del usuario o receptor que intervienen tanto la percepción como en el uso del objeto. Por

otro lado, Grunow consideraba que la escuela de la Bauhaus tenía cierta responsabilidad artística o humanística con respecto al periodo que le había tocado vivir, y consideraba que este moderno centro no podía olvidarse de la espontaneidad inconsciente como un elemento imprescindible para forzar una renovación artística que floreciera en una expresión más auténtica.

Afortunadamente, como muestra concreta de la metodología de la profesora podemos obtener los escritos en forma de apuntes originales de Hildegard Nebel-Heitmeyer (-1995). En ellos, la alumna explica el hecho de que cuando escuchaban un determinado tono dado por el piano en una posición erguida con los ojos cerrados, su cuerpo tendía a orientarse inconscientemente con la misma sensación de intensidad que transmitía el sonido. Con respecto al color, las experiencias eran muy parecidas a las del tono, ya que Hebel-Nietmayer cuenta alguna experiencia pedagógica en la que Grunow los estimulaba a imaginarse que permanecían en una posición sobre una luz coloreada que impregnaría todo cuanto les rodeaba de modo infinito. Esto les llevaba a experimentar un movimiento y posición final que era similar a la tomada en la experiencia del tono. Esta práctica de Grunow en clase se basaba en la experimentación de sus principios básicos

26 Información extraída a partir de su libro GRUNOW (2001): 81-106.

(interrelación del color, sonido, etc.), a través de tres circuitos principales de percepción. Los consideraba parte de un proceso completo, en el que el segundo orden o circuito surgiría el primero y el tercero los dos anteriores. A través de unos ejercicios determinados en los que el alumno buscaba el equilibrio de un modo inconsciente, la reacción y la respuesta sería completamente consciente por parte del alumno. Estos tres circuitos principales se expresaban de la siguiente forma:

1º.- El primer circuito sería básicamente psico-físico, a través del cual la totalidad del organismo podía ser estimulado en sus fuerzas elementales. Un circuito en el que descansaría la fuente del movimiento y los instintos, nuestras expresiones vitales y nuestros actos.

2º.- El segundo circuito o círculo sería físico, comprendería la totalidad del organismo del centro nervioso de la columna vertebral, las actuaciones tendrían el objetivo de realizar ejercicios basados en movimientos dinámicos y mecánicos, que abarcarían la manipulación de estructuras materiales propias de las artesanías, con el objetivo de aportar al alumnado una preparación universal para las profesiones prácticas y artísticas.

3º.- El tercer circuito u orden estaba relacionado con una concepción y una formación artística espiritual a través de la especialización de los sentidos del oído y la vista. Para ello, imaginaban formas primarias y sus variantes con el fin de descubrir el color que les correspondería para posteriormente dibujarlas. Además, llegaban a través de ejercicios a experimentar el origen del lenguaje y el sonido fonético.

Por suerte, la singular metodología de la teoría de Grunow, también la encontramos descrita en un extracto de una publicación no identificable de la editorial Diedrichs, Jena, 1920. Afortunadamente de esta publicación existe una copia en el Bauhaus-Archiv de Berlín que fue propiedad de una de sus alumnas en la Bauhaus: Hildegard Hesse-Kube quien estaría allí alrededor de 1920. Aquí se describe la práctica de un ejercicio de armonía, a través del cual, la esencia de cada alumno afloraría como un método certero de conocimiento propio. Es singular el lenguaje expresivo de las alumnas femeninas, descrito como más rítmico:

Uno cierra los ojos, sigue una corta pausa de cerrazón 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 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 a 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 puramente racional²⁷.

El objetivo de esta particular asignatura parece que fue aprender a percibir una serie de leyes básicas propias de la disciplina musical -lo que le permitiría un lenguaje y unos recursos cuya esencia tiene una validez universal-. El fin era que el alumnado aplicase estos principios objetivos en aspectos más subjetivos dentro su práctica como futuro artista y diseñador. En definitiva, el objetivo último de Grunow era aportar al alumnado una serie de recursos genéricos que les permitiese desarrollar sus capacidades creativas e intuitivas innatas para aplicarlas en la actividad creativa propia de la Bauhaus.

Tenemos la suerte de que se conservan en el Bauhaus-Archiv de Berlín fotografías de algunos ejercicios que la propia Grunow realizaba en clase, en las que la imagen congela un movimiento que resume un tono, un color y una sensación determinada. Así, tenemos una muestra en la que se describe la siguiente lección (Figura 3 y 4):

27 DROSTE (1998): 33.



Figura 3 (izquierda): “Aufgabe. Ton e e fis e e. Farbe: weiß. Entsprechende Haltung: Beginn der Tanzneigung aus natürlichem Bewegungsantriebs”²⁸. Imagen original en: BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 6508 I.I.

Figura 4 (derecha): “Aufgabe: Ton e. Farbe grünblau. In dem wir den Ton und die Farbe in uns releven, verändert der Ton seine Klangfarbe und wird als Instrumentalton empfunden. Die seelische Bewegtheit, bestimmt durch die Farbe, führt in die Haltung zum spielen des erlauschten Tones (Instrumentes)”²⁹. Imagen original en: BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 6508 III.

Otro ejemplo lo podemos disfrutar en la sesión que ilustra la figura 5:



Figura 5: “Aufgabe. Ton: a fis e fis a. Farbe: blauviolett. Entsprechende Haltung: Beginn der Tanz BWEGUNG”³⁰. BHA, GRUNOW, G., Inv. N° 6508 II.

²⁸ BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 6508 I.I: “Lección: Tono e e fis e e. Color: Blanco. Actitud apropiada: Comienzo de la inclinación de la danza sobre el centro/eje de movimiento natural”.

²⁹ BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 6508 III: “Lección: Tono e. Color verde-azul mientras se revela el tono y el color en nosotros, cambia el tono su timbre y mientras llega como sensación del instrumento. La sensación mental, ciertamente que provoca el color, influye en la percepción del tono (instrumento)”.

³⁰ BHA, GRUNOW, Gertrud, Inv. N° 6508 II. “Lección: Tono a fis e fis a. Color azul-violeta. Actitud apropiada: comienzo de la danza MOVIMIENTO”.

Todos estos hechos nos confirma que Grunow fue un referente para su alumnado, que disfrutó durante su estancia en la Bauhaus de un estatus más importante del que históricamente se le atribuyó en un principio. En general podemos afirmar que sus enseñanzas y alumnos fueron parte activa de la práctica de la Bauhaus durante su estancia docente; de hecho participarían, por ejemplo, en hitos como la exposición de 1923 celebrada del 15 de agosto al 30 de septiembre. Este conjunto fue presentado como “Trabajos de las enseñanzas de armonía. (Sala 37)”³¹. De entre las alumnas más interesantes que asistieron a sus clases podemos destacar a Margarete Willers (1883-1977) o también a la célebre ceramista Margarete Heymann-Marks (1899-1990) quien precisamente recordaría años más tarde aquella experiencia en una charla celebrada en septiembre de 1980, un recuerdo que sería publicado con motivo de una exposición posterior³².

Grunow como maestra se sirvió de la música, de su rotunda universalidad, para aplicar criterios fiables que estabilizaran y potenciaran al ser humano dedicado a la creación y desarrollar así en ellos los aspectos comunes indispensables que están presentes en todas las demás disciplinas plásticas. Unos fundamentos que resultan absolutamente imprescindibles en el proceso de creación, tanto del artista como del diseñador. Sin duda, su presencia en la Bauhaus aportó la visión de una música que supo comunicarse con los jóvenes creadores plásticos desarrollando en ellos una labor cuyo impacto fue insustituible. Nunca la música y el diseño han sido pensados en una fusión similar.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS ORIGINALES CITADOS

Bauhaus Archiv Berlin (BHA), Grunow, Gertrud, Inv. N° 7285/4.

Bauhaus-archiv (ed.), *Sammlungs-Katalog: Architektur, Design, Malerei, Graphik, Kunstpädagogik*. Berlin, Bauhaus-Archiv, 1987.

BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 6508 I.I: “Lección: Tono e e fis e e. Color: Blanco. Actitud apropiada: Comienzo de la inclinación de la danza sobre el centro/eje de movimiento natural”.

BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 6508 II. “Lección: Tono a fis e fis a. Color azul-violeta. Actitud apropiada: comienzo de la danza MOVIMIENTO”.

³¹ STAW n° 29, hoja 19: “Arbeiten aus der Harmonisierungslehre. (Raum 37)”.

³² WEBER (1989): 208.

- BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 6508 III: "Lección: Tono e. Color verde-azul mientras se revela el tono y el color en nosotros, cambia el tono su timbre y mientras llega como sensación del instrumento. La sensación mental, ciertamente que provoca el color, influye en la percepción del tono (instrumento)".
- BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 7285/1.
- BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 7285/3.
- BHA, Grunow, Gertrud, Inv. N° 7285/4, *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farben, Form und Ton. Beitrag zur Pädagogik des künstlerischen Schaffens zum Gedächtnis von Gertrud Grunow*.
- Castrillo, María Dolores y Martínez Martínez, Francisco José, "La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche", *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, I/80 (1996), 355-364.
- Grunow, Gertrud, "La construcción de la forma viva por medio del color, la forma, el sonido", Wingler, Hans Maria (ed.), *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 88. (original en *Staatliches Bauhaus 1919-1923*, Bauhausverlag, Weimar-München, 1923, 20-23).
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Köln, Taschen, 1998.
- Grunow, Gertrud, *Der Gleichgewichtskreis: ein Bauhaus Dokument*. Weimar, VDG, 2001.
- Kandinsky, Wassily, *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid, Síntesis, 2002.
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós Estética, 1996.
- López García, Luis, *Kandinsky: los fundamentos del arte abstracto. La relación con las ciencias experimentales*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos, 1999.
- Pérez-Maseda, Eduardo, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid, Tecnos, 1993.
- Platón, *Timeo*. Madrid, Gredos, 1992.
- Scheidig, Walther, *Crafts of the Weimar Bauhaus 1919-1924: an early experiment in industrial design*. London, Studio Vista, 1967.
- Schopenhauer, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid, Alianza, 1970.
- Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998.
- Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar (STAW), n° 29, hoja 19: "Arbeiten aus der Harmonisierungslehre. (Raum 37)".
- STAW, n° 2, hoja 63.
- Vadillo Rodríguez, Marisa: *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 2010.
- Weber, Klaus, *Keramik und Bauhaus: Geschichte und Wirkungen der keramischen Werkstatt des Bauhauses*. Berlin West, Kupfergraben, 1989.
- Wingler, Hans Maria, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Recibido: 26.03.2013

Aceptado: 23.11.2015