

Vº JORNADAS DE INVESTIGACION: “ENCUENTRO Y REFLEXION” - FAUD

EJE TEMATICO NRO. 2- EXPERIMENTACION EN INVESTIGACION: DEL ENSAYO A LA APLICACION EN EL TERRITORIO, LA CIUDAD, LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO INDUSTRIAL.

PONENCIA TITULO: “LOS PROGRAMAS PLURIVERSALES DE LA BAUHAUS: VIGENCIA EN REPRESENTACION Y DISEÑO”- Autores: Arquitectos Gabriela Giménez, Sergio Priotti, Liliana Rost, Carlo Barbaresi, Nora Gutiérrez Crespo.

La Revolución Industrial cambió las estructuras sociales, y muchos sectores de la población se proletarizaron. Se pudo racionalizar y abaratar la producción de bienes, y muchos se manifestaron contra “la máquina” ante las grandes potencias industriales y sus exposiciones, proponiendo reformas sociales (como Morris). Despreciando la civilización moderna, fue fundado el famoso movimiento Arts and Craft Stil, reinventando de nuevo cada producto cotidiano. Junto a las reformas educativas, sobre todo de los ingleses, y con éxitos parciales, algunos se afiliaron al socialismo, queriendo lograr una cultura del pueblo y para el pueblo, objetivo de casi todos los movimientos innovadores en lo cultural, que caracterizó también a la Bauhaus. En los países produjeron reformas en el aprendizaje de oficios basados en procedimientos artesanales y preindustriales.

En el caos del mundo alemán había la esperanza de que pudiera crearse un nuevo orden por medio de un arte nuevo, un mundo nuevo más racionalizado, prosperando las artes, los talleres de artes manuales de Dresde, fusionados luego con los de Munich, en los “Talleres Alemanes”; y tenía su lugar el mayor partido socialista de Europa. La sociedad quiso superar un conservadurismo instalado en buena parte del s. XIX, y sus valores culturales beneficiaban a pocos. En este contexto germinaron utopías como la de Bauhaus, con finales humanitarios, como superación de valores que caían, y por la decantación de acontecimientos socio-culturales; es decir, era lo visible de un complejo desarrollo de actividad creativa, entre distintas corrientes convivientes.

La “Liga de Talleres” Alemana impulsó una gran fusión entre arte y economía antes de la Guerra. Su objetivo fue volver nobles las artes industriales logrando la cooperación entre arte, industria y artesanía, y a través de la educación y la difusión. Además las empresas contaban con arquitectos y/o artistas en sus plantillas de la talla de Riemersschmid, Olbrich, Behrens, Fischer, Kreis entre otros. Es aquí donde vemos nacer una simultaneidad de “programaciones”, que tenían que ver con el trabajo, las exposiciones itinerantes, la publicación de catálogos anuales, la colaboración con escuelas de arte, la construcción de edificios significativos que les representaran, el encargo de producción –desde el producto hasta el packaging -- los anuncios, los puestos de venta, etc.--.

Fue importante que Gropius se uniera a la Liga, pues ya era reconocido por sus proyectos y construcciones fabriles, y la fábrica Fagus lo presentó como el joven “del momento”. Se valoraba la juventud en general, y se gestaban movimientos contraculturales y reformadores. Por entonces convivían el cooperativismo, los vegetarianos, la crítica cultural, y distintas posiciones políticas. En medio de ello aparecen las primeras preocupaciones por la preservación del Patrimonio de la mano del Arquitecto Paul Schultze, algunas por el Patrimonio mismo, otras por una postgura nacionalista; y existían en algunos también las discriminatorias. Algunos sobrevaloraban Alemania ante la Guerra; otros fueron críticos.

Gropius se fue a Berlín para ser parte de la subversión, y, decaída la Liga, se contactó con la Escuela de Artes y Oficios de Weimar. También existía la del Ducado de Turingia, interesada en el arte industrial y en incorporar la arquitectura. Gropius sugirió

se formara un Centro Docente como oficina de orientación para industria, comercio y artesanía, actividades que, igualitariamente, debían trabajar tras un objetivo común, lo que fue rechazado porque aún se prefería la artesanía. Deseaba ser profesor, para la Escuela de Bellas Artes de Weimar, y proponía una sección de arquitectura y de arte industrial, pero recién obtuvo el apoyo con el gobierno provisional y el Colegio de Profesores hacia 1919, cuando se debilitaban las fuerzas conservadoras. Se convierte así en Director, oportunidad que aprovechó para casi “refundar” con nuevos criterios, la “Bauhaus Estatal” de Weimar. Venía preparándose con bibliografía de Fisher, Schumacher, y Riemerschmid, referida al arte de la construcción, a la reforma de la educación técnico-artística, y a la arquitectura. En su programa, promocionaba las casas populares y la cooperación de todas las artes en la construcción, la construcción experimental y las exposiciones dirigidas al pueblo. Esto demuestra las búsquedas diversas que rozaban el plano de las utopías, búsquedas que sirvieron para armar un cuerpo teórico más que de construcción, lo cual permitió crear la cultura arquitectónica sobre la cual se fundamenta su vigencia.

Al decir *“Creemos juntos la nueva construcción del futuro, que será un todo conjunto, arquitectura, escultura y pintura”*, Gropius impulsaba la reforma denominada “Plan de enseñanza para arquitectura y las artes plásticas en base a la artesanía, considerando a ésta la base para la educación. La jerarquía *aprendiz – oficial – maestro*, traduce las ideas de reforma al programa de la Escuela. El flanco de la creación realizada con el trabajo manual, que es propia del Hombre de cualquier época, incluso de las sociedades primitivas que no llegaron a etapa de industrialización, es el primer discurso, que influirá, no sólo en los programas educativos, sino también en los programas de arquitectura y de diseño. La meta “Construcción”, era lo significativo, porque era el Eje basilar simbólico, alrededor del cual giraría lo educativo, lo intelectual, social y laboral. Lo positivo de la palabra “*construcción*”, era el fundamento de todo, puesto que, pensaba, que esa actividad *“allanaba diferencias de condiciones y acercaba a los artistas al pueblo”*. **Imagen “0”**

El dibujo del momento era altamente sintético y simbólico, aunque podía combinarse con decorados figurativos. Podemos recordar los grabados y xilografías de la época, tanto como las marcas de la primera imprenta de la Bauhaus y sus programas. La concepción de “catedrales” y /o su dibujo, habla de la idea de “construcción”. Prácticamente nunca más un dibujo tuvo tanta fuerza ideológica, salvo en el caso del constructivismo ruso, que fue contemporáneo a la Bauhaus y sus ecos fueron influencias notorias. **Imagen 1 (“catedral”) e Imagen 2 (marcas Bauhaus)**

Además de Itten, Feininger y Marcks, entre los primeros maestros, estuvieron Klee – Schlemmer y Schreyer. Este último fue el Maestro de Teatro, siendo este arte el “contrapeso” de la Construcción. Los Programas recogían *“construcción y teatro; trabajo y juego”*. El uso de método y de intuición, lo subjetivo y lo objetivo, formaban parte de la enseñanza. La enseñanza era de tipo integral y se trataba de que los aprendices estuvieran armonizados y relajados. Itten comenzaba sus clases con ejercicios que permitieran relajación y la concentración para conectarse con su producción, lo cual permitía vivir al alumnado de modo integrado en espíritu y naturaleza y la “Teoría de la Armonización”, era llevada a cabo por la profesora de Música Gertrud Grunow.

La concepción de la forma y su escala humana trabajaba las simetrías; las espejadas se tornaban en asimetrías o simetrías bibalaceadas. El conocimiento de la figura humana, a través del Dibujo del desnudo, los bocetos de la naturaleza y la materia, y el análisis de los viejos maestros, completaban la formación. Los “Bocetos” de naturaleza y materia, podían ser apriorísticos o realizados a posteriori de las experimentaciones con distintos materiales en crudo, algunos reciclados plasmados en

esculturas, como se dio en el Taller de Metal bajo configuraciones de orden conceptual en relación el carácter propio del material. **Imagen 3 (Bocetos y escultura Mirkin).**

Luego del Curso de Ingreso, si el Estudiante aprobada podía seguir prácticas combinadas entre Taller de Artesanía, Estudio de Formas y Dibujo (Profesor Adolf Meyer) para explorar ó representar. De este modo existía una complementación de miradas, intentando educar a una generación que las uniera a todas.

La pintura, tampoco estaba fuera del conocimiento del material, puesto que comprendía la de metal, fieltro y vidrio, y la de mural (Itten- 1922). El diseño textil (Muche) y la encuadernación (Klee), también lo demostraban. Después de esta época, se cuelan la Historia del Arte y la literatura (Adler) y las conferencias de anatomía: todo esto último como oferta complementaria variable de semestre en semestre. *“El juego será fiesta – la fiesta será trabajo – el trabajo será juego”* era la consigna de Itten.

Las mujeres eran tratadas con igualdad de derechos e igualdad de deberes en los talleres, pero no podían abordar la arquitectura por considerarlas quizá, menos capaces para el abordaje técnico, salvo para telar. Su producción era pensada como netamente “de estética femenina”. Aunque al principio predominó una postura machista respecto de la arquitectura, con el tiempo las mujeres se fueron incorporando. **Imagen 3-B)Mujeres)**

El estudio de la Arquitectura no pudo ser sistémico hasta 1923, por una no aceptación estatal en el plan de estudios. Pero en esa época, Gropius concibió una “colonia” como única posibilidad de cambio radical, dado que creía que sus ideas debían también influir en **la forma** de vida. Junto con ello se concibieron casas de madera; se construyó una que fue exhibida en la primera exposición. **Imagen 4 (Casas).**

La coordinación entre matemáticas e intuición, era pensada como base de la composición espacial, tal como lo pensaban para las artes plásticas, volviendo a las formas puras. La comparación se hacía con la música, relacionando al individuo con el cosmos, lo real y lo trascendental, cuestiones que encontramos en Schlemmer, Kandinsky y Klee. Schlemmer en 1922 ante la crítica situación de los talleres, expresa su preocupación por la continuidad en el tiempo de la idea Bauhaus, que vemos, gesta ya desde el Manifiesto las primeras intensiones de llegar con lo explorado, investigado y producido por la Escuela a la sociedad, con trabajos, exposiciones, ferias, lo que hoy consideramos Extensión. He aquí la actual vigencia de objetivos macro y del marco del programa educativo de Bauhaus.

Luego sobrevino la disolución de la Escuela en 1925 por razones políticas en relación al Estado. Si bien la Bauhaus fue apoyada por el socialismo y los demócratas, luego de 3 elecciones, el conservadurismo enquistado aún en el gobierno, intentaba desactivarla. Llevó tiempo enfrentar los ataques a la Escuela. Si bien era reformadora, Gropius no quería que esté, pero no puedo evitarlo. Representativa de Estudiantes y de Maestros a través de su Consejo, la Bauhaus fue pluralista y comunitaria; las ideas y los aprendizajes se caracterizaban por lo antiacademista, por sus continuos envión y dinamismo. En el dibujo al desnudo, puede verse la pluralidad investigativa, encontrándose la articulación, el movimiento y *la persona ideal*, como propuestas en diversos trabajos. **Imagen 5 (desnudos).** Esa época fue conocida como “expresionista”. Luego de ésta, se comienza a discutir sobre industrialización y técnica; y sobre tipo y función.

La forma fue la consigna para la adecuación a la industria y la técnica, por influencia de De Stijl a través de Van Doesburg. Se combinò la relación entre colores primarios, ángulo recto y figuras básicas promulgadas por Kandinsky y el creciente interés por lo

constructivo: las enseñanzas de van Doesburg eran más universalistas, provocaron impresión. Gropius trató de llevar a cabo la idea de una Bauhaus más productiva, y la artesanía comenzaba a ser ganada por la palabra técnica e industria. Los Estudiantes ya formados podrían encontrar trabajo en la Escuela (oficiales). Se propiciaron los Talleres productivos, para independizarse de la ayuda estatal. Muchos estudiantes se sumaron a la Fábricas.

La influencia de Laslo Moholi Nagy, nuevo Profesor invitado para el preparatorio, consistió en el desarrollo del interés por la tridimensionalidad y el equilibrio espacial, con diversos materiales, hasta cuando se fue en 1928. Naturaleza y materia estaban al centro de sus preocupaciones, y a él también miraron Klee y Kandinsky. Para Klee, el análisis y la síntesis, era dos partes esenciales del abordaje de las artes, y se extendieron a todas; inclusive a la arquitectura. Su idea de construir lo unitario a partir de la multiplicidad, era la consigna. Kandinsky, que se interesó por el estudio del color, y profundizó más lo espacial, por medio de la relación forma-color y las pruebas con contrastes. Ideó el “dibujo analítico” que en cambio retomaba las “líneas madres” ó estructurantes de una obra, incluyendo las líneas de tensión compositiva, para construir con alguna lógica el análisis, sistematizando los conocimientos de pintura abstracta, como otra forma de representación. Klee se interesó por el estudio de las tonalidades, con las que trabajó luz y profundidad. El análisis para él tomaba las partes en que se dividía un cuadro. **Imágen 6**

Con esta conceptualización se dieron los Talleres de Cerámica con varias etapas en la organización del trabajo y fueron los más ejemplificativos, entre ellos los “cocidos comerciales” en la etapa de productividad, donde después de 1923, se planteó Gropius como objetivo la producción seriada. Las derivaciones del dibujo, la pintura y las exploraciones sobre el espacio, influían al Taller Textil, cuyo producido también se acoplaba al Diseño de Muebles, y al Interiorismo, con innovaciones en el hilado y la malla, tanto como en las texturas, que dejaron de representar historias, para representar construcciones abstractas.

El Taller de Metal, fue productivo después de 1924, transfiriendo el concepto de formas tridimensionales puras a las producciones de objetos que marcaron toda una época y son vigentes aun hoy, con diseños inmejorables que acunaron, luego de la aparición de Moholi Nagy, los conocimientos adquiridos sobre forma y color, e incorporaron el concepto de función, tanto como el de contraste de materiales, lo que fue ampliamente explotado. **Imágen 7**

El concepto del uso de las formas y su conocimiento pasó en otro modo al Taller de Muebles, donde otorgaron significado y sentido a las superficies y planos de apoyo, y, a la combinación entre éstos y los elementos filares. Los vacíos tomaron también formas puras; y quedó claramente expresado el proceso constructivo y las cuestiones antropo y ergonómicas para una clara y eficiente comodidad --como en el caso de los muebles de Marcel Breuer--. A posteriori marcaron un camino a líneas de producción de conocimiento en torno al diseño de equipamiento.

La influencia del Taller de Pintura y en Mural, llegó hasta la Arquitectura, avanzando sobre paredes y escaleras, ingresos y pasillos, y en obras reconocidas, con transferencia directa de estudios de color y gráfica Bauhaus, condensando los nuevos principios de los llenos, vacíos, color y texturas. **Imagen 8**. De Escultura y Ebanistería hubo una influencia directa en el Diseño de Juguetes, tanto como en el de Escenografías Teatrales. Los juguetes fueron muy publicitados, con un diseño gráfico acorde a los mismos por el uso del color y la diagramación. He aquí el inicio fuerte de la identidad entre producto y marca, entre producto y medio publicitario, que hoy signa lo que se llama “ícono”, “familia integrada” y por qué no “imagen corporativa”. **Imagen 9**.

El dibujo y la talla o la escultura simbólicos, se trasladó al Taller de Teatro. Las Tramas Teatrales, eran interpretadas a través de la plástica y la literatura. La relación entre el teatro y la vida, y su unidad, eran para la Bauhaus una realidad, relacionando el espacio cósmico con el teatral, a donde debían ir a parar su teorías de formas y colores, en relación a las palabras. Schreyer refirió también a los movimientos básicos. Pero en poco tiempo fracasó ante las diferencias entre los Estudiantes, que se dividían entre los que apoyaban la estandarización y los que no (“América” o la “India”, respectivamente). La novedad tenía que ver con el Espacio y lo cósmico. Las coreografías fueron “constructivistas” y traspasaron todos los conceptos de danzas, para volverse mecánicas y resaltar direcciones, tensiones en el espacio, tanto como las formas puras se apropiaban de él. El “Ballet triádico” y el “Cabaret mecánico”, explotaban profundidades, planos, oscilaciones, giros, con movimientos tipo marioneta, que sintetizaban la abstracción. Ello influyó el dibujo y el grabado en madera, tanto como la xilografía en blanco y negro. Podemos decir que esto no tiene hoy vigencia tal como se dio, pero poder profundizarlo hoy, no sólo ayudaría a comprender el Teatro en general, sino, y para los futuros Arquitectos, a comprender el concepto de Espacio con mayor claridad. **Imagen 10**

Para la Exposición de 1923, se construyó el primer modelo “del nuevo modo de vivir” y del “trabajo comunitario”, con la Casa en Horn, para la Familia Sommerfeld, la primera que planteaba innovaciones que han trascendido hasta nuestros días, como fue la primera cocina moderna, la conexión dormitorios-baños, la vista de la habitación de los niños desde la cocina, el estar centrado. Aún así, el dibujo técnico de su planta, conserva la idea de casa compacta que, con divisiones interiores venía como herencia, y, salvo en la cocina, los muebles, si bien simples y abstractos, siguen estando “suelos” y no formando “conjuntos” más complejos, lo cual le da un aire aún conservador. Fue muy criticado su exterior, y llamado “Caja de Bombones” y otros apodos, tanto como el hecho de que se pusiera en “servidumbre de paso” el ambiente principal, para pasar de un borde perimetral a otro. Su vigencia hoy, sería imposible, puesto que con el tiempo y la Modernidad, la casa se abstractizó y racionalizó mucho más y se logró una mayor integración entre arquitectura y equipo, cuestión muy abordada por el desarrollo de la Bauhaus en el tiempo. Todo el Equipo interior de la casa en Horn, estaba diseñado por Alumnos y Docentes, y era el reflejo fiel de sus Talleres capitaneados por Maestros con sus propias personalidades, pero que intentaban mostrar una arquitectura “dinámica y funcional”; así que la pluralidad estaba presente, aún en la unidad. **Imagen 11. Cumpleaños**

La Exposición mostró la intensidad cultural de la Bauhaus, con sus teatros, fiestas, representaciones, trabajos y arquitectura, logrando la publicidad y difusión que se esperaba, e incluso más. Hoy podemos seguir en esto último la línea exacta referencial y de hilación entre la gráfica del constructivismo ruso, y la de Bauhaus, que por influencia de Moholy Nagy, comenzó a complejizarse y a adquirir curvas, diagonales, y tonalidades, habiendo comenzado solamente con los colores puros y la ortogonalidad. Son de destacarse los subrayados de las palabras o textos significativos en nueva tipografía, con gruesos trozos de línea que ya parecían rectángulos. **Imagen 12.**

Remitiéndonos sólo a Arquitectura, ya se estaba casi en 1925, cuando Gropius, y a pesar del éxito de la Exposición, todavía no había podido imponer un Taller de Arquitectura en la Bauhaus. Muchos Maestros eran reticentes, o carecían de conocimientos para entender esta gran “construcción total”: Schumann, ofrecía, de todos modos, un Curso de dibujo técnico y construcción. Gropius quería construir una “colonia” en el campo, para ir mejorando el modo de vida de acuerdo a los nuevos principios humanistas por él cultivados, que sirviera a docentes y Estudiantes. Varios Profesores formaron una Sociedad Limitada que encargó los planes a un arquitecto húngaro. Uno de los principios, era la tipificación de componentes constructivos para

colar el hormigón, además de la concepción de un módulo habitativo con el cual se pudiera montar toda la colonia y todas las casas. El Plan constaba de 110 casas (20 independientes en el declive del terreno; 50 unifamiliares agrupadas en la altiplanicie al norte, y 40 para Estudiantes, alrededor de la Plaza en el centro de la colonia). El sistema llamado “caja de construcciones” –en alusión justamente a este tipo de cajas—tomaba su nombre de las posibles combinatorias que podían hacerse con los módulos, que caracterizaban las composiciones típicas de techos planos, según el número posible de inquilinos. Quizá valga la pena decir aquí, que este modelo fue trabajado por toda la posteridad, aunque muchas veces tomado esquemáticamente desde un punto de vista formalista, sin sentido crítico ni consideración del lugar de aplicación.

En la escuela de la Bauhaus confluyen cambios de paradigmas tanto en el programa educativo como en la nueva concepción de programa arquitectónico, ya que como escuela reaccionó ante nuevas experiencias y acontecimientos socio-culturales que impulsaban un contexto de cuestionamientos y contradicciones. Se ponen en cuestión los elencos formales del canon academicista pero también eso implicaba poner en cuestión la concepción artística (*Arte o técnica?*) de los nuevos objetos producidos. El incluir la palabra arte al vocabulario académico ponía en duda su faceta técnico-productiva real con lo cual se deduce la distancia que se ponía en juego entre los formadores de la escuela.

Estas cuestiones eran evidentes en las formas de representación en los producidos. Gropius apostaba a la nueva imagen y su natural expansión, *como ideas afines a la Bauhaus en otras partes del mundo*. La Exposición internacional de Arquitectura, de la que hablábamos, demuestra, confirma y proyecta la nueva forma de concebir el mundo. La representación gráfica y modélica se transforma en el vehículo capaz de sostener un nuevo concepto de Programa Arquitectónico, no limitado mecánicamente a locales, sino referido a modos de vida. Desde la tipografía en la que forma y color argumentan su decisión de ser identitario, las maquetas y fotografías tejen las bases sobre las cuales un proyecto de arquitectura experimental se transforma en los criterios de diseño de las nuevas formas de habitar del siglo XX, y sin lugar a dudas que, con esquematismo o no, con desarrollos más o menos felices, lo fueron. Fue un cambio, de un programa artístico y personalista de la enseñanza de la arquitectura, a otro donde el conocimiento es la fusión de teoría y práctica constructiva; y devela un giro importante en el tratamiento de la construcción–organización de las pequeñas intervenciones en la segunda etapa de la escuela.

El nuevo concepto de hombre y la visión interdisciplinaria del concepto de arquitecto de Hannes Meyer promulgaba, como meta de esta forma de construcción, *al bienestar popular*. Las necesidades *biológicas, intelectuales, espirituales, y corporales* personales y sociales se sintetizan en un “*hombre colectivo*” que refleja un programa de carácter comunitario, una existencia humana de concepción integral en la que la construcción debía hacer *posible “el vivir”*. Hoy, entendido como “*el habitar*” es la representación arquitectónica de las pulsiones personales, sociales y económicas de una realidad que se lee en términos de *perfectibilidad, adaptabilidad y flexibilidad* a decir de Josep Montaner. Con Meyer, se promocionó desde el pensar la arquitectura como resultado natural de un *cuidadoso análisis* (con su definición de “*construir no es ningún proceso estético*”, y “*construir es sólo organización: organización social, técnica económica y psíquica*” --como concepto de programa arquitectónico y estructurante en la formación de los aspirantes--), hasta la organización de “*células cooperativas*” como “*brigadas verticales*” ante la planificación de trabajo de diseño y construcción.

A pesar de negar la carga estética, se deduce que Meyer y los producido por la Bauhaus, ha trazado/marcado una estética en la calidad espacial que perdura hasta nuestros días. Encontramos que esta se expresa en:

- 1º -La percepción espacial de la síntesis, como cualidad que refleja profundidad visual, fluidez y expresión;
- 2º -De ésta se deduce una valoración por la calidad de vida expresada en la iluminación natural, integración del interior-externo;
- 3º -Una expresión de la representación que exalta aquellos valores tanto en lo arquitectónico como en el equipo que hace posible el habitar en términos de la sistematización y tratamiento científico del proceso creador. (Imagen 13 Escuela Elemental inspirada en la Federal de Meyer)

En la tercera etapa de la escuela, la concepción de su director Mies van der Rohe vuelve a introducir *la enseñanza artesana, técnica y artística* con la idea una arquitectura que pareciera de menor interés social, por un marcado universalismo. Constituida como escuela de arquitectura solamente, suprime sus conexiones a través de contratos con las empresas, salvo la confección de modelos para la industria y otros caminos de restricciones con el fin de manejar las distintas formas de producción. (Imagen 14 Colonia Junkers – Helgs y Selmanagio – 1932).

Los proyectos se desplazaron a una producción de mayor síntesis bajo la mirada de Mies en los que línea, punto y plano constituían la forma de expresión. Los materiales se expresaban acompañando el concepto de espacio y con su carácter lo configuraban. También desarrolla esa idea económica de pocos materiales contrastantes, desprovistos de decoraciones, y “con lo menos posible”. Eso ya había sido explorado como intensión programática, poniendo el acento en la idea de unidad, del orden que algunos podrían llamar “frío”, y cuyo sujeto habitante es este ser universal-internacional, desprovisto del perfil social de las anteriores concepciones.

Conclusiones.

Todo lo mencionado no ha sido suficientemente explorado ni explotado en las disciplinas de diseño fundamentalmente desde la enseñanza, sus líneas de argumentación didáctica y planes de estudio, existiendo experiencias cercanas y contadas que fueron en ocasiones “frustradas”. Muchas de las teorías de la composición, el color y las concepciones interdisciplinarias a la hora de la producción tienen sus orígenes conceptuales e ideológicos en esta Escuela, pero fueron también bastante difundidas como formas sin contenido.

Revisar estos postulados y programas, su vigencia o caducidad, nos desafía a reflexionar de un modo introspectivo sobre el diseño, nuestras prácticas, y nuestras prácticas pedagógicas en su organización y planificación, a la hora de estimular al Estudiante en diferentes búsquedas durante el proceso de diseño y a comprender la tensión entre la propia singularidad del objeto de diseño --entendiendo que las cualidades del mismo son reveladoras de su ser--, y la universalidad de los conceptos bajo los cuales esas obras puede ser pensadas y luego revisadas. El pensamiento plasmado en el programa académico–plan de estudio de esta escuela aún tiene repercusiones en una realidad contemporánea signada por otros emergentes que incorporan al concepto de diseño [2] las variables de lo impredecible y la complejidad. No podemos ignorar que, a la actitud analítica y creativa que conlleva la creación de un trozo de ciudad, un edificio o un mueble, afiche o máquina, respecto del primer concepto, la concepción de la Bauhaus ya había incorporado la subjetividad al proceso de creación y elaboración, dejando así grados de libertad de interpretación y abordaje (impredecibles) encuadrables desde el arte y la espontaneidad.

En el marco actual de estadios de incertidumbre y crisis de los paradigmas dominantes, al estudiar y reflexionar sobre: 1 - obras significativas de diseñadores

contemporáneos y latinoamericanos; 2 - líneas de trabajo y programas de formación profesional en ciertas Escuelas de Diseño e instituciones; revisando en ambos casos sus acciones de diseño, desarrolladas en contextos culturales diversos, hallamos caracteres relevantes, lugares de encuentro, categorías, por los que visualizamos semejanzas, cuestiones recurrentes, lógicas proyectuales que establecen cierto encadenamiento con las programaciones de la Bauhaus. Esto refleja su carácter anticipatorio y visionario, cuyas formas de crear y hacer según las exigencias del progreso y el alto nivel de "eficiencia", hacía que la vanguardia se expresara con sistemas de componentes despojados de estilismos que intentaban trascender tiempos y lugares, pero que al mismo tiempo acercaban su aparente producción abstracta y a-histórica al hombre de todos los días, con realidades particulares; y enfrentando el contexto real-histórico en forma desafiante e irónica. **Imagen 15 – Casa con atrio.**

Eso no impidió que, como decía Meyer, la nueva teoría arquitectónica se basase en conocimientos directos; una teoría creativa... una teoría social, que –decía–no tiene nada que ver con el estilo... ni es "solución técnica milagrosa". En ella toman importancia aspectos físicos, psíquicos, materiales y económicos, ordenando al ser humano como individuo de la sociedad y de la familia, y por el cual "toda creación depende del paisaje, del que debemos sacar el máximo partido de sus posibilidades". Como en el principio pedagógico de Itten basado en parejas de opuestos: "Intuición y método", "capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo", nuestro accionar debe presentar un desafío desde lo programático, lo esencial y lo contradictorio, para explotar la sensibilidad de quien está aprendiendo a ver, a leer arquitectura y diseño. A partir de allí, la enseñanza debe preparar para el cambio enfrentando nuevas peleas, imaginarios locales, identidades, interpretando variables de construcción del contexto futuro. La modernidad no fue unitaria aunque lo pareciese, y quizá es nuestro error haberla visto así, armónica y con recetas... recetas que no creyeron ni sus mismos maestros que buscaron por todos los medios interpretarla. Su "romanticismo" (si se le puede llamar así) planteó una disparidad arquitectónica, pero dentro de una actitud unitaria: la de la búsqueda, que no frenó jamás, y fue tomando distintas tonalidades epocales y circunstanciales, así como fue casi anónima una cierta propagación "moderna" sea en el diseño que en la representación, que, guiada por otros objetivos, meramente prácticos, desarrolló nuestras ciudades sin emoción ni estética. Pero también en ese desarrollo existieron excepciones magistrales sobre las que tampoco nos hemos detenido convenientemente: como la obra de un Scarpa; de un Moretti, de una Bo Bardi. Que no suceda como sucedió con la Bauhaus, que, por comodidad, y para que no se vea nuestro des-orden, volvemos a dejar de lado enseñanzas a las que quizá calificamos como de "demasiado orden".

Bibliografía -

- Boris Friedewald – "**Bauhaus**" – Ed. Prestel – Munich, 2009-
- J.Fiedler y P. Feierebend – "Bauhaus"-Ed.h.f.ullmann de la Tandem Vverlag GmbH- China, 2006.
- Magdalena Droste – "Bauhaus 1919 – 1933 – Ed. Taschen – China, 2011.
- Ruhrberd – Schneckeburger – Fricke – Honrnaf – "Arte del Siglo XX" – Ed. Taschen – España, 2000.



Imagen "0"



(Imagen 1)

Grabado de 1919 en
madera de L. Feningher para
el Manifiesto y Programa Bauhaus de
Gropius con la "catedral" de la construcción



Imagen 3 – Klaus Barthelmess – Bocetado y dibujo sobre el estudio de materia de M. Mirkin

Imagen 3-B-Mujeres- Gunta Stözl, joven maestra de la Escuela; una de las mujeres con mayor éxito en la Bauhaus.

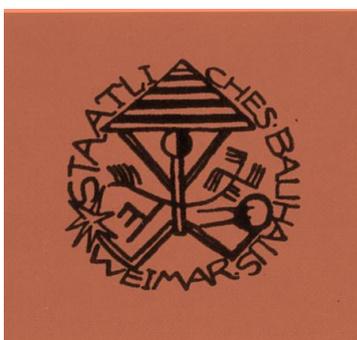
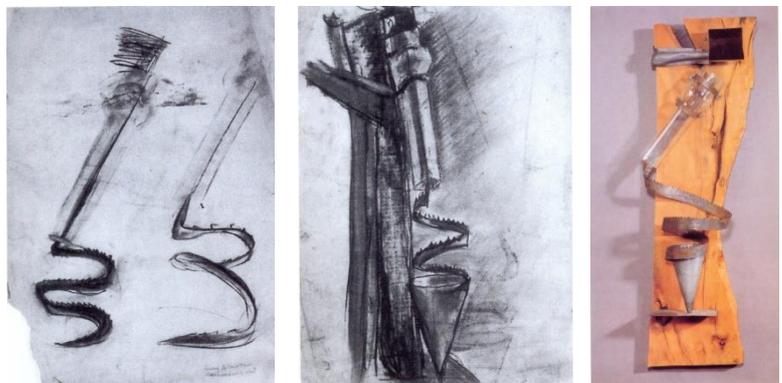
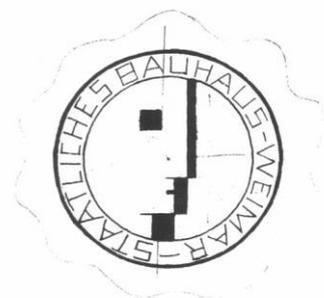


Imagen 2



Tres marcas para la imprenta de la Bauhaus : Karl Röhl, un Estudiante, y Oscar Schlemmer, como autores, respectivamente.

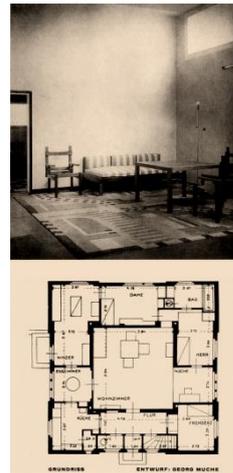
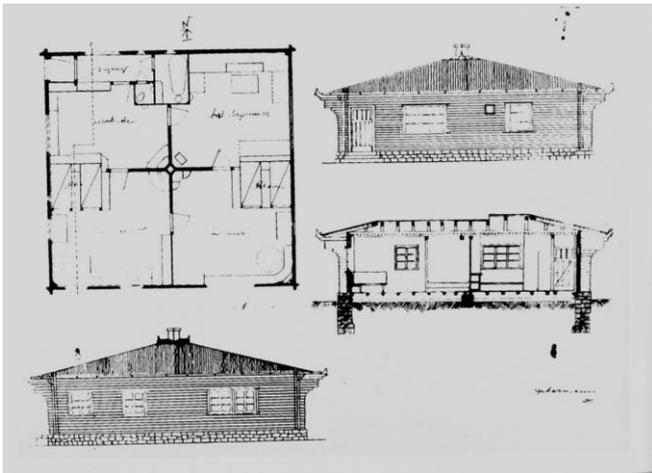


Imagen 4 – Walter Determann – Diseño de una casa de madera para la colonia Bauhaus – 1920 – Aún poco moderna; y Casa Somerfield en Horn

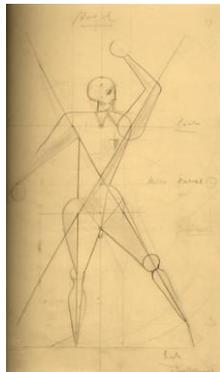
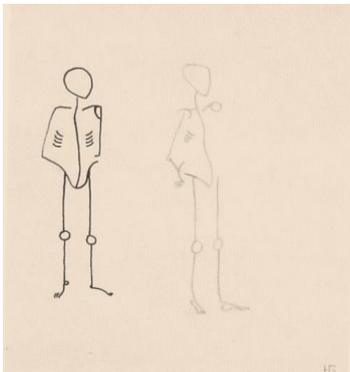


Imagen 5 – “Desnudos” con tres fines diferentes; de izquierda a derecha: articulaciones, movimientos, y “hombre ideal”

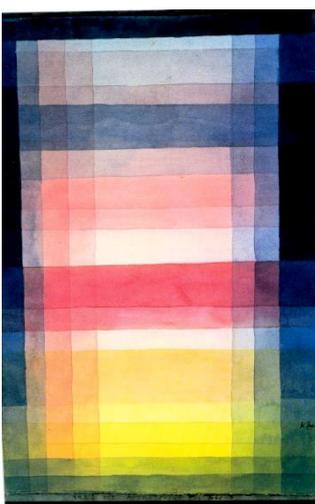
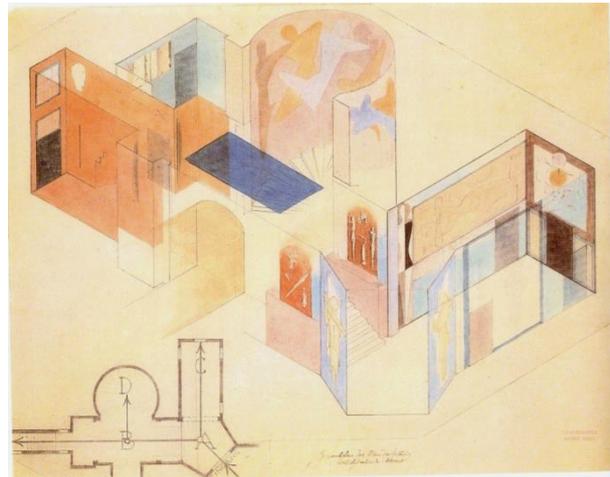
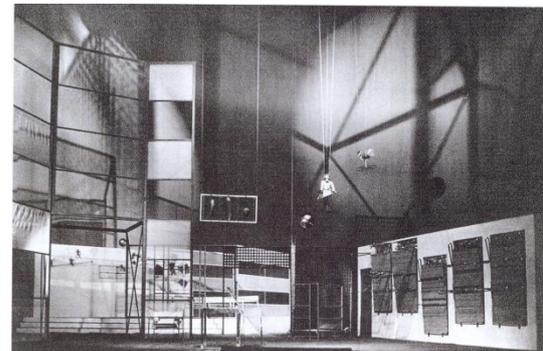
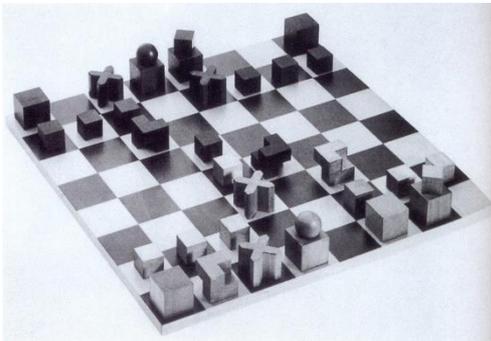


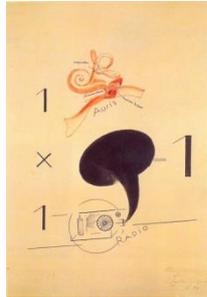
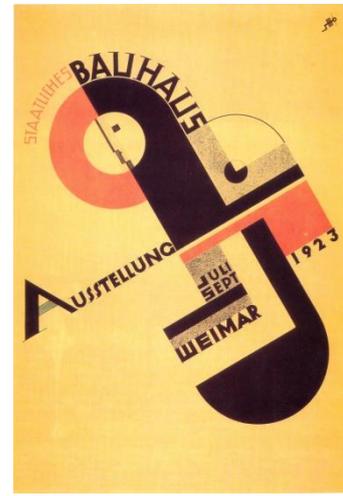
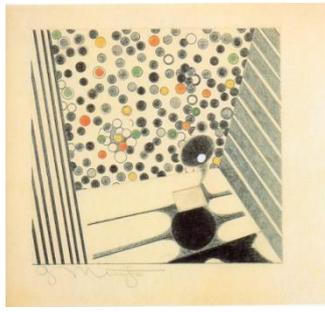
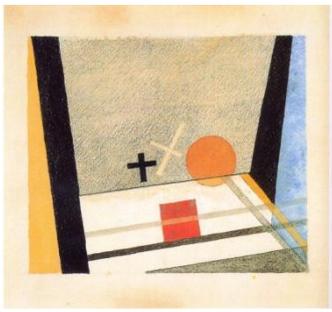
Imagen 6 – Paul Klee – “Arquitectura de los Niveles” – Acuarela s/lápiz en papel s/cartón – 28 x 17.3/18.1 cm. 1923; y Wassily Kandinsky – “Tensado en el Rincón” – Oleo s/cartón – 48.5 x 53.5 – 1930.



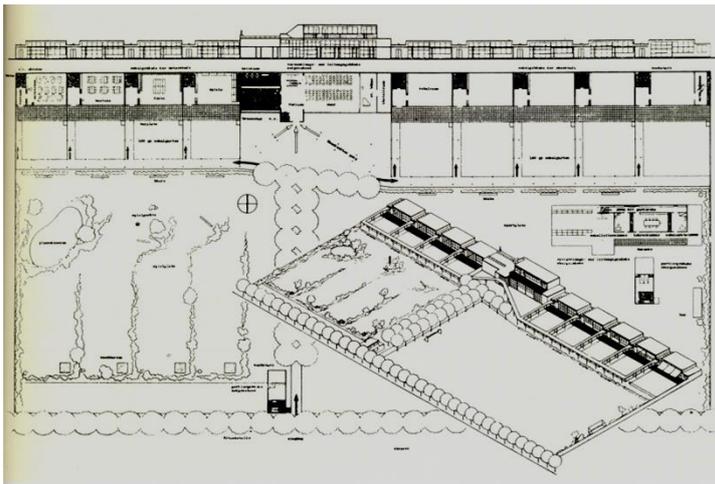
Imágenes 7 y 8 – Producidos del Taller de Metal; y, Oskar Schlemmer – Plan general para las paredes del Edificio de los Talleres de la Bauhaus de Weimar – 1923.



Imágenes 9 Y 10 – Josef Hartwig – 1924 - Juego de Ajedrez y Gráfica de su publicidad; a der.: Oskar Schlemmer el “Ballet Triádico” – Plan de Figuras – 1927; y Laslo Moholy – Nagy – Escenografía p/el montaje de los Cuentos de Hoffman de Jacques Offenbach – 1929



Imágenes 11 y 12 – Cartapacios de salutación a Gropius por su cumpleaños 41 y en su apoyo; de izq. a der. arriba: Moholy - Nagy – Muche – Kandinsky ; abajo: Feiningner – Schlemmer – Klee. (V° aniversario de la Bauhaus). Sobre margen derecho: Gráfica publicitaria de la Bauhaus.



Imágenes 13 y 14 – Izq.: Ernst Göhl – 1928: Planos para una Escuela Elemental, inspirada en la Escuela Federal de Meyer; der.: Colonia Junkers – Helg y Selmanagio – 1932

Imagen 15 – Casa con atrio.

